UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

AVANI SOUZA SILVA

GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO:

ECOS DO IMAGINÁRIO INFANTIL

SÃO PAULO
2006

AVANI SOUZA SILVA

GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO:

ECOS DO IMAGINÁRIO INFANTIL

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: **Profª Drª Maria dos Prazeres Santos Mendes**

São Paulo
2006

Dedico aos meus pais, Davino e Lia
(in memoriam).

Ao Betinho, por seu tempo integral a mim dedicado,
com amor.

À Anahí, à Marana e ao Raoni,
filhos queridos.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. A todas meus sinceros agradecimentos.

À Profª. Drª. Maria dos Prazeres Santos Mendes, minha orientadora, pela segurança e carinho com que me orientou, por ter acreditado no projeto, e pela oportunidade que me deu de desenvolvê-lo.

Aos professores da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo tanto que aprendi com as aulas, os textos, os livros que escreveram: Profª Draª Lúcia Pimentel de Sampaio Góes, Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr., Profª Drª Rita Chaves, Profª Drª Tania Celestino Macêdo e Profª Drª Benilde Justo Caniato. Às duas últimas, em especial, por também terem participado da minha qualificação e me ajudado com críticas, sugestões, ofertado textos, indicado bibliografias.

À Profª Fernanda Angius, desde Lisboa, e ao Matteo Angius, desde Maputo e Florença, pelos textos, pelos livros.

Ao Humberto de Assis Borges, meu marido, pelo amor, apoio e incentivo, pelo ombro sempre amigo.

Aos meus filhos Anahí Silva Borges, Marana Silva Borges e Raoni Silva Borges, pela colaboração e entusiasmo.

A todos os meus irmãos, cunhados e cunhadas, pelo apoio e pelo tudo que têm me ofertado.

À amiga Maria Regina Pontes, pela atenção, pelo envio de livros editados em Portugal.

Aos amigos Priscilla Mayumi Soga Bonfim, Lourdes Farias Alves, Dr. Manuel Maria Texeira, Euclides Lins de Oliveira Neto e Patrícia Silva Lima, pela generosidade e atenção.

Ao Aurélio Ginja, Adélio Dias e Manuel Mangue, amigos moçambicanos, pelas trocas, pelos livros.

Coração dos outros é terra que ninguém vai.
(Anônimo)

Ah, se eu sei. Se eu sei é o último que chega.
(Anônimo)

Um homem é um homem, um gato é um bicho.
(Davino Martins da Silva)

(Provérbios do sertão baiano falados por meus pais)

RESUMO: Realiza-se neste trabalho um estudo comparado de dois contos pertencentes ao macrossistema das literaturas de língua portuguesa: “As margens da Alegria”, do livro de contos *Primeiras Estórias*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, e “O viajante clandestino”, do livro *Cronicando*, do escritor moçambicano Mia Couto, utilizando como suporte teórico o comparatismo de solidariedade teorizado por Benjamin Abdala Júnior, a partir da conceituação de sistema literário formulado por Antonio Candido. Focalizam-se os contos buscando articulação entre eles do ponto de vista temático e estrutural, enfatizando o narrador e a linguagem, e detectando em sua construção narrativa a presença do imaginário infantil. Inicialmente, analisam-se os contos em suas especificidades e, depois, estabelece-se confronto entre ambos, para detectar similitudes e diferenças entre os autores na construção de suas narrativas, a buscar sempre a correlação com o conjunto da obra de cada autor.

PALAVRAS-CHAVE: imaginário; infantil; sistema literário; paródia; oralidade.

ABSTRACT: *This paper makes a comparative study between two short stories which belong to the macrosystem of the Portuguese language literature: "As margens da Alegria", from the short story book Primeiras Estorias, by the Brazilian writer Guimarães Rosa, and "O viajante clandestine", from the book Cronicando, by the Mozambican writer Mia Couto. This work is based on the comparativism of solidarity theorized by Benjamin Abdala Junior, considering the literary system formulated by Antonio Candido. This dissertation focuses on the short stories examined and tries to articulate them in terms of thematic and structural points, emphasizing the narrator and the language, apart from detecting in their narrative construction the presence of elements from the children's imaginry world. Inicially, the short stories are analyzed in their specificities and then confronts are established in order to detect similarities and differences between both authors and their narrative constructions, always attempting to make correlations with the whole of each author's work.*

KEY-WORDS*: imaginary world; children; literary-system; parody; orality.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **8**

1 - O MACROSSISTEMA DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA **11**

2 – GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO: CONFLUÊNCIAS? **24**

2.1 A QUESTÃO DO GÊNERO: CRÔNICA OU CONTO? 26

2.2 A QUESTÃO DO CONTEXTO: BRASIL E MOÇAMBIQUE 30

2.3 A QUESTÃO DO LEITOR VIRTUAL 38

3 – A LEITURA COMPARADA DOS CONTOS: "O VIAJANTE CLANDESTINO", DE MIA COUTO E "AS MARGENS DA ALEGRIA", DE GUIMARÃES ROSA **43**

3.1 O IMAGINÁRIO INFANTIL 66

3.2 CONVENÇÃO E RUPTURA DA LINGUAGEM 69

3.3 A ORALIDADE E O POÉTICO 89

CONCLUSÃO **100**

REFERÊNCIAS **103**

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo o estudo comparado de duas obras do macrossistema das literaturas de língua portuguesa: o conto "As margens da alegria", do livro *Primeiras Estórias* (1962),[1] do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, e o conto "O viajante clandestino", do livro *Cronicando* (1991),[2] do escritor moçambicano Mia Couto. Ambos os contos foram publicados inicialmente na imprensa. O conto brasileiro no jornal *O Globo*, em 1961; o conto moçambicano no jornal *Notícias*, de Maputo, em 1989.

A primeira leitura dos contos evidenciou um forte diálogo entre eles, do ponto de vista temático e estrutural. O diálogo entre as obras dos dois escritores é um tema que vem sendo estudado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa desta Universidade. No entanto, o que mais nos chamou a atenção no cotejo das obras foi a presença do imaginário infantil nessas e em outras obras dos dois escritores. E perseguindo esse diálogo é que norteamos nossas pesquisas.

No início da pesquisa, o *corpus* era maior e incluía toda a obra de Guimarães Rosa e alguns contos de Mia Couto. Embora a questão a ser investigada fosse a presença do imaginário infantil, não nos interessou a obra de Mia Couto escrita para crianças e jovens, porque o nosso objeto de análise centrava-se no imaginário infantil presente na obra adulta desses escritores. Por sugestão da banca de qualificação, o *corpus* foi reduzido e a análise manteve-se centrada apenas nos dois contos selecionados, buscando, se possível, articulação com as demais obras dos escritores.

Para abordagem dos contos, baseamo-nos primeiramente no conceito de macrossistema de literaturas de língua portuguesa formulado por Benjamin Abdala Júnior,[3] a partir da conceituação de sistema literário de Antonio Candido,[4] apresentado na sua obra *Formação da Literatura Brasileira*. Os países que têm o português como língua oficial apresentam uma tradição histórico-cultural mais ou menos comum, bases de seus sistemas literários que se articulam num macrossistema em que se interpenetram dinâmica e dialeticamente, em diálogos e trocas. De acordo com Benjamin Abdala Júnior, o estudo

---

[1] ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Todas as referências serão dessa edição e serão indicadas apenas pelo número da página. Doravante, as obras do autor citadas no texto serão referenciadas desta forma.
[2] COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991. Todas as referências serão dessa edição e serão indicadas apenas pelo número da página. Doravante as obras do autor citadas no texto serão referenciadas desta forma.
[3] ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
[44] ANTONIO CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1975, v. I.

comparado aproxima os sistemas nacionais, e aí chega-se ao macrossistema por abstração, pois ele se alimenta não somente do passado comum, mas também do diverso de cada um desses sistemas. Assim, o olhar para as literaturas que fazem parte do macrossistema, não pode ser um olhar que veja relações de subordinação entre as literaturas, que é o olhar que enfatiza fontes e influências, base da literatura comparada até o século XIX, e que determinou o comparatismo de necessidade.

Orientamos nossas análises com base em Benjamin Abdala Júnior, Antonio Candido e Silviano Santiago, em três textos teórico-críticos, a saber: "Necessidade de Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada",[5] de Benjamin Abdala Júnior, no qual ele contrapõe o comparatismo de solidariedade ao comparatismo de necessidade. Aquele privilegiando as articulações comunitárias entre os países periféricos com a maior circulação de repertórios culturais comuns. Este baseado no conceito de fonte e influência que normalmente enfatiza os modelos literários com suas implicações ideológicas, dentre as quais a superioridade de uma literatura em relação a outras. De Antonio Candido tomamos por base sua obra "Literatura e subdesenvolvimento",[6] na qual o crítico contrapõe à idéia de dependência cultural a de interdependência, descontruindo a idéia de modelo literário e formulando a idéia de "afinação de instrumentos"; e de Silviano Santiago, o texto "O entre-lugar do discurso latino-americano",[7] que rejeita o discurso de fontes e influências como um discurso neo-colonialista.

Definidos os pressupostos da independência das literaturas, considerando-as no mesmo patamar de igualdade, adotamos o modelo B de supranacionalidade de Cláudio Guillén[8] para a análise comparada. Esse modelo considera condições sócio-históricas parecidas, em civilizações diferentes, que possibilitam a articulação entre o regional e o universal dentro da perspectiva da Literatura Comparada. Buscamos também fundamentação teórica em Jakobson,[9] no psicólogo alemão Karl Bühler, citado por Antonio Candido,[10] e em Walter Benjamin.[11]

Delimitados os eixos teóricos que dariam o norte para o trabalho, o estruturamos da seguinte forma:

No primeiro capítulo – "O macrossistema das literaturas de língua portuguesa" - discutimos o macrossistema das literaturas de língua portuguesa, os conceitos de influência,

---

[5] ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada. In: *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos.* Cotia, São Paulo: Ateliê, 2003, p. 65-76.
[6] ANTONIO CANDIDO. Literatura e subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.
[7] SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.
[8] GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
[9] JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.
[10] BÜHLER, Karl. Apud CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema.* São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.
[11] BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

de supranacionalidade e de intertextualidade, tentando consolidar o arcabouço teórico para fundamentar as análises.

No segundo capítulo – “Guimarães Rosa e Mia Couto: confluências?” – tratamos de maneira geral a aproximação dos dois escritores, do diálogo entre suas obras e da presença do imaginário infantil. Esse capítulo subdivide-se em três tópicos. No primeiro tópico, definimos o gênero do texto “O viajante clandestino”, se crônica ou conto. Essa questão pode parecer, à primeira vista, acessória para os objetivos do trabalho, mas é fundamental para entender o gênero híbrido do escritor e estabelecer um estudo comparativo que considere os objetos de estudo de mesmo gênero. No segundo tópico, abordamos o contexto histórico da publicação de *Primeiras Estórias;* do surgimento de Mia Couto; e da publicação de *Cronicando.* No terceiro tópico, discutimos o leitor virtual das obras selecionadas e o diálogo que elas mantêm com o imaginário infantil.

No terceiro capítulo – “A leitura comparada dos contos: O viajante clandestino, de Mia Couto e “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa” - procedemos à análise de cada um dos contos e as cotejamos. Destacamos uma seção para tratar especificamente do imaginário infantil e do intertexto. Na segunda seção, “Convenção e ruptura da linguagem”, focamos a revitalização da linguagem realizada pelos escritores, dentro do contexto sócio-histórico em que ocorrem, confrontando o ideário político deles na opção por uma linguagem própria. Descrevemos alguns procedimentos de revitalização da linguagem comuns a ambos. Para não nos estendermos na vasta série de procedimentos, elegemos os ditos parodísticos e a subversão de clichês ou de expressões cristalizadas, somente para ficar com alguns procedimentos e dar uma mostra da linguagem desses autores, cujos processos de revitalização mesmo que não se presentifiquem, em toda a sua variedade, nos dois contos estudados, marcam indelevelmente todas as suas obras. E, finalmente, abordamos a oralidade e o poético.

Trabalhamos sempre buscando a aproximação e o distanciamento dos escritores, não só com base nos textos analisados mas tentando trazer para o centro do discurso particularidades que os diferenciassem ou aproximassem na construção de outros textos com os quais também dialogam, desde que servissem para enriquecer a análise em questão. Acreditamos que o percurso na busca e na análise dos registros de linguagem que apontam para a representação do imaginário infantil em Guimarães Rosa e em Mia Couto é muito longo. Demos um pequeno passo.

1

O MACROSSISTEMA DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: DISTÂNCIAS E PROXIMIDADES DE CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO

Para o trabalho comparativo, de confronto entre os contos "As margens da alegria", de Guimarães Rosa, e "O viajante clandestino", de Mia Couto, apoiamo-nos, como pressuposto teórico, nas produções literárias de ambos os escritores, inserindo-as no macrossistema das literaturas de língua portuguesa, teorizado por Benjamin Abdala Junior,[12] a partir do conceito de sistema literário formulado por Antonio Candido.[13] No macrossistema literário tangenciam-se os sistemas literários nacionais, e esses sistemas alimentam o macrossistema não apenas de passado sócio-histórico comum, mas também daquilo que é próprio a cada um dos sistemas. Interpenetram-se, pois, dinamicamente, os diversos sistemas que compõem o macrossistema em diálogo e trocas. Há relações dialéticas em cada literatura nacional, entre elas e o macrossistema literário a que pertencem. Uma vez que qualquer forma artística é impregnada de marcas sociais e históricas, Benjamin Abdala observa que "*na escrita está uma confluência de práxis coletivas, desde a específica da série literária até às outras, relativas à sua atividade* [do escritores] *noutros campos sêmicos do trabalho sócia*".[14]

O estudo dos contos escolhidos do macrossistema das literaturas de língua portuguesa insere-se numa visada do comparatismo de solidariedade, conceituado por Abdala Jr. no texto "Necessidade e solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada",[15] onde é rechaçado o conceito de influência, já que esse conceito subordina uma literatura à outra, estabelecendo relações de superioridade entre elas. Elege a solidariedade como perspectiva comparativa, colocando no mesmo patamar de igualdade as diversas literaturas nacionais que compõem o

---

[12] ABDALA JUNIOR. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*. 2003a

[13] Para Antonio Candido a literatura é considerada um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer as notas dominantes em determinadas fases. Língua, tema, imagens são características internas da obra que compõem um dos denominadores. Mas além dele, há *elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (...) Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não existe; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo* de *comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade*. Quando a atividade dos escritores em dado período sócio-histórico se integra em tal sistema, possibilitando a continuidade literária, ocorre a tradição literária. Sem esta tradição não há literatura como fenômeno da civilização, pondera Antonio Candido. Esse conjunto veiculado por uma tradição literária a que se ligam as diversas obras em diversos momentos históricos constituem o sistema literário. Quando o sistema ainda não existe como tal, o que há são manifestações literárias. (cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1975, v. I, p. 23-4).

[14] ABDALA JÚNIOR, 2003a, p.112.

[15] Ibidem, p.65-76.

macrossistema literário. Lembra que o escritor é porta-voz de um patrimônio cultural coletivo, e, quando escreve, às vezes nem se dá conta disso e de que é a sociedade que se inscreve através dele.

Abdala Júnior formulou o comparatismo de solidariedade utilizando a metáfora de Próspero como um désposta europeu esclarecido e Caliban o povo colonizado, consoante as novas leituras de latino-americanos e de africanos, de sorte que imitar a imagem de Próspero é perpetuar o colonialismo. Identificou, assim, a necessidade do descentramento de perspectiva de análise para observarmos as nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio. Lembra que esse descentramento solicita uma teoria literária descolonizada, com critérios próprios de valor e que pode levar a uma circulação mais intensa de nossos repertórios culturais.

Esclarece o teórico:

> 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. Em lugar de um 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.[16]

Benjamin Abdala lembra-nos de que na América Latina há uma maneira de ser mestiça que envolve as culturas ameríndias, africanas e européias e que essa mestiçagem essencial traz-nos um estatuto crioulo – "*a crioulidade, que é uma forma plural de nos imaginarmos, com repertórios de várias culturas. Essa condição mestiça permite-nos pensar na integração ibero-afro-americana que se materializa no comparatismo de solidariedade*".[17]

Eleitos os pressupostos teóricos citados, servimo-nos do instrumental da Literatura Comparada para as análises pretendidas. A palavra-chave do contexto da Literatura Comparada será 'influência', "*conceito que ocupará importante lugar como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas até a metade do século XX, e que também será alvo de críticas a partir dos anos 50*", como observa Nitrini,[18] sendo superado pelo conceito de intertextualidade. A estudiosa lembra que o conceito de literatura comparada surgiu justamente no período de formação das nações, na delimitação de fronteiras, e se voltava para as relações de cultura e de identidade, daí porque, desde a sua origem, a literatura comparada tem íntima conexão com a política.

---

[16] Ibidem, p. 67.
[17] Ibidem, p. 73
[18] NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, p.21.

De acordo com Nitrini, enquanto se privilegiava na Teoria Literária e nos Estudos Comparados o conceito de influência, havia claramente a subordinação de uma literatura em relação a outra e essa subordinação se dava como resultado político, de dependência dos países periféricos relativamente aos países metropolitanos. A literatura, portanto, simulava essa relação de poder. Os países economicamente dependentes também o eram culturalmente, e buscavam inspiração na metrópole, fazendo da produção dela seus modelos. Daí o conceito de "influência" estar fortemente vinculado à questão de poder, de dependência e de valor. Olhando especialmente a América Latina, o "modelo" metropolitano surgiu das relações com as metrópoles (Portugal e Espanha). No final do século XIX, teve esse eixo deslocado para a França, e no século passado para a América do Norte, centros hegemônicos.

Cionarescu[19] elaborou cinco componentes da obra literária cuja ressonância de um ou mais aspectos em outra obra literária corresponderia à influência: tema, forma (gênero), recursos estilísticos e expressivos, idéias e sentimentos e ressonância afetiva. "*E quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele se aproxima da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados*."[20] Como ele, outros teóricos tentaram quantificar a influência, sua profundidade e ocorrência nas camadas do texto literário. Todas essas tentativas, porém, foram por fim julgadas inócuas, de difícil quantificação de parâmetros de comparação, e principalmente destrutivas, se consideradas do âmbito da criação, além do que reproduziam relações de poder e de subordinação dos produtos culturais uns aos outros, sem respeitar as suas especificidades locais, regionais, nacionais e individuais, e muito menos as trocas culturais.

Cionarescu conceitua a "influência" de duas formas, segundo Sandra Nitrini: "*A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor*".[21] A segunda é de ordem qualitativa. Ele define a influência como

> (...) "o resultado artístico autônomo de uma relação de contato", entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão "resultado autônomo" refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao

[19] CIONARESCU, apud NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*, p. 127-29.
[20] Ibidem, p.130.
[21] Ibidem, p.127.

> mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros.[22]

A questão que se coloca é a seguinte: observadas essas relações de contato, em que medida isso vai diminuir ou aumentar o valor dessas obras? E por que deveria fazê-lo? De qualquer forma, essas relações de contato opõem-se ao conceito tradicional de influência e seus postulados de enumeração e quantificação dos elementos estruturais semelhantes em tais ou quais obras, que apenas reproduzem relações de poder e de dominação subordinando uma literatura a outra. No caso específico de Guimarães Rosa e de Mia Couto, cujos contos são objetos de comparação neste trabalho, a relação de contato é observável e explicada por Mia Couto como um contato inicial indireto, mediatizada pelas obras de Luandino Vieira.[23] Isso, entretanto, é o menos importante neste momento. Interessa-nos olhar o conceito de influência da perspectiva de diferentes teóricos.

A base da teoria da "angústia da influência", construída por Harold Bloom, incidia na tese de que a relação entre os poetas era uma luta de opostos, num processo de "desleitura", e não de assimilações e transformações, como explicita Nitrini[24] e outros. Para Guillén, lembra Nitrini,[25] a teoria da angústia da influência muito pouco contribuiu para o estudo comparado, "*pois, da mesma maneira que os instrumentos comparativos tradicionais, resvalava em conjecturas sobre as relações psíquicas entre os escritores, e, além disso, vai na contramão da teoria da 'intertextualidade', de Kristeva*",[26] de que falaremos adiante.

Cláudio Guillén trabalha com duas acepções de influência: como parte identificável, ''*reconhecível e significante da gênese de uma obra literária; e como presença na obra de convenções técnicas, pertencentes ao equipamento do escritor*".[27] Uma acepção é diretamente relacionada ao ato criador de modo que cada fonte é uma fonte vivida, absorvida, assimilada e compõe a experiência psíquica do escritor. Guillén concebe a literatura comparada como um estudo sistemático de conjuntos supranacionais. Para ele, é fundamental para o estudo a contribuição palpável para história ou para o conceito de literatura de classes e categorias que não são meramente nacionais. Ele prefere o ponto de vista supranacional a internacional, porque o ponto de partida nem sempre é o do observador, e, além disso, raras vezes, o horizonte do escritor é somente nacional. E pondera:

---

[22] CIONARESCU. Idem, p.127.
[23] Mia Couto, em diversas entrevistas, declara que tomou contado com a obra de Guimarães Rosa através da obra do escritor angolano Luandino Vieira, leitor declarado de Guimarães Rosa, e que esse contato somente ocorreu após a publicação de seu livro de contos *Vozes Anoitecidas*. O escritor atribui o diálogo que se verifica entre esse livro e a obra de Guimarães Rosa ao fato de que já trabalhava com a revitalização da língua portuguesa, tal como Luandino, e somente depois se apercebeu de que Guimarães Rosa trilhara caminho parecido.
[24] NITRINI, 1977, p.148
[25] Idem, 1977, p. 156-7
[26] Ibidem.
[27] Ibidem, p.131.

> *Me atrevo a pensar, humildemente, que el comparatista – pastor de poetas – tiende a parecerse al escritor. A lo longo de los siglos los escritores mismos, según se sabe desde la Poética de Aristóteles, son quienes sin duda han sentido más profundamente la tensión entre lo particular y lo general; o si se prefiere, entre lo local y lo universal.*[28]

Para Guillén todos os temas mudam, se subdividem, incluindo os temas de amor e morte. Para ele, "*mudam não só as formas, as palavras e a individualidade, mas também aquilo que os homens e mulheres sentem, valorizam e dizem*",[29] do contrário nenhum elemento, nacional ou supranacional, resistiria à passagem do tempo.

Lembra que existe

> (...) *uno diálogo continúa entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo, por un lado, y por otro lado, el cambio, la evolución, la historicidad – necesaria y deseable – de la literatura y de la sociedad.*[30]

E pontua:

> A gênese de um poema é, se não um processo sem fim, um processo altamente complexo – tão abrangente, dentro de certos limites temporais, quando nosso conhecimento da vida anterior que o indivíduo possa ter. Certos eventos ou condições têm importância crucial, outros são triviais, mas certamente nenhum acontecimento ou condição contida, modela ou explica sozinha as dimensões finais da obra de arte.[31]

A definição de Cláudio Guillén de influência seria uma parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra de arte. Neste sentido, essas partes reconhecíveis e significativas dão margem a grandes discussões, haja vista a polêmica de como quantificar a ocorrência dessas partes reconhecíveis para reputá-las como influência. Lembremo-nos, a este propósito, por exemplo, do famoso quadro *A rendeira*, do pintor holandês do século XVII Johannes Vermeer, cuja visão provocou em Salvador Dali a identificação imediata com um rinoceronte, portanto uma visão absolutamente imponderável, subjetiva e surrealista, e que o motivou a realizar sua maior escultura: *Rinoceronte vestido de renda.*[32] Dali ressalta a

---

[28] GUILLÉN. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, p.24.
[29] Ibidem, p.31.
[30] Ibidem, p.31.
[31] GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994, p. 162.
[32] O quadro *A Rendeira* inicialmente inspirou em Dali a produção do filme *A história prodigiosa da Rendeira e do Rinoceronte*. Na gênese do filme está o relato de Dali que observou o quadro de Vermeer pela primeira vez aos nove anos de idade, pendurado na parede do escritório de seu pai, enquanto estava apoiado com o cotovelo sobre a mesa onde havia farelos de pão. Foi quando ele começou *a ficar obcecado, de maneira totalmente delirante, pelo quadro da Rendeira e os chifres de rinocerontes* que ele identifica no penteado da rendeira. O rinoceronte é a primeira imagem que aparece nos créditos do início do filme. A escultura foi feita em gesso e depois fundida em bronze,

influência que recebeu de Vermeer, entretanto essa influência só pôde ser conhecida ao ser assumida pelo artista, porque o público e a crítica não conseguiriam jamais perceber esse diálogo entre as obras, de natureza, de época e de tema tão díspares. Daí porque o conceito de influência hoje em dia está superado pela noção de intertextualidade concebida por Julia Kristeva, a partir das reflexões de Bakthin.[33]

Para Kristeva "*todo texto se constrói como um mosaico de citações, e todo texto é absorção e transformação de um outro texto*".[34] Todo texto possui em si fragmentos de outros textos e isso é perceptível dependendo da familiaridade que produtor e leitor têm com outros textos, ou seja, do conhecimento de mundo que possuem, de tal sorte que quanto maior for a familiaridade ou conhecimento prévio de outros textos para o qual o texto remete, maior será a percepção do diálogo e da intertextualidade estabelecida entre eles, pois um texto ressoa em outro texto. Isso aponta para um dos postulados do princípio ou noção de intertextualidade, de que o texto é uma rede de conexões e diálogos externos (com outros textos) e internos (consigo mesmo).

Segundo Tânia Carvalhal,[35] "*a compreensão da intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo do conceito de influência – que torna o receptor passivo e privilegia a originalidade do modelo*" (a estrela inatingível de que falará mais adiante Silviano Santiago). A teoria da intertextualidade, de Kristeva, enfatiza a natureza crítica do processo de produção textual. São três as premissas que fundamentam a teoria do texto: a primeira é a de que a linguagem poética é a única infinitude do código; a segunda é a de que o texto literário é duplo: escritura/leitura; e a terceira é a de que o texto literário é um feixe de conexões. Portanto, para Kristeva, o texto é um diálogo de várias escrituras.

Sobre a intertextualidade, lembramos que ela derruba a idéia de modelo que está previsto no conceito de influência, e neste sentido as palavras de Leyla Perrone-Moisés são muito esclarecedoras, pois a intertextualidade está inserida dentro da concepção de que a literatura "*é um vasto sistema de trocas, onde questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente*". [36]

Ainda segundo Cláudio Guillén,[37] as obras podem ser de diferentes universos culturais, produzidas em diferentes momentos, mas podem guardar identidades entre elas

---

em 1956. (Cf. MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND, *Dali monumental – Catálogo da exposição*. Buenos Aires: Texoart, 1998, p.243.

[33] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

[34] KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.64.

[35] CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p.19.

[36] PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.94.

[37] GUILLÉN, 1985, p.93.

mediatizadas por contextos históricos e sociopolíticos semelhantes. Dentro desta perspectiva de supracionalidade, onde se verificam contextos históricos semelhantes que possibilitam identidades de temas, de gêneros e até de formas, podemos situar este caso específico dos dois autores aqui estudados, já que seus universos se aproximam pela identidade que guardam ou que guardaram em determinado momento histórico: a herança colonial, o subdesenvolvimento, as trocas culturais, e a língua, além, evidentemente, das relações de contato, direta ou indiretamente, estabelecidas entre eles, conforme definido anteriormente por Cionarescu.

O Brasil guarda identidades culturais com o lado ocidental da África, em decorrência mesmo das grandes levas de escravos que foram arrancados de lá e trazidos para o Brasil, formando a base da nossa nacionalidade. Entretanto, houve também dentro da sociedade brasileira uma participação, ainda que pequena, de miscigenação de escravos oriundos de Moçambique, que justifica identidades culturais. José Capela[38] relata que é de 30 de abril de 1643 o primeiro alvará franqueando a costa oriental da África aos negreiros brasileiros em substituição ao mercado de Angola, ocupado pelos holandeses em 1641. Entretanto, é na última década do setecentos que situa as primeiras tentativas de iniciar o tráfico negreiro para o Brasil, a partir de Moçambique:

> O primeiro caso documentado é o de João da Silva Guedes e Cia. que em 1794 despachou o seu bergantim "Santo Antonio e Dois Amigos" para ir a Inhambane carregar escravos destinados ao Maranhão ou a outro porto da América Portuguesa. De 1794 a 1813 trafegaram no oceano diversos navios negreiros procedentes de Moçambique com destino ao Brasil.[39]

Naturalmente, o convívio de escravos moçambicanos com os brasileiros favoreceu a miscigenação e a identidade, o que nos leva a eleger um dos modelos de supracionalidade de que fala Guillén para o estudo comparativo entre Guimarães Rosa e Mia Couto. A supracionalidade aponta para um ponto de vista diferente daquele que considera as relações internacionais na literatura e assim sendo o ponto de vista supranacional considera que há elementos universais na criação literária e que esses elementos formam tensão e determinam pontos de confluência que podem ser cotejados. Esses elementos universais podem ser gêneros, temas e formas. Dentre os modelos de supracionalidade (A, B, C) apontados por Cláudio Guillén,[40] selecionamos o modelo B como o mais próximo da comparação que realizamos. Por intermédio desse modelo determinamos a emergência de fenômenos ou

---

[38] CAPELA, José. O tráfico de escravos na Ilha de Moçambique. In: ANGIUS, Matteo e ZAMPONI, Mario. *Ilha de Moçambique*. República de San Marino (Itália): AIEP Editore, 1999, p.54-69.
[39] Ibidem, p.64.
[40] GUILLÉN, 1985, p..93.

processos geneticamente independentes ou de civilizações díspares, mas que estão relacionados, todavia, a condições sócio-históricas parecidas. É o caso, por exemplo, de Brasil e Moçambique, pois apesar de o tráfico de escravos moçambicanos não ter trazido identidades étnicas significativas, e as civilizações serem diferentes, guardam similaridades sócio-históricas representadas pela colonização, embora o processo colonial no Brasil tenha sido menos predatório do que em Moçambique, em razão principalmente da fuga da família real para o país.

As questões de influências aqui levantadas, relações de contato, conceitos de supranacionalidade, serão explicitadas, absorvidas e colocadas diferentemente num lugar de atualidade por Antonio Candido,[41] que redefiniu o conceito de influência. Para o crítico brasileiro, a relação entre as literaturas latino-americanas e a dos países europeus fazia-se sob o signo da dependência e isso ocorria na medida em que essa literatura era jovem, e, na medida de sua maturidade, ela vai se tornando independente. Na verdade, esse recebimento do que podemos chamar modelo metropolitano é devolvido de forma diferente, e mediatizado, já que há trocas, bilateralidade, reciprocidade, por ambos pertencerem à mesma tradição cultural e literária. Antonio Candido entende a assimilação e devolução "*como um afinamento dos instrumentos recebidos"*, pois há participação nos recursos que se tornaram bens comuns através do estado de dependência. Esse "afinamento" contribui para fazer do mero estado de dependência um estado de interdependência.

Nesse sentido, é elucidativa e vale para todos os escritores latino-americanos e africanos, por exemplo, a fala de Antonio Candido a propósito de determinada expressão de personagens de *La cuidad y los perros*, de Vargas Llosa, para a qual convergem técnicas narrativas inspiradas em Proust, de quem o autor latino-americano, do país subdesenvolvido,

> (...) recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costuma receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer desta uma interdependência. [42]

Candido também relata que

> (...) os países latino-americanos estão mais próximos das condições virtuais das antigas metrópoles do que, em relação às suas, estão os países subdesenvolvidos africanos e asiáticos, que além de tudo falavam idiomas

[41] CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. p.140-62.
[42] Ibidem, p.155.

> diferentes daqueles falados pelo colonizador e, além disso, enfrentaram o problema de escolher a língua de unidade nacional.[43]

Nesse sentido, "*os escritores africanos de língua européia se afastam duplamente dos seus públicos virtuais e se amarram aos públicos metropolitanos, distantes em todos os sentidos, ou a um público local incrivelmente reduzido*", pondera Candido.[44] Esse relato ilustra as dificuldades do escritor latino-americano para a circulação de seus bens culturais devido a questões de subdesenvolvimento (analfabetismo, maus hábitos editoriais, falta de comunicação etc., inclusive, na metrópole portuguesa) lembra o autor. Entendemos que essa dificuldade também é a do escritor africano. Há identidades entre eles, mediatizadas não só pela língua, mas também pelo subdesenvolvimento e pelo passado colonial.

Para Candido,

> (...) quanto mais o homem livre que pensa e se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária (...) e encara como maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura.[45]

É natural, portanto, transportando esse modelo latino-americano, de que fala Candido, para o modelo africano, que tenhamos praticamente as mesmas questões. Inicialmente o modelo metropolitano para a literatura; o deslocamento desse modelo para um outro centro hegemônico; a apropriação desse modelo e o "afinamento de instrumentos"; e a assimilação recíproca. Essa visada pode ficar mais clara, no que respeita sobretudo a Moçambique em relação ao Brasil, como nações-irmãs, como lemos no texto de Rita Chaves,[46] em que trata da relevância da literatura brasileira na formação do pensamento nacionalista dos países africanos de língua portuguesa.

Como observa a autora,

> (...) o desejo de ruptura com o modelo metropolitano manifesta-se em Angola, Cabo Verde e Moçambique e embora os neo-realistas portugueses sejam apontados como participantes em sua formação cultural, é extraordinariamente freqüente a alusão à dimensão dos escritores brasileiros nesse processo. Dos poemas de Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, das narrativas de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, os escritores africanos iam fazendo recortes para enriquecer as suas propostas. (...) Nos anos que se seguiram às lutas de libertação, os laços perderiam sua densidade, muito embora não se tenham

---

[43] CANDIDO, Literatura e subdesenvolvimento, p.144.
[44] Ibidem, p.144.
[45] Ibidem, p.154.
[46] CHAVES, Rita. A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos. In: Abrindo Caminhos – Homenagem a Maria Aparecida Santilli. Revista *Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, São Paulo, nº 2, p.505-15, 2002.

> apagado. (...) João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros são nomes lembrados como atores nesse processo em que se dinamiza a rota construída pelos chamados regionalistas de 30 e pelos poetas modernistas. (...) Para ficar com os exemplos mais conhecidos podemos citar os casos de José Luandino Vieira e Mia Couto, ambos leitores encantados de João Guimarães Rosa.[47]

Benjamin Abdala, também, se lembra desse olhar simétrico dirigido pelos escritores africanos de língua oficial portuguesa:

> Ao reimaginarem suas nações – um projeto político e cultural – encontraram em nossa literatura uma maneira de ser em que eles próprios se viam. Isto é, descobriram as marcas da crioulidade cultural que nos envolvem e o descentramento de ótica que interessava aos seus projetos político-culturais. Ao buscarem a identificação simbólica com a Mátria (a "Mamãe África", profanada pelo colonialismo), dão as costas à simbolização da Pátria (o poder paterno colonial), encontrando algumas de suas marcas na Fátria brasileira.[48]

Para Benjamin Abdala, a identidade crioula permite sonhar com uma comunidade ibero-afro-americana. Esse sonho, em termos de literatura comparada pode estar presentificado, do ponto de vista brasileiro, no comparatismo de solidariedade que prevê "*laçadas dirigidas à América Latina e aos países de língua portuguesa*".[49]

Considerando todas essas questões aqui abordadas, do ponto de vista do instrumental teórico fornecido pela literatura comparada para as abordagens dos textos de Guimarães Rosa e de Mia Couto, aproximamo-nos das concepções de Antonio Candido.

Silviano Santiago[50] parte da distinção estabelecida por Roland Barthes dos textos literários em textos legíveis e textos escrevíveis. Textos legíveis são aqueles que podem ser lidos, mas não reescritos, porque mantêm o leitor distante de sua produção. São aos textos clássicos por excelência. Já os textos escrevíveis instigam o leitor a produzir textos. Para Silviano Santiago, as leituras dos escritores de uma sociedade dominada se explicam pela busca de textos escrevíveis. "*Esses textos incitam-os ao trabalho, servindo-lhes de modelo na organização de sua própria escrita*".[51] Embora alguns estudiosos aleguem que leitura e escrita sejam competências diferentes, e uma não pressupõe a outra, para Silviano Santiago "*a assimilação da leitura de um texto escrevível implica já a organização da práxis da escritura*".[52]

---

[47] CHAVES, Rita. A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos, 2002, p.508.
[48] ABDALA JR. Benjamin. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada. In: *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003a, p.68.
[49] Ibidem, p. 75.
[50] SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano. 1978, p.11-28.
[51] Ibidem, p.22.
[52] Ibidem, p.26.

Ocorre também que o texto metropolitano, aquele que serviu em algum momento de modelo, porque imposto num processo de colonização que rejeita a língua e a cultura autóctones, vai ser parodiado, modificado, desarticulado e rearticulado de acordo com as intenções de quem escreve, orientado por sua ideologia. Daí ser um outro texto completamente diferente, que por não guardar semelhança com o anterior, passa a ser invisível. Portanto, para Silviano Santiago, o discurso crítico das fontes e influências, que vai sempre colocar a produção da metrópole como estrela inatingível, é também um discurso neocolonialista, porque reproduz as relações de poder: "*É preciso que* (o escritor) *aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida*".[53]

E aqui o texto de Silviano Santiago encontra ressonância nos textos de Mia Couto, que utiliza, como diz em diversas entrevistas, a língua do colonizador para combatê-lo, na busca de uma expressividade que dê conta da diversidade de culturas moçambicanas, carreando para a língua portuguesa expressões das línguas nacionais africanas, ditos parodísticos, neologismos e diversos outros procedimentos lingüísticos, procurando a maior expressividade da língua como patrimônio do ex-colonizado, conquistada no embate com o colonizador. Esse desejo de ruptura com o modelo metropolitano, a língua portuguesa de feição européia, manifesta-se em Angola, Cabo Verde e Moçambique e, como lembra Rita Chaves, embora os neo-realistas portugueses sejam apontados como participantes em sua formação cultural, é extraordinariamente freqüente a alusão à dimensão dos escritores brasileiros nesse processo.

Reportamo-nos ao diálogo existente entre a literatura latino-americana e a literatura africana, e aqui particularmente entre os dois escritores escolhidos para estudo comparativo de obras, uma vez que as literaturas de língua portuguesa fazem parte de um macrossistema onde se entrelaçam, se cruzam, se tocam e se trocam culturas dos sistemas literários respectivos. E neste sentido, Benjamin Abdala, ao propor o comparatismo da solidariedade, idealiza uma comunidade afro-ibero-americana. E é por isso que não podemos deixar de citar Roberto Schwarz[54] para quem a cópia cultural ou o modelo metropolitano é ideológico: é fruto das desigualdades sociais, faltando entre a elite e o povo o mínimo de reciprocidade. Ninguém cria a partir do nada, e a imitação ou a utilização dos modelos é o que resta a alguém de quem lhe foi tirado tudo, por isso, o problema da imitação, para ele, vem articulado com a opressão e "*constrangimentos históricos, ligados ao próprio*

[53] SANTIAGO, 1978, p.16.
[54] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p.29-48.

desenvolvimento da história contemporânea", frisa Nitrini.[55] Para o crítico, a questão da imitação tem de ser tratada não somente do ponto de vista estético, mas do ponto de vista político. Para Schwarz, existe a cópia, a imitação, mas deve ser desvinculada da mitológica exigência da criação a partir do nada. Portanto, ele enfatiza que a imitação cultural tem de ser vista como "*uma conseqüência da mal resolvida dialética entre classes sociais*", lembra Nitrini.

Zhirmunsky,[56] por sua vez, ressalta que cada grande literatura desenvolveu seu caráter nacional em constante interação com outras literaturas. Observa que: "*há uma sucessão regular de tendências literárias e estilos artísticos que se seguem na mesma seqüência em países diferentes e que são causados por tendências paralelas na evolução social*".[57]
E finaliza:

> 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.[58]

Nesse sentido, há ressonância tanto no texto de Antonio Candido na formulação da idéia de "afinamento de instrumentos", que é o que o artista faz quando se relaciona com os textos de fora e os assimila, devolvendo-os de forma modificada com as peculiaridades nacionais; como também no texto de Silviano Santiago, para quem o artista que se inspirou no modelo metropolitano articulará um novo texto, tornando o texto primeiro invisível.

Recorremos novamente a Benjamin Abdala Junior para reafirmar a questão da "afinação de instrumentos" de que fala Antonio Candido, e da superação do modelo de que fala Silviano Santiago. Pondera Abdala Junior:

> Nas situações de dependência, de caráter imperialista, colonial ou neocolonial, a apropriação na perspectiva nacional pode conduzir a um texto descolonizado, que embora vinculado a uma cultura dominante, pode, segundo Silviano Santiago (*Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 23), ser mais rico por conter em si a representação do texto dominante e a resposta a esta representação.[59]

---

[55] NITRINI, 1977, p.225
[56] ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada – textos fundadores.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 199-204.
[57] Ibidem, p.205.
[58] Ibidem, p.208.
[59] ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989, p.23.

Como já afirmamos anteriormente, o nosso trabalho comparativo buscará uma visada em que possa emergir o comparatismo de solidariedade de que fala Benjamin Abdala,[60] apontando o diálogo que existe entre as obras, tendo presente, todavia, as identidades que subjazem das culturas desses países.

Lembramos sempre, na formulação do nosso trabalho, do objeto da Literatura Comparada, tão bem sintetizado por Leyla Perrone-Moisés:

> Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna da tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.[61]

Levamos em conta, também, a definição de Literatura Comparada formulada por Claude Pichois e André Rousseau:

> Descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlingüísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como função específica do espírito humano.[62]

Enfim, o leque é muito vasto e variado. No caso presente, faremos um recorte no confronto de obras de Mia Couto e de Guimarães Rosa, enfatizando, dentre os outros elementos estruturais da narrativa, o narrador e a linguagem.

---

[60] ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos*, p. 89.
[61] PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia, p. 91.
[62] PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, André M. Para uma definição de literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.218.

2

GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO: CONFLUÊNCIAS?

Lendo alguns contos de Guimarães Rosa, desde *Sagarana* ("O Burrinho pedrês", "Conversa de bois", por exemplo), a novela *Campo Geral*, e principalmente os contos de *Primeiras Estórias* ("As margens da alegria", "A menina de lá", "Pirlimpsiquice", "Os cimos" e "O audaz navegante") percebe-se na tessitura narrativa um viés da voz infantil colado à voz do narrador, é como se o narrador se utilizasse dessa voz infantil, amalgamando-a à sua própria voz de narrador culto. Na verdade, o narrador tem empatia pela matéria narrada e adesão ao discurso das personagens, daí esse amálgama de vozes que se percebe, essa junção, essa comunhão na voz narrativa. Essa linguagem amalgamada ocorre nas narrativas de Guimarães Rosa quando se apresentam personagens infantis. É emblemática uma passagem em *Campo Geral* em que Dito se dirige a Miguilim perguntando-lhe se ele tinha medo da morte, e Miguilim responde com uma frase tipicamente infantil enquanto formulação e estrutura lingüística, reflexo de um "pensamentozinho em forma hieroglífica", mas de grande conteúdo e dimensão poético-filosófica: –"*Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...*"[63]

Esse amálgama da linguagem do narrador com a linguagem da criança nem sempre se dá pela voz da personagem, seja diretamente ou de forma indireta, também se manifesta na voz do narrador. O narrador culto se utiliza de recursos lingüísticos, simula a estrutura do pensamento da criança, e a voz da criança, e plasma uma linguagem singular onde emerge o infantil. Coexistem, pois, no discurso, o adulto e o infantil. Mia Couto, diferentemente de Guimarães Rosa, tem obras publicadas para o público infantil e juvenil.

Dos textos de Mia Couto emergem de alguma forma ou os temas das narrativas de Guimarães Rosa, ou a voz de suas personagens, ou a estrutura narrativa, ou a linguagem do narrador, um ou outro recorte. Isso nos remete imediatamente ao texto de Jorge Luís Borges[64], em que ele diz que o escritor cria seus precursores, e a leitura de seus textos os renova e atualiza. Citamos, a título de exemplo, como esse precursor surge pequeno e se agiganta: do conto "Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?" (de *Vozes anoitecidas*, o primeiro livro

[63] ROSA, Joao Guimarães. *Manuelzão e Miguilim.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.30.
[64] BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 162-66.

de Mia Couto) emerge o monodiálogo de Riobaldo[65] que redimensiona e atualiza não somente esse elemento estrutural da narrativa, mas todo o romance *Grande Sertão: Veredas*.

O imaginário infantil está presente implícita e explicitamente em vários contos e crônicas do autor moçambicano, sobretudo naqueles que compõem o livro *Estórias abensonhadas* (1994). É curioso que algum tempo depois que divisamos esse diálogo, o livro mereceu da Editorial Caminho uma edição ilustrada, o que comprova de certa forma nossas observações.[66] Posteriormente, na produção do autor sucederam-se livros infantis e juvenis ilustrados, escritos para o público infantil e juvenil: *O gato e o escuro* (2002), *A chuva pasmada* (2004) e *O beijo da palavrinha* (2006). Interessante observar as diferenças culturais entre Brasil e Moçambique que determinarão procedimentos editoriais completamente distintos. Por exemplo, o livro *A chuva pasmada* pode ter perfeitamente receptores infanto-juvenis, porque os temas que aborda interessam a essa faixa etária e as ilustrações atraem esse público, entretanto Mia Couto em entrevista a Sophia Beal, da revista eletrônica *La insígnia*, assim se reporta a esse livro, o que nos faz questionar a natureza e a função da Literatura Infantil e Juvenil em Moçambique:

> Acabei agora uma coisa chamada *A chuva pasmada*. É um livro que começou por ser um livro infantil, mas não gosto dessa maneira de o chamar, e evoluiu para uma outra coisa. Já não é um livro para crianças, é um livro. Só que tem ilustrações. As ilustrações são muito bonitas.[67]

Diante dessa posição do escritor, poderíamos concluir que, diferentemente do costume editorial moçambicano, no nosso país não se ilustra literatura para adultos. Esse é o primeiro ponto. E em segundo lugar, a classificação de um acervo literário em Literatura Infantil está atrelada à recepção e à noção de literatura. Como lembra Maria dos Prazeres Santos Mendes:

> Mais do que pensar a Literatura Infantil/Juvenil como gênero sustentado pelo receptor (que ao crescer a abandona), cabe-nos propor a boa literatura (sem outras adjetivações), repropondo (como tantos críticos já fizeram, sob outros enfoques), qualidade estética, como um dado de fruição, sem pré-juízos que a delimitem e confinem a uma camisa de força estabelecida pelo e no seu uso. Almejar a criança e/ou jovem, é, ao final, desejar a fruição de uma mente via

---

[65] A fala ininterrupta de Riobaldo não constitui um monólogo propriamente dito, porque emergem do texto diversas referências a um interlocutor, embora ele não se presentifique como tal na narrativa, e por isso consagrou-se nos meios acadêmicos a fórmula "monodiálogo" para esse tipo de fala, uma espécie de diálogo sugerido. Antonio Candido refere-se a esse monodiálogo como "diálogo infinito", no sentido de "melodia infinita" (v. CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 1989, p.207). Mary Lou Daniel, por sua vez, refere-se à incessante locução de Riobaldo como um "monodiálogo ou diálogo solispsístico ou monologante", em que as intervenções e opiniões do "outro" são sugeridas pelas próprias respostas e comentários do narrador. (v. *João Guimarães Rosa: travessia literária.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p.23).

[66] A Profª Dra. Tania Macêdo, em contato pessoal, esclarece que em Moçambique usa-se ilustrar livros para adultos, a exemplo da novela *Mar-me-quer*, do autor. Não tivemos acesso a estudos sobre literatura infantil e juvenil em Moçambique.

[67] Cf. site: http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm. Acesso em: 20.06.06.

> criatividade e imaginação, como são os desígnios da Arte, que acabamos por perder ao longo de nosso longo e penoso caminho de aprendizado cartesiano.[68]

Para nós, interessa olhar para a Literatura Infantil como literatura, como bem colocado por Maria dos Prazeres Santos Mendes e definido por Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes, baseada no *ABC da Literatura*, de Ezra Pound: "*Literatura Infantil é linguagem carregada de significados até o máximo grau possível e dirigida ou não às crianças, mas que responda às exigências que lhe são próprias*".[69]

Este trabalho pretende estudar o narrador e as personagens dos contos selecionados, comparando-os e detectando como se apresenta esse narrador e de que forma o imaginário infantil é representado na linguagem. Diferenciamos infantil enquanto imaginário e o infantil enquanto gênero literário. Sabemos que alguns contos e até romances não foram originariamente escritos para o público infantil e juvenil, mas fizeram grande sucesso nesse segmento de leitores. A Literatura Infantil e Juvenil, como gênero, abriga não só obras literárias sustentadas especificamente por esse público receptor, mas também abriga outras obras literárias que interessam às crianças e jovens, pois seus "*conteúdos respondem aos processos totais do ser humano e proporcionam emoção estética nas condições naturais do seu gradativo desenvolvimento*".[70]

2.1 A QUESTÃO DO GÊNERO: CONTO OU CRÔNICA?

O texto "O viajante clandestino", do livro *Cronicando*, publicado em Lisboa pela Editorial Caminho, em 1991, em uma primeira leitura, poderia ser considerado uma crônica. Não só porque o autor possivelmente assim o tratou, inclusive porque esse texto foi publicado pela primeira vez na coluna *Cronicando*, do Jornal Notícias de Maputo, em 29.11.89, aliás com o sugestivo título "A felicidade clandestina" ("Felicidade clandestina" é título de um conto de Clarice Lispector), mas também porque aparentemente esse texto se apresenta com as características da maioria das crônicas publicadas na imprensa para serem depois, eventualmente, reunidas em livros e compêndios.

---

[68] MENDES, Maria dos Prazeres Santos. Níveis de atuação crítico-criativa face ao texto literário juvenil. In: *Seminário Nacional de Literatura Infantil e Juvenil – Anais*, Câmara Brasileira do Livro/ Salão Internacional do Livro de São Paulo, 1999, p.1.
[69] GOES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1984, p.16.
[70] Ibidem, p. 16

Segundo Jorge de Sá,[71] contrariamente ao conto, que tem uma densidade específica centrada na exemplaridade de um instante da condição humana, a crônica tem apenas registros circunstancias feitos por um narrador-repórter. Lembra ainda que, enquanto no conto o autor mergulha profundamente na construção do tempo, do espaço, das personagens e principalmente da atmosfera daquilo que será contado, e como será contado, o cronista, por sua vez, desliza superficialmente sobre seus próprios comentários sem ter a preocupação de encarnar a figura do narrador. A crônica, por isso, é breve, rápida, tem uma vida relativamente curta, pois o próprio suporte que a veicula tem esse caráter de transitoriedade, de brevidade, de urgência.

Uma crônica de jornal lida é uma crônica esquecida, ela não tem permanência, pois ela tem urgência em ser escrita, urgência em ser lida. Entretanto, um fato qualquer da vida que poderia passar despercebido é recuperado por ela e ganha contornos literários nas mãos de um cronista. Mas tudo isso não tira o seu caráter de brevidade, circunstancialidade, emergência e pouca durabilidade, o que não impede que sua permanência seja aumentada quando são reunidas em livro, por exemplo. E tampouco a simples mudança de suporte não implica necessariamente maior visibilidade ao cronista e permanência à crônica.

Já Carlos Reis[72] argumenta que a crônica não é um gênero estritamente literário, daí a dificuldade em defini-la. Do ponto de vista da narratologia, o que importa é uma tentativa de definição e, neste sentido, as propriedades inerentes à crônica estariam mais ligadas à sua temporalidade. Reis privilegia duas grandes acepções da crônica: como relato historiográfico medieval e como texto de imprensa. Enquanto aquela se preocupava em destacar um herói, esta abordava um fato do quotidiano, realçando fatores sociais, culturais, históricos etc. que, à primeira vista, poderiam passar despercebidos ao observador. A crônica teria nascido influenciada por outras estratégias discursivas, principalmente o folhetim, do qual herdou a regularidade, um tom por vezes lúdico, e um certo pendor ensaístico, pondera Carlos Reis, lembrando também que a crônica herdou da epistolografia o tom de diálogo, de conversa, às vezes de carta para um destinatário quase familiar.

Portanto, a crônica tem um estatuto próprio como gênero narrativo, em que se salienta a brevidade de sua extensão, mas principalmente a marcação de sua temporalidade.

Considerando essas perspectivas, o texto “O viajante clandestino” traz em si a brevidade desse gênero narrativo e reúne as demais propriedades da crônica: trata de forma lúdica assunto do cotidiano, o espaço é aquele conhecido e partilhado socialmente, o tempo

---

[71] SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
[72] REIS, Carlos et al. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Editora Almedina, 2000.

diegético é o da atualidade, as personagens são personagens-tipo, planas, sem qualquer elaboração formal ou contorno. Assim, aparentemente, o texto poderia ser considerado uma crônica, não fosse, entretanto, outros aspectos de sua estrutura narrativa que o fazem aproximar-se mais do conto e distanciar-se da crônica, ainda que o limite entre esses gêneros possa ser tênue, quase fluido. Então, vejamos.

De acordo com Carlos Reis,[73] o conto relaciona-se matricialmente com as formas simples, postuladas por André Jolles.[74] Estas formas simples que incluem contos, legendas, sagas, lendas, mitos, adivinhas, ditados, casos e chistes permanecem ao longo do tempo, recontadas *ad infinitum*, sem perder nunca sua forma, que é popular, e não tem autoria mas tem permanência. Segundo Nadia Batella Gotilb[75] essas formas simples se opõem à forma elaborada, artística, de autoria conhecida. Para Jolles, é necessário o ingrediente do maravilhoso para dar a essas formas a atemporalidade¸ a não espacialidade, e a imprecisão histórica. Assim, o conto estaria relacionado às formas simples e ao maravilhoso. A forma artística, elaborada e que para Jolles é a novela, seria o conto literário como o conhecemos. E quais são as características desse conto literário?

Para Cortázar[76] existem certas constantes que se aplicam a todos os contos, não há temas bons ou ruins, e sim tratamento bom ou ruim dos temas. Para ele, o tempo e o espaço do conto têm de estar condensados, submetidos a alta pressão espiritual e formal para promover uma "abertura", a exemplo do que ocorre com uma câmara fotográfica que limita espacialmente a imagem fotografada, mas amplia a visão de quem a vê. Ou seja, o fotógrafo escolhe um enquadramento, um limite que possa atuar no espectador como uma abertura para além do argumento visual da foto. Como o tempo e o espaço têm de estar condensados, um conto não tem elementos gratuitos, decorativos e não age cumulativamente como uma novela, já que não tem o tempo como seu aliado.

O conto para Cortázar é um gênero de difícil definição. Não obstante, ele trabalha com três noções para definir sua estrutura: as noções de significação, de intensidade e de tensão. O elemento significativo do conto reside no tema; a intensidade é a eliminação de todo o aparato literário que pode ser explorado em uma novela, que tem uma extensão maior, e não em um conto que é comprimido. Assim, a novela estaria para a expansão enquanto o conto para a compressão. E a tensão, por fim, é a intensidade que se exerce na maneira como o autor vai

---

[73] REIS, Carlos. Anotações do curso regular "Teoria e análise do conto: fronteiras, passagens e derivas", ministrado na FFLCH/USP, em outubro/novembro de 2004 a convite da pós-graduação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.
[74] JOLLES, André. *Formas simples.* São Paulo: Cultrix, 1996.
[75] GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: 1991.
[76] CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

aproximando o leitor, pouco a pouco, daquilo que é contado. Um bom conto reúne essas três noções.

Ainda que exista uma especulação a respeito da extensão do conto, e tentativas de quantificação dessa extensão, sabidamente o conto é de extensão menor que o da novela, isso é um consenso entre os estudiosos desse gênero narrativo. Mas não existe um limite mínimo previsto de extensão para o conto, tanto que na modernidade há os micro-contos. Para Carlos Reis,[77] o princípio da concentração de que fala Julio Cortázar é que determina as demais propriedades do conto: a) reduzido número de personagens; essas personagens são construídas com tipos humanos, sem complexidade do ponto de vista psicológico, e às vezes se confundem com o espaço; b) o espaço é pequeno e limitado; c) as ações são simples e muitas vezes apontam para um desenlace previsível.

O tratamento literário dado especialmente ao "O viajante clandestino", aliado às propriedades de intensidade, significação e tensão de que nos fala Cortázar, que explicitaremos na análise, leva-nos a conferir o estatuto de conto a esse texto.

A propósito das crônicas de Mia Couto − publicadas nas colunas *Cronicando* ou *Quotidiano*, do Jornal *Notícias*, de Maputo, esta última escrita com o pseudônimo de Nelson Malangabi −, Fernanda Angius, uma das primeiras estudiosas do autor, assim se expressa no ensaio de apresentação do livro, em que mostra o autor à comunidade acadêmica e de leitores em geral:

> Crônicas há em que o circunstancial (que deveria limitar este gênero) se alarga, dando lugar a uma narrativa em que realidade e ficção se entrelaçam e desenvolvem uma intriga que afasta o texto da sua referencialidade localizada no espaço e no tempo empírico, levando-nos a ter de diferenciar os textos de *Cronicando* em dois tipos: textos que podemos designar por crônicas, e os que são verdadeiros contos.[78]

Fernanda Cavacas,[79] também uma das primeiras estudiosas da obra de Mia Couto, lembra a importância literária da crônica, que ela denomina mais-que-jornalística, nomeadamente no caso de Mia Couto, e ressalta o papel fundamental que a imprensa desempenhou e continua a desempenhar nos países africanos de língua oficial portuguesa. Observa a estudiosa:

---

[77] REIS, Carlos. Anotações do curso regular "Teoria e análise do conto: fronteiras, passagens e derivas", ministrado na FFLCH/USP, em outubro/novembro de 2004 a convite da pós-graduação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.
[78] ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra*. Mindelo/Praia: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, 1998, p.28.
[79] CAVACAS, Fernanda. *Acrediteímos*. Lisboa: Mar Além, 2001.

> As crônicas, reunidas em Cronicando, muitas vezes publicadas em primeira mão no *Notícias* ou noutro jornal de língua portuguesa, foram talvez dos textos mais lidos do escritor e fizeram a divulgação de hábitos e costumes, sonhos e vivências, do homem moçambicano. E sempre o escritor ultrapassa largamente a crônica jornalística utilizando recursos literários na recriação do real de que parte na busca da estória poeticamente sentida e contada à maneira do *griot* africano.[80]

Segundo Carmem Lúcia Tindó Secco,[81] José Craveirinha, no prefácio de *Vozes Anoitecidas*, e Fernanda Angius, no *Desanoitecer da palavra*, já chamavam a atenção para o fato de Mia Couto conciliar um "ritmo de poeta" a um modo de narrar "oraturalizado" e com uma escrita, misto de crônica e reportagem, cuja ligação com o contexto histórico circundante fez que o escritor, embora sempre preocupado com a recuperação das tradições do passado, não se esquecesse de lançar também um olhar politizado sobre o presente. Craveirinha foi o primeiro a perceber o diálogo que Mia Couto estabelece com o jornalismo na sua escritura.

Em entrevista a Michel Laban, Mia Couto ressalta o gênero híbrido lembrando que "*no Cronicando estou na estória condensada, no pequeno conto, mas ainda estou preso à actualidade, à circunstância do momento*".[82] Essa observação do autor ratifica, entretanto, a par das análises por nós empreendidas, nossa opção por inserir o texto "O viajante clandestino" no gênero conto.

2.2 A QUESTÃO DO CONTEXTO: BRASIL E MOÇAMBIQUE

Antonio Candido[83] relata que a literatura brasileira teve o papel de valorização do país para compensá-lo do atraso do subdesenvolvimento e, neste sentido, ela supervalorizava os aspectos regionais enfatizando o exotismo como uma marca diferenciadora e peculiar. José de Alencar teve um papel importante no delineamento do perfil da nacionalidade com os temas pitorescos e indigenistas.

O ufanismo estava na base do pitoresco e o do exótico (o nosso céu é mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora etc.) como uma forma de compensação do atraso sociocultural. Para Antonio Candido, o poema *Canção do Exílio* é

---

[80] CAVACAS, Fernanda. *Acrediteímos*, 2001, p.15.
[81] SECCO, Carmem Lúcia Tindó. Mia Couto e a incurável doença de sonhar. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda et al. *África & Brasil: letras e laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000, p. 261-86.
[82] LABAN, Michel. *Moçambique – encontro com escritores*. Porto: Fundação Engº Antonio de Almeida, III vol., 1998, p.1036.
[83] CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. 1989, p.140-62.

paradigmático desse aspecto pitoresco da literatura, "*e poderia ter sido assinado por qualquer um dos contemporâneos latino-americanos de Gonçalves Dias, entre o México e a terra do fogo*".[84]

A visão de um país harmonioso, de um povo otimista, vivendo em plenitude com a natureza farta e abundante em que em se plantando tudo dá, é desnudada com os escritores da chamada Geração de 30 (Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego), que retratam em seus romances, de cunho social, as feridas de classe da sociedade brasileira.

Ainda segundo Candido, são três as fases do regionalismo. A primeira, em meio à consciência eufórica de país novo, caracterizada pela idéia de atraso, é a fase do regionalismo pitoresco. Na segunda fase, de pré-consciência do subdesenvolvimento (l930/1940), houve o regionalismo problemático que se chamou de "romance social", "indigenismo", "romance do nordeste", tendo sido um precursor da consciência do subdesenvolvimento. Enquanto o naturalismo focalizava o homem pobre, avesso ao progresso, muitos escritores denunciam a pobreza focalizando o conflito de classes (Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado). Historiadores e críticos consideram como marco inaugural do regionalismo de 30 a *Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida. A terceira fase, que poderia ser chamada, segundo o crítico, de super-regionalista, caracterizada por nutrir-se de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações ou de técnicas antinaturalistas, "*correspondia à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e operava uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo*".[85] E é nesta fase de super-regionalismo que está incluído o escritor João Guimarães Rosa, e sua obra revolucionária "*solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região*".[86]

Para Antonio Candido, "*a partir de elementos e materiais colhidos em sua vivência no sertão, o escritor mineiro construiu um mundo literário onde une sertão e erudição, e transcende o sertão, transcende o regionalismo"*. No ensaio "O homem dos avessos"[87] sintetiza:

> A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio,

[84] CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, 1989, p.141.
[85] Ibidem, p.162.
[86] Ibidem, p.162.
[87] CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978, p.119-39.

> amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.[88]

Para Mary Lou Daniel,[89] Guimarães Rosa promoveu uma renovação no regionalismo e a fixação literária da linguagem rural, e ao escrever *Grande Sertão: Veredas* produziu um romance regionalista de alcance universal.

Guimarães Rosa realizou uma literatura de grande densidade poética, servindo-se de imenso talento e conhecimento da língua, para potencializar ao máximo sua capacidade de expressão. Os estudos sobre o escritor formam uma bibliografia extensa, principalmente aquela que aborda as virtualidades que imprimiu à língua. Neologismos, oralidade, termos populares e arcaicos, inversões, subversões do vernáculo, nominalizações, duplicações, afixações, deslocamentos da sintaxe, aforismos, ditos parodísticos, provérbios etc. compõem a singularidade de sua linguagem poética. O escritor mineiro opera as virtualidades da língua nos níveis morfo-sintáticos e semânticos, servindo-se, inclusive, de outros idiomas.

Alfredo Bosi[90] lembra que a linguagem oral, os brasileirismos, regionalismos léxicos e sintáticos foi um percurso já anteriormente aberto pelo Modernismo. Lembremo-nos de que Mário de Andrade foi pioneiro na tentativa de abrasileirar a língua portuguesa, carreando para o seu texto literário expressões do português coloquial, condizente com a proposta estética do modernismo.

Na obra rosiana convivem ambigüidades, é um espaço onde se tensionam o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, o velho e o novo, o letrado e o iletrado, o mal e o bem, Deus e o diabo. O escritor mineiro abordou temas regionais, universalizando-os, usando uma linguagem única, de mediação, para o narrador e para as personagens, fugindo da armadilha de certos regionalistas que criaram um fosso entre a voz culta do narrador e a voz popular das personagens, conferindo artificialidade à narrativa. Neste sentido, Alfredo Bosi ressalta que a matéria literária de Guimarães Rosa não foi o "*regionalismo banal, as superfícies com todos os preconceitos que a imitação folclórica leva à confecção do objeto literário*".[91]

A publicação dos livros de Guimarães Rosa causou grande repercussão no país, desde *Sagarana* (1946), seguindo-se *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* (ambos em 1956), graças à inventividade dos entrechos e à capacidade inovadora da linguagem. Segundo Antonio Candido, todos esses livros foram um acontecimento:

---

[88] CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*, 1978, p.122.
[89] DANIEL. *João Guimarães Rosa – travessia literária*, 1968.
[90] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
[91] Ibidem, p.488.

> (...) não pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. (...) O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. (...) Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. Com isso tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. [92]

Para Walnice Galvão,[93] o panorama literário que marcou a época do surgimento de Guimarães Rosa caracterizava-se pelo regionalismo e pela contrapartida espiritualista, que imprimia um sopro metafísico nas obras em busca da transcendência, tangenciando até o sobrenatural na ficção, a introspecção e a subjetividade, o embate entre o Bem e o Mal. Para a crítica, Guimarães Rosa soube superar ambas as vertentes pelo apuro formal, experimentalismo lingüístico, erudição, pela maneira de fazer prosa como quem faz poesia, palavra por palavra, fonema por fonema, e por isso conquistou um lugar único na literatura brasileira. O escritor teria promovido uma "*síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas*",[94] pontua Walnice Galvão.

A publicação de *Primeiras Estórias* surpreendeu o público. De acordo com Willi Bolle,[95] a crítica foi unânime em reconhecer que o livro representou uma ruptura em relação às obras anteriores. Guimarães Rosa inaugura o conto curto na sua produção literária. O livro compõe-se de 21 contos, a maioria deles já publicados anteriormente no jornal *O Globo.* A primeira edição de *Primeiras Estórias*, em 1962, pela José Olympio, foi primorosa: com prefácio de Paulo Rónai, tinha o índice todo ilustrado, conto por conto, com desenhos do próprio autor, redesenhados por Luis Jardim. As ilustrações eram específicas para cada conto e tinham além de desenhos indicativos do conteúdo, símbolos zodiacais e desenhos cabalísticos, e em cada uma a lemniscata (o símbolo que a Matemática usou para o infinito), indiciando, o conjunto, a metafísica de sua matéria literária. Guimarães Rosa atuava quase como um co-tradutor de seus livros, vê-se pela quantidade de correspondências[96] trocadas

---

[92] CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". 1989, p.207.
[93] GALVÃO, Walnice Nogueira. Guimarães Rosa. São Paulo: Publifolha, 2000.
[94] Ibidem, p.26.
[95] BOLLE, Willi. Os inadaptados. In: *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.83-109.
[96] v. BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981; BUSSOLOTTI, Maria Apparecida F. Marcondes. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

com seus tradutores e publicadas em livros, e no caso específico de *Primeiras Estórias* ele foi além com seus cuidados ao ilustrar o índice.

Em *Primeiras Estórias* o espaço narrativo se desloca, em alguns contos, do sertão, das pequenas vilas e arraiais e grandes fazendas para as cidades. Mas as personagens continuam formando o elenco de desvalidos, marginalizados, pobres, loucos, velhos, deficientes, crianças, seres de exceção, como lembra Lenira Marques Covizzi,[97] ou seres necessitados, segundo Alfredo Bosi.[98]

O livro foi publicado no momento em que se acirravam na sociedade brasileira as contradições de classe entre trabalhadores do campo e da cidade e as classes dominantes. Direitos trabalhistas, educação e reforma agrária eram reivindicações dos trabalhadores, organizados em suas entidades de classe, sindicatos e Confederação Nacional. Desde o ano anterior, em 1961, com a renúncia do Presidente Jânio Quadros, e quando as forças militares tentaram impedir a posse de João Goulart, já se engendrava no país o golpe militar que eclodiria em 31 de março de 1964.

As contradições político-sociais que o país vivia estavam inseridas no contexto da Guerra Fria, que era o mundo polarizado entre as duas maiores potências militares do pós-guerra: Estados Unidos e União Soviética. Todas as reivindicações de interesse popular no país eram tratadas como vinculadas aos interesses do comunismo internacional, o que desencadeava grandes perseguições políticas, principalmente contra o PCB – Partido Comunista Brasileiro, colocado pelo próprio Congresso Nacional na ilegalidade em 1946.

Os Estados Unidos, desejosos de alargar sua esfera de influência para combater o comunismo soviético, promoviam diversas intervenções armadas no mundo, e tinham os olhos atentos para a América Latina, procurando evitar que os países do Cone Sul e da América Central tivessem relações diplomáticas ou comerciais com Cuba, recentemente libertada da ingerência do imperialismo americano pela revolução, em 1959. Culturalmente, o Brasil vivia a Bossa Nova, e se iniciava o Cinema Novo. Os países africanos viviam suas primeiras histórias de libertação.

É nesse cenário político-cultural do país que Guimarães Rosa publica *Primeiras Estórias*. A obra de Guimarães Rosa não se deixa marcar tanto pelas influências do momento histórico, social e político como, em geral, acontece com as obras dos escritores regionalistas.

O continente africano ressentia-se da política colonialista e neocolonialista dos países europeus. A política colonial portuguesa em Moçambique foi marcada pela violência e

---

[97] COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
[98] BOSI, Alfredo. *Céu e inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

descaso do governo português com o desenvolvimento econômico e social do país, servindo apenas para abastecer a metrópole de matérias-primas, excluindo o negro, não só da atividade econômica, mas também impedindo-o do exercício de sua cultura autóctone, a começar pela proibição das línguas nacionais. Um dado que mostra a violência da colonização portuguesa em Moçambique é a taxa de analfabetismo: 92% da população, em 1981.

Embora existisse descontentamento popular, somente na década de 1960 tomam corpo movimentos reivindicatórios de auto-determinação, inspirados por movimentos libertários que se disseminavam no continente africano e em outros pontos do mundo, notadamente a revolução cubana, em 1959, contra a ingerência e exploração americanas. Acreditamos que os *slogans* da revolução cubana (*Hasta la vitória siempre* e V*enceremos*) influenciaram a luta libertária em todo o mundo.[99] Senegal, o atual Congo (ex-Zaire) e Tanzânia tornaram-se independentes em 1960. Em 1961 tem início a luta armada de libertação em Angola. A libertação da Argélia do domínio francês, em 1962, com o alto custo de uma guerra colonial violenta, torna-se símbolo de emancipação na África. Em 1963 tem início a luta de libertação na Guiné Bissau.[100]

Em 1964 deu-se o início da luta armada em Moçambique contra o governo colonial, sob a liderança da FRELIMO – Frente de Libertação Nacional, da qual era presidente e fundador Eduardo Mondlane. Historicamente, o movimento de libertação de Moçambique coincide com os movimentos de libertação de Angola e da Guiné Bissau, e esses contextos libertários refletiam na metrópole onde também efervesciam os movimentos pela derrubada da ditadura salazarista, enfraquecendo o já deteriorado governo português e favorecendo as condições para a conquista da independência nesses países.

Em 1975 foi conquistada a independência de Moçambique do domínio colonial português, e iniciou-se violenta guerra civil comandada pela RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana, que não reconhecia o governo da FRELIMO, de orientação socialista-marxista, e contava com o auxílio financeiro, logístico e estratégico dos governos racistas da África do Sul e da Rodésia. Moçambique concedia apoio aos países em luta pela emancipação na África Austral (Namíbia, a então Rodésia do Sul – atual Zimbábue, e a África do Sul contra o *apartheid*), abrigando em seu território dissidentes daqueles países, aos quais

---

[99] Alguns jornalistas e analistas políticos referem possíveis influências da revolução cubana nos movimentos libertários dos países emergentes latino-americanos e africanos. Lembramos que o rosto de Ernesto Che Guevara tornou-se o mais conhecido do mundo, e que o internacionalismo cubano é política de Estado mundialmente conhecida.

[100] As datas em que ocorreram a independência dos países africanos citados foram consultadas no site: http://www.arqnet.pt/portal/portugal/guerrafrica/index.html - Acessado em 04.06.2006, às 12.28h.

concedia apoio material e logístico-militar.[101] O país, recém-libertado, vê-se novamente em guerra. Assim, a infra-estrutura econômica e agrária do país foi destruída, impondo muito sofrimento ao povo. Quase todas as escolas e postos de saúde da zona rural do país foram destruídos, onde viviam mais de 80% da população. A sociedade civil foi alvo de violentos e cruéis ataques por parte de milícias contra-revolucionárias, chamadas pela população de "os bandidos".[102] Em uma população de 12 milhões de habitantes, à época, a Guerra Civil produziu milhares ou dezenas de milhares de mortos, centenas de órfãos, aproximadamente um milhão de mutilados, e milhões de deslocados internos e refugiados em campos de países vizinhos (Tanzânia, Malawi, Zâmbia etc.).[103] A guerra civil se estendeu até 1992, quando sua paz foi negociada por intermédio do "Acordo de Roma".

É nesse cenário socialmente destroçado que Mia Couto fará sua estréia na literatura, em 1983, com a publicação do livro de poemas intitulado *Raiz de Orvalho e outros poemas.*[104] Assim como Guimarães Rosa, que escreveu primeiramente um livro de poemas, *Magma,*[105] e migrou para a prosa, também Mia Couto fez percurso semelhante: deixou a poesia, e passou a escrever prosa, aproximando-a da poesia, "tal qualmente" Guimarães Rosa.

Seu primeiro livro de contos, *Vozes Anoitecidas*,[106] publicado em 1987, representa um marco na literatura moçambicana e a retomada de um projeto estético iniciado por João Dias (*Godido e outros contos*, 1962) e Luís Bernardo Honwana (*Quem matou o cão tinhoso*, 1964), como lembra José Craveirinha no prefácio de *Vozes Anoitecidas*:

> (...) esta colectânea de contos com que Mia Couto se estréia na ficção tem, quanto a nós, precisamente o mérito de reestabelecer o elo, reavivar uma continuidade, partido do Godido, de João Dias, passando inevitavelmente pelo Nós matamos o Cão Tinhoso de Luís Bernardo Honwana.

---

[101] O breve panorama da Guerra Civil Moçambicana foi escrito a partir de informações de vários sites, somadas às nossas leituras de época e nas informações constantes na tese de doutorado de Enilce do Carmo Albergaria Rocha, USP/SP, 2001, a partir das reflexões de Carlos Jorge Siliya, do livro *Ensaio sobre a cultura de Moçambique.*

[102] Transcrevemos matéria intitulada "Brincando de matar", do jornalista Paulo Pereira Lima, publicada na Revista *Sem Fronteiras*, n. 254, de outubro de 1997, abordando o recrutamento de crianças para a guerra civil em Moçambique: *Meninos foram pendurados de cabeça para baixo em galhos de árvores, durante horas, como parte do treinamento. Eram com freqüência forçados a cometer uma atrocidade, como forma de cortar os laços com a família e o povoado de origem. Crianças com até 8 anos de idade recebiam ordens para atirar contra os próprios pais e lhes cortar o pescoço. 'O método consistia em obrigar a criança a praticar atos que a comprometessem', afirma Enrique Querol, um psicólogo argentino que trabalhou com jovens veteranos de guerra da Renamo. (...) Além disso, antes de uma batalha, os comandantes da Renamo às vezes instigavam as crianças a beber sangue humano – um rito, segundo acreditavam, destinado a fazer com que perdessem todo tipo de medo. (...)* (cf. site: http://ospiti.peacelink.it/zumbi/news/semfro/254/sf254p16.html). Lina Magaia, jornalista moçambicana, também retrata as atrocidades dos "bandidos" no livro intitulado *Dumba Nengue* – histórias trágicas do banditismo.

[103] Observamos, nas diversas fontes consultadas, números conflitantes das vítimas da Guerra Civil, possivelmente devido a uma confusão entre deslocados internos e refugiados. Diferenças conceituais das categorias que compõem as diversas diásporas são estudadas por Edward Said, no livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 54. Registramos também controvérsia entre o número de mortos, que é contestado pelas partes então em conflito.

[104] COUTO, Mia. *Raiz de Orvalho e outros poemas.* Lisboa: Editorial Caminho, 1999. O livro foi editado inicialmente em Maputo, pela Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1983.

[105] Com os poemas de *Magma*, Guimarães Rosa ganhou o prêmio de poesia concedido pela Academia Brasileira de Letras, em 1936. O livro ficou inédito e só foi publicado postumamente, em 1997, pela Editora Nova Fronteira.

[106] COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Editorial Caminho, 1987. A primeira edição de *Vozes Anoitecidas* foi em Maputo, pela Associação Moçambicana de Escritores.

> Ou equívoco nosso ou este Vozes Anoitecidas imbui-se de um referencial algo importante para nós moçambicanos, literariamente: Indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos. Mia Couto faz-se (transfigura-se) vários seus personagens pela atenta escuta de pessoas e incidentes próximos de si, porque o homem-escritor quer-se testemunha activa e consciente, sujeito também do que acontece e como acontece, já que desde a infância pôde saber-se objecto.[107]

Vozes Anoitecidas já anuncia o estilo que consagrará Mia Couto: contos curtos, em linguagem criativa, com forte presença da oralidade, tematizando a miséria, o rascismo, a violência da guerra, o abandono, o imaginário popular, o mito, as tradições, as ambivalências entre campo e cidade, tradição e modernidade, real e supra-real, o hibridismo e mestiçagem da sociedade moçambicana, as múltiplas identidades que a compõem. Sua matéria literária será fruto de vivência profundamente humanista e das observações das populações rurais e urbanas de Moçambique, das lembranças de infância, das estórias que ouviu contar, e do contato e recolha de estórias por suas andanças no meio rural de Moçambique, como biólogo. O mito, o imaginário popular e a coexistência dos mundos visível e invisível, dos vivos e dos mortos, terão lugar privilegiado na obra do escritor moçambicano. Mia Couto não deixa de abordar poeticamente a problemática social, contundentemente abordada nos seus textos de opinião,[108] e a guerra se entremostra recorrentemente em sua narrativa e será o cenário de seu primeiro e mais importante romance: *Terra Sonâmbula*, publicado em 1992, na fronteira entre a guerra e a paz em Moçambique.

Escritor profícuo, tendo 20 títulos publicados entre contos, romances, livros infantis e de textos de opinião (artigos sobre questões políticas, econômicas, ecológicas etc.), é considerado um dos maiores escritores africanos de língua portuguesa. Sua obra nos inspira um novo olhar, mais humano, para Moçambique e para a África.

Do texto de Mia Couto emergem múltiplos diálogos com a literatura brasileira, e nós detectamos senão o mais importante, o mais recorrente deles: o diálogo com as obras de Guimarães Rosa. Identidades temáticas e estruturais há entre diversas narrativas. Observamos similaridades entre os dois escritores: ambos captam aspectos de suas realidades regionais; ambos trabalham a matéria de superstições e crenças do povo; ambos abordam os métodos de curas populares; ambos trabalham com a linguagem oral; abordam o imaginário mítico popular; em seus discursos estão presentes as polaridades entre o exterior e o íntimo, entre a

---

[107] CRAVEIRINHA, José. Prefácio. In: COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas.* Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

[108] "Textos de opinião" é o subtítulo do livro *Pensatempos*, de Mia Couto, que reúne ensaios, artigos, matérias jornalísticas, intervenções e discursos vários publicados em revistas acadêmicas, na imprensa escrita ou na internet. Assim, chamamos genericamente de textos de opinião os textos não literários do autor que expressam suas opiniões sobre diversos assuntos da ordem do dia.

cidade e o campo, entre o arcaico e o moderno; ambos recriam a linguagem nos níveis morfossintáticos, semânticos e lexicais; ambos recorrem a provérbios, ditos e máximas como aproximação da língua popular.

Guimarães Rosa traz para dentro da narrativa a fala popular, a oralidade sertaneja, combinando-a com recursos expressivos vários (neologismos, latinismos, amálgamas, duplicações, arcaísmos etc.) que revitalizam a língua. Mia Couto, diferentemente, não utiliza a variante popular do português moçambicano, utiliza a língua padrão falada pelas camadas cultas e resgata construções tipicamente populares e, de acordo com Gilberto Matusse,[109] cria outras análogas às populares, mas que não são utilizadas na fala, algumas criações são hibridizações dos modelos bantos, e outras palavras são criações suas desvinculadas desses modelos, porém baseadas nas regras da língua.

2.3 A QUESTÃO DO LEITOR VIRTUAL

Seriam a criança e o jovem os receptores possíveis e virtuais de vários contos de Guimarães Rosa, ainda que não tenham sido concebidos como leitores-modelos na definição de Umberto Eco? Para Umberto Eco, os leitores-modelos são aqueles para quem o escritor escreve, são leitores virtuais, não têm existência real.[110] Seriam as crianças e jovens os receptores do plurilingüismo que permeia a obra rosiana? O próprio autor define sua produção literária, às vezes, como conto de carochinha para adultos. Mas, só para adultos? Tentaremos responder a essas questões ao longo do trabalho.

Mia Couto, por outro lado, também é um grande contador de “causos” e suas memórias de infância, inclusive das estórias que ouvia, permeiam suas narrativas e reproduzem de certa forma o respeito à ancestralidade que figura nas sociedades tradicionais. Que identidade com essas questões podemos estabelecer na concepção e recepção de parte da produção literária de ambos?

Dentro da obra de Guimarães Rosa há um mundo onde coexistem personagens infantis (Miguilim, Dito, Brejeirinha, Tomézinho, Ninhinhinha etc.), universo infantil, temática infantil, e esse mundo remete-nos às narrativas folclóricas e ao conto popular, incorporando versos e canções e causos em uma multiplicidade de vozes (dialogismo de Bakthin),

---

[109] MATUSSE, Gilberto. *A construção da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária (UEM), 1998, p.102-03.
[110] ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

recorrendo a histórias exemplares, como as fábulas didático-moralistas,[111] e utilizando diversos recursos para criar a ilusão da oralidade: estrangeirismos, latinismos e palavras eruditas, neologismos, recriações e revitalizações do léxico regional, incidência de provérbios e aforismos, e vários processos sintáticos que contribuem para criar a ilusão da oralidade (acréscimos, eliminações, transposições etc.). Todos esses recursos levam o leitor a ouvir o narrador, como se a obra fosse escrita para ser ouvida e não lida. É o caso, por exemplo, de "O burrinho pedrês", que comporta na narrativa principal diversas outras narrativas.

O dialogismo de Bakthin[112] é a escrita em que se lê o outro, o discurso que se remeta a um outro, são vozes que coexistem dentro do texto, referenciando explicita ou implicitamente a outros textos, a que Julia Kristeva[113] designou de intertextualidade. Dentre os fundamentos da teoria do texto, destaca-se o caráter duplo do texto: escritura/leitura. O texto se realiza na leitura. Desta forma, sendo a palavra "dupla", "*ela pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo ao sujeito da escritura e ao destinatário*", como lembra Tânia Franco Carvalhal.[114]

Não podemos nos esquecer de que para Bakthin o signo é ideológico: "*A palavra, como fenômeno ideológico por excelência, está em evolução constante, reflete fielmente todas as mudanças e alterações sociais*".[115] Assim, os textos são dialógicos, porque resultam do embate de muitas vozes sociais. Como nos ensina Diana Barros,[116] quando essas vozes são perceptíveis, pelos procedimentos discursivos adotados, têm-se a polifonia (os textos poéticos, por exemplo); quando o texto esconde os diálogos que o constituem, tem-se a monofonia (os discursos autoritários, por exemplo).

Assim, o resgate de versos e cantigas populares para dentro da narrativa rosiana configura esse dialogismo e nos remete aos contos populares e ao imaginário infantil.

O imaginário infantil presentifica-se na linguagem de Guimarães Rosa, em várias obras. No romance *Grande Sertão: Veredas* há um viés infantil na voz do narrador, que recorre a um vocabulário do universo infantil, dentro da voz adulta, para designar a imensidão, o incomensurável, a falta de medida de sua dor. Sabemos, e a nossa própria experiência de infância nos mostra, que a criança recorre ao campo semântico das medidas,

---

[111] Utilizamos a classificação proposta por Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes, em sua tese de livre docência intitulada *A fábula brasileira ou fábula saborosa – tentativa paideumática da fácula no Brasil*, segundo a qual a fábula é um gênero narrativo ficcional, podendo apresentar-se em prosa, poesia ou fórmulas rimadas. Os protagonistas das estórias são geralmente animais, porém podem ter também outros seres como personagens: humanos, inanimados e até divinos. Geralmente a fábula está relacionada a uma lição moral ou sapencial, mas também ela pode servir apenas à diversão, que a autora classifica como fábula saborosa. A autora propõe em sua tese uma classificação completa das fábulas brasileiras. A fábula didático-moralista é aquela que encerra ensinamento moral.

[112] BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

[113] KRISTEVA, Júlia. Introdução à semanálise, 1974.

[114] CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio.* 2003, p.73.

[115] BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1999, p.194.

[116] BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999, p.1-9.

dos números representativos de valores altos, para representar os sentimentos que ela não consegue ainda dimensionar. E no *Grande Sertão: Veredas*[117] esse campo semântico presentifica-se como recurso de construção: "*Querer mil gritar, e não pude*"... (p.526).

Esse viés na linguagem, de representação do imaginário infantil, presentifica-se também no livro *Sagarana*.[118] Exemplificamos o diálogo de adultos simulando brincadeira de criança:

- *- Mas, pular o cangote do zebu?*
- *- Que óte! Que ú!* (p.42)

Ou

- *Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca*.[119]

A forte presença da oralidade é uma técnica que remete ao ato de contar estórias, causos, e mais ainda, por diversas vozes narrativas, criando um jogo lúdico do contar, que também é próprio ao receptor infantil e juvenil. E a oralidade desse contar está presente tanto nas obras de Guimarães Rosa quanto nas de Mia Couto, com uma diferença fundamental: Moçambique é um país de tradição oral, diferentemente do Brasil, uma vez que a proliferação de escolas, o progresso, a industrialização e a urbanização tomaram o espaço da tradição oral, que sobrevive timidamente em alguns rincões do interior do país. Confirma-se o desaparecimento do narrador oral nas palavras de Walter Benjamin, para quem a arte de narrar está definhando não só devido ao progresso, mas também porque a sabedoria está em extinção. Segundo Benjamin, a verdadeira narrativa tem em si, às vezes, de forma latente, uma dimensão utilitária. Para ele, "*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*".[120]

Em Moçambique persiste o narrador oral, pois é uma sociedade sobretudo oral, onde as tradições são transmitidas oralmente nas línguas nativas. A figura do contador de estórias é emblemática nas sociedades africanas. Ele mantém viva a memória dos antepassados, a memória familiar e a memória histórica, perpetuando a tradição de geração em geração. O contador de estórias é ligado às famílias ou à comunidade.

---

[117] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.526.
[118] Idem, *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
[119] Ibidem, p. 327.
[120] BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.200.

O contar estórias requer alguns procedimentos ritualísticos, dentre eles o de somente contá-las à noite, do contrário a pessoa fica careca, conforme relata Mia Couto.[121] Uma outra norma do ritual do narrar é que, sendo a estória patrimônio cultural comum, o contador de estórias não pode intitular-se seu criador, pois ele é o transmissor oral delas, está reproduzindo a palavra divina dos antepassados. A figura do contador de estórias, e da platéia sentada em torno da fogueira, nas narrativas orais africanas, povoa o imaginário ocidental.

Diferentemente de Moçambique, na África Ocidental o contador de estórias é representado pela figura do "griot", que além dessa função, ainda desempenha as funções de músico ou trovador, embaixador e de genealogista. É ele quem intermedeia pedidos de casamento, por exemplo. Muitas vezes é ele quem resolve conflitos de terra, aconselhando as partes (e aí entra a função do narrador como conselheiro, de acordo com Benjamin), pois ele tem a informação genealógica das famílias que habitaram primeiramente aquele lugar, segundo nos conta Hampâté-Bâ.[122]

Vemos assim que as sociedades rurais moçambicanas são um grande manancial de estórias e é ele que vai nutrir o universo literário de Mia Couto. Muitos contos são resgatados da oralidade e reelaborados literariamente. Muitos deles terminam de forma maravilhosa ou fantástica, às vezes estranha, percebida no emergir de mitos africanos, metamorfoses etc.

Para Júlio Cortazar,[123] o fantástico relaciona-se a acontecimentos possíveis, porém inexplicáveis no mundo real. Essa concepção aproxima-se de Todorov,[124] para quem o fantástico se caracteriza pelo acontecimento insólito que surge na narrativa e que causa estranhamento, instaurando a dúvida, a incredulidade tanto no leitor como na personagem. O fantástico é construído por uma estratégia narrativa onde a tônica é a hesitação na personagem e/ou no leitor. Todorov sintetiza a fórmula que define o fantástico: "*cheguei quase a acreditar*".[125] Julio Cortazar diferencia o fantástico do maravilhoso. Para ele o maravilhoso são os acontecimentos presentes nos contos de fadas, onde já têm esse estatuto e por isso não causam estranheza. Para Todorov "*não é uma atitude para com o acontecimento narrado que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos*".

De acordo com Propp,[126] a divisão mais habitual dos contos maravilhosos é a que distingue os contos de conteúdo miraculoso, os contos de costumes e os contos sobre animais. Uma das mais importantes características do conto maravilhoso é o fato de atribuir com muita

---

[121] COUTO, Mia. Nas pegadas de Rosa. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, PUC/MG, v. 2, n.3, p.13, 2º sem. 1998.
[122] HAMPÂTÉ-BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *Metodologia e pré-história da África. História geral da África.* São Paulo: Ática/UNESCO, v. I, 1982, p.181-218.
[123] CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
[124] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à narrativa fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
[125] Ibidem, p.36.
[126] PROPP, Wladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

facilidade as mesmas ações aos homens, aos objetos e aos animais. Além disso, possuem uma particularidade: suas partes constituintes podem ser transportadas para outro conto sem nenhuma alteração. Para estudar os contos maravilhosos, Propp agrupou-os a partir das diversas funções desempenhadas pelas personagens. Assim, no estudo do conto maravilhoso, o que realmente importa é saber o que fazem as personagens. Uma outra característica dos contos maravilhosos é seu duplo aspecto: de um lado, sua extraordinária diversidade, de outro sua repetibilidade. Sabemos que o maravilhoso é uma presença importante no imaginário infantil e atrai, por seu aspecto mágico, muitos leitores jovens. E nesse sentido, o jovem é um leitor potencial de muitos contos de Mia Couto, justamente, pela presença do maravilhoso e do fantástico em suas narrativas.

Há que se considerar que do cotejo da produção literária de ambos escritores evidenciam-se traços de similaridades facilmente perceptíveis. Entretanto, esse diálogo não hierarquiza a importância de um escritor em relação ao outro, porque sabemos que o universo de produção, as condições de produção e a própria construção narrativa podem se confrontar com similaridades decorrentes de vivências diferentes, mas com denominadores histórico e sociopolíticos comuns. No caso em questão (Guimarães Rosa e Mia Couto), as obras, ainda que produzidas em espaços culturais diferentes, podem ter temas e contextos sociais semelhantes, se considerarmos o passado colonial desses países e o subdesenvolvimento que os caracteriza. Porém, o Brasil guarda mais identidades culturais com Angola e Guiné, países da África Ocidental, de onde foram arrancadas levas de escravos para o Brasil, o que nos faz pensar que o contato entre as produções de Mia Couto e de Guimarães Rosa tenha sido menos indireto do que se relata, para favorecer o nível de aproximação que se observa entre as obras de ambos.

Assim, o estudo comparado de ambos não privilegia nenhum deles, ao contrário, vemo-los no mesmo patamar de importância e de relevância na literatura não só de língua portuguesa, mas dentro do contexto da literatura universal. Guimarães Rosa é considerado um dos maiores escritores brasileiros, e Mia Couto um dos mais importantes escritores africanos de língua portuguesa.

3

A LEITURA COMPARADA DOS CONTOS: "O VIAJANTE CLANDESTINO", DE MIA COUTO E "AS MARGENS DA ALEGRIA", DE GUIMARÃES ROSA

Interessa-nos analisar o conto "O viajante clandestino", do autor moçambicano Mia Couto, do livro *Cronicando*,[127] e detectar elos divergentes ou convergentes com o conto "As margens da Alegria",[128] do livro *Primeiras Estórias*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

A análise comparativa adotada baseia-se em instrumental teórico que considera a independência e autonomia das literaturas nacionais, observando, no caso em particular, a inserção dessas duas literaturas – brasileira e moçambicana – no macrossistema das literaturas de língua portuguesa, sem privilegiar nenhuma delas, nem eleger uma como modelo de outra, e nem tratar ou abordar a questão da influência de que tratam alguns teóricos. Não podemos nos esquecer, também, do diálogo que todos os textos mantêm entre si e com outros, formando uma verdadeira rede, como nos ensina Julia Kristeva. Interessa-nos apontar o diálogo que existe entre esses dois textos e direcioná-lo para a presença do imaginário infantil na linguagem que os constrói.

O conto "O viajante clandestino" diferencia-se do paradigma miacoutiano quanto ao conto curto maravilhoso, que é a principal marca da produção literária do escritor. Nesse conto não há as variantes formuladas por Propp[129] que possam inseri-lo no gênero do maravilhoso, de que também fala Todorov.[130] O inesperado, revestido aqui da linguagem poética e do lúdico, também não configura o insólito (fato excepcional, sem correspondência na realidade com as leis que lhe são próprias) e, por isso, não adentra os domínios do fantástico ou do estranho, gêneros de outros contos de Mia Couto.

De acordo com os postulados de Todorov, de Julio Cortazar e Irlemar Chiampi, em seu livro *O realismo maravilhoso*, a hesitação e a incredulidade se instalam no narrador ou na personagem como estratégia textual, e contagiam o leitor e o mantêm nessa incredulidade diante de um fato insólito. Esse é o domínio do fantástico. O inesperado nesse conto é o

---

[127] COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho, 199l, p. 21-23. Por questões metodológicas, doravante, todas as referências serão dessa edição e serão indicadas apenas pelo número da página.
[128] ROSA, Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.7-12. Por questões metodológicas, doravante, todas as referências serão dessa edição e serão indicadas apenas pelo número da página.
[129] PROPP, Wladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
[130] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

desfecho para o qual o narrador encaminha a ação do conto: a presença do sapo dentro do avião. Essa ação, embora de humor e inesperada, não é imprevisível, quebrando padrões que levem o leitor à hesitação de acreditar em sua ocorrência ou não. Portanto, esse aspecto fundamental do fantástico não se observa nesse conto.

Em outros contos do escritor moçambicano, entretanto, o insólito que é uma premissa do fantástico (Todorov), o estranho, o realismo-maravilhoso (Chiampi) e o maravilhoso (Propp) claramente se delineiam. Muitos contos terminam de forma inesperada, geralmente com soluções mágicas, imponderáveis, para a qual via de regra concorrem mitos africanos, metamorfoses etc.

O narrador de "O viajante clandestino" participa das ações, não se limita apenas a relatá-las, é narrador-personagem. E se coloca na narrativa em primeira pessoa dando-se voz enquanto personagem: "*Saímos da sala para o avião*" (p.22). No entanto, essa voz do narrador desloca-se dentro do enunciado, mudando de lugar, acarretando ambigüidade na voz narrativa: "*Aquilo era um aeroporto, lugar de respeito*" (p.21). O uso do discurso indireto livre pela personagem mãe infunde ambigüidade à narrativa: pode ser compartilhado com o próprio narrador, como nos ensina Bakhtin.[131]

No conto percebemos uma mobilidade do narrador: ora fala em primeira pessoa, se colocando dentro da narrativa como personagem: "*Eu assistia a criança*"(p.21). Ora se distancia como terceira pessoa e utiliza o discurso indireto ou dá voz direta à personagem: "*Vamos para a sala de espera, ordenou a mãe*" (p.21). Ora utiliza o discurso indireto livre para dar voz à personagem: "*Primeiro não ia a nenhuma parte. Segundo, não se chamava assim ao senhor dos passaportes*" (p.22). Ora se coloca como narrador em terceira pessoa e sua voz não se inclui no enunciado, e nesses momentos a voz da personagem se presentifica através do discurso direto, sem verbo dicendi: "*Não é arvião. Diz-se avião*" ou "*Mãe: avioeneta é a neta do avião?*" (p.21). Ora o narrador-personagem interfere na narrativa e usa a interlocução com o leitor: "*Que criança, neste mundo, tem vocação para adulto?*" (p.22).

Utilizando a classificação de J. Pouillon,[132] podemos identificar alguns pontos de vista do narrador, dentro da mobilidade que ele utiliza. A *visão por trás*: quando ele sabe mais que a personagem, está em lugar privilegiado na enunciação. São os momentos em que ele se apresenta em terceira pessoa e avalia, e instaura ambigüidade ao dar voz indireta à personagem através do discurso indireto livre. A *visão com*: O narrador sabe tanto quanto as personagens e, por isso, não pode antecipar nenhuma explicação antes que as personagens a

---

[131] BAKTHIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1999, p.138.
[132] POUILLON, *O tempo no romance*.,1974, p.51-106.

tenham. Deste ponto de vista a narração pode ser conduzida em 1ª. ou 3ª. pessoa, mas sempre segundo a visão que uma mesma personagem tem dos acontecimentos. A *visão de fora*: é quando o narrador sabe menos que qualquer personagem, ele não está misturado na narrativa.

Polarizam-se na narrativa a *visão por trás* e a *visão com.* A *visão por trás*, porque o narrador tem tanto conhecimento da estória que até lê os pensamentos do menino ("*Na imensa incompreensão do asfalto,o bicho seria esmagado por cega e certeira roda*."). A *visão com* porque o narrador interfere na narrativa como personagem.

Do ponto de vista estrutural, "O viajante clandestino" tem um desfecho previsível, embora surpreenda. Há marcas no texto dessa previsibilidade. A identificação do narrador com a personagem emerge como a principal delas.

O narrador se posiciona como personagem, admira as ações do menino e reflete sobre elas:

> A criança tem a vantagem de estrear o mundo, iniciando outro matrimónio entre as coisas e os nomes. Outros a elas se semelham, à vida sempre recém-chegando. São os homens em estado de poesia, essa infância autorizada pelo brilho da palavra. [133]

O narrador identifica a criança como um ser estreante do mundo, pois ela inaugura uma outra resignificação entre significante e significado. E é justamente o que a personagem fará usando os instrumentos que lhe são fornecidos pelo narrador. Há, pois, uma identidade entre eles do ponto de vista da estratégia narrativa: a personagem é concebida como o artesão da palavra, tal qual o narrador, tal qual os homens em estado de poesia. Ou seja, à personagem é conferido o *status* de poeta. Porque é o poeta que vive em estado de poesia, aqui, definida como uma "infância autorizada pelo brilho da palavra". O jogo lúdico com as palavras é uma particularidade da infância, dos percursos da aquisição da linguagem materna, mas também é uma atividade do poeta. Por isso, a identificação entre ambos.

No conto há processos metafóricos que têm relação com o poético, formados por neologismos atribuídos à personagem ("*arvião, avioneta, passaporteiro, migraceiro*"). No nosso entendimento, essas metáforas obedecem a um determinado e mesmo princípio de construção, por isso, nos interessa colocar uma luz sobre elas para tentar identificar sua gênese.

Antonio Candido, baseado em Charles Bally a propósito da criação de metáforas, assim se posiciona:

---

[133] COUTO, *Cronicando*, p. 21.

> Se analisarmos a própria natureza do fenômeno, veremos que tanto as metáforas comuns, quanto as literárias, pertencem ao universo das transposições de sentido, implicando analogia, comparação subjetiva, fusão semântica.[134]

Citando o psicólogo alemão Karl Bühler, assinala:

> (...) em sentido lato, toda composição literária é metafórica, e que "o metafórico não é um fenômeno particular". E mais adiante aponta no processo metafórico para além da analogia em sentido aristotélico, uma busca bastante simples do elemento característico de cada objeto a comparar, ligando-os por meio da abstração. Trata-se no caso das comparações espontâneas da criança e Bühler escreve: "Em tais casos, é claro que a composição que mistura esferas distintas é a técnica de abstração psicofisicamente mais simples, a que menos requer do ponto de vista psicofísico. A saber, o que se dá sempre que um fenômeno sugestivo percebido provoca uma necessidade expressiva por falta de palavras, ou reclama uma característica pitoresca. O criador lingüístico (a criança), neste caso, não faz mais nada (mas certamente nada menos) que ver o característico e se servir da lei fundamental da chamada "associação por semelhança". (a inclusão no texto da palavra criança entre parênteses é de Antonio Candido).[135]

Dessa forma, podemos concluir pelos ensinamentos de Antonio Candido, apoiado em Karl Bühler, a respeito das comparações espontâneas das crianças, que o processo metafórico é mais geral e mais natural, "*inerente à própria natureza da linguagem e à atuação dos 'criadores lingüísticos' que são, para começar, as próprias crianças*".[136] Esse processo natural está necessariamente ligado à poesia e é justamente o traço que o narrador escolherá para estabelecer um vínculo com a personagem.

Quando a criança não domina ainda o código escrito, faz muitas experimentações com a linguagem. Por exemplo, as brincadeiras mneumônicas com os fonemas, cujos pontos de articulação são idênticos, mas que diferem na sonoridade, são muito comuns. A troca dos fonemas b/p, t/d, f/v, e os exercícios com os sons que produzem na emissão − pois em cada um dos que formam o par, o primeiro é surdo, o segundo é sonoro − constitui uma grande brincadeira para as crianças, um jogo, além da diferenciação dos fonemas surdos e sonoros.

Ainda não alfabetizada, as crianças praticam brincadeiras com a linguagem, especialmente as que envolvem processos de separação silábica, exercícios do trava-línguas e outros jogos, como a "língua do p", a "língua da caixinha" etc. Mais tarde surgirão outros jogos verbais e brincadeiras, e até códigos de grupos, que as crianças inventam para se

---

[134] CANDIDO, Antonio. *O Estudo analítico do poema*, p.90.
[135] Ibidem., p.90.
[136] Ibidem, p.90.

comunicar e falar com seus pares, às vezes, de forma particular e não compreensível para os adultos.

Para Roman Jakobson,[137] não basta a utilização da forma ou de alguns recursos do poema para ser poesia. A linguagem poética caracteriza-se pela projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contigüidade. E a similaridade refere-se às semelhanças, dessemelhanças, sinonímias, antinonímias etc., responsáveis pela seleção do dizer, e sua expressão é a metáfora, enquanto a combinação refere-se ao nível paradigmático, e sua expressão é a metonímia.

No ensaio "O que é poesia?",[138] Jakobson também nos fala sobre a dificuldade de se definir poesia, pois essa discussão esbarra na Metafísica. Lembra que os procedimentos poéticos estão em constante variação, uma vez que são típicos de poetas de determinada época (determinadas aliterações, por exemplo), assim, são utilizados pela retórica da época e ainda mais o são pela linguagem falada no cotidiano. Isso mostra, de certa forma, a maleabilidade das fronteiras da poesia. Além disso, o autor nos chama a atenção para o fato de o próprio caráter intencional do ato criador não ser obrigatório. Basta lembrarmo-nos de quão freqüentemente os dadaístas e surrealistas deixavam o acaso fazer poemas.

O lingüista também nos lembra, no ensaio "O que fazem os poetas com as palavras",[139] que a poesia, embora não sendo o único aspecto criador, é o domínio mais criador da linguagem e que a questão fundamental na poesia reside nas relações entre som e sentido. Portanto, como a função poética da linguagem é universal, existe na linguagem de todos os povos, e comparece na poesia, ela organiza todas as restantes funções (não as elimina, organiza).

Para ele, a função poética, a poeticidade, como a sublinharam os Formalistas, é um elemento *sui generis* que não pode ser reduzido mecanicamente a outros. A poeticidade é um componente que transforma necessariamente os outros elementos e com eles determina o comportamento do conjunto; e se manifesta quando a palavra é experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção.

Segundo Roman Jakobson, a poesia é o domínio mais criador da linguagem. E finaliza:

> As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso

---

[137] JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973, p.118-162.
[138] JAKOBSON, Romam. O que é poesia. In: TOLEDO, Dionísio. *Círculo lingüístico de Praga:estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978, p.167-80.
[139] JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras? In *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 12, p.5-9, março de 1973.

> e o seu próprio valor. (...) Falamos em poesia quando, numa obra literária, aparece a poeticidade, uma função poética de um alcance decisivo.[140]

A definição de poesia formulada por Otávio Paz,[141] que abrange todos os estados da alma e da sociedade, tem eco no narrador quando este estabelece um elo entre a infância e o homem em estado de poesia, e, por extensão, à própria poesia:

> A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. (...) Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. (...) logos. *Regresso à infância* (...) *Jogo* (...). (grifos nossos). [142]

Para Schlegel, *"todos os seres que amam a poesia são por ela unidos e aparentados em laços indissolúveis"*. Para ele, como cada homem possui sua própria natureza, seu próprio modo de ser, seu próprio amor, assim também cada homem traz em si sua própria poesia.

O poeta postula que

> (...) o reino da poesia é imenso e inesgotável, tido como o reino da natureza o é em sua variedade de plantas, animais, criações de toda espécie, formas e cores. A poesia primeva, anterior à sua formulação em palavras, espontaneamente ainda sem forma e consciência, brota do homem e do mundo e se faz sentir nas plantas, irradia na luz, sorri na criança, cintila na flor da juventude (...). [143]

Borges, por sua vez, observa:

> O importante é a poesia, essa coisa misteriosa que não podemos definir, mas que sentimos e que pode surgir a qualquer momento. Se alguém fosse verdadeiramente um poeta, sentiria que cada instante da vida é poético. Mas como somos insensíveis e acreditamos que certos instantes, como a hora do amanhecer ou o acaso, são mais poéticos que a hora da sesta. Mas não. Tudo é igualmente poético. Tudo é igualmente assombroso e inexplicável.[144]

Já Dufrenne,[145] citando Valéry, define o poético como um adjetivo que qualifica um estado que é, em primeiro lugar, próprio do consumidor. Nesse sentido, é poética a obra que

---

[140] JAKOBSON, Roman. O que é poesia. In: TOLEDO, Dionísio. *Círculo lingüístico de Praga:estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978, p.177.
[141] PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.
[142] Ibidem, p. 15.
[143] SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.29.
[144] BORGES, Jorge Luís. *Sete noites*. São Paulo, Max Limonad, 1983.
[145] DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

induz o leitor ao estado poético – o poeta é a pessoa que, se utilizando de determinados recursos da linguagem, provoca no leitor/ouvinte/expectador esse estado poético.

Manuel Bandeira[146] não consegue explicar a emoção poética. Mas confere razão à Mallarmé, uma vez que para o poeta francês não se faz versos com idéias, mas com palavras. É o sentimento que faz achar as combinações de palavras, suscitadoras da emoção poética. Para Bandeira, em poesia tudo é relativo, pois a poesia não existe em si e será sempre uma relação entre o mundo interior do poeta com a sua sensibilidade e vivências, e o mundo interior de quem o lê.

Melo Castro sintetiza, a nosso ver, a questão poética:

> A Poesia é um meio de comunicar Poesia, o que longe de ser uma tautologia é antes um modo de evidenciar a especificidade da Poesia como meio de comunicação, que não explica nem é explicável, que não interpreta nem é interpretável, que não descreve nem é descritível; que não descreve nenhum real, nenhum irreal, nenhum sobrenatural, mas que escreve um real que lhe é próprio e só próprio: o Poético. (...) É essa escrita do Poético que é a Poesia. É esse ato de codificação (a escrita) que nos dá tudo o que dela podemos possuir: O POEMA.[147]

Presentes as questões do que é ser poético, ser poeta e do que é poesia, observamos que o narrador do conto "O viajante clandestino" relaciona o narrador em estado de poesia com a criança, e por extensão aquela a esta, para mostrar laços identitários mediados pela poesia como estratégia discursiva, evidenciando a cumplicidade que tem com a personagem e poetizando esses laços.

Desde o nascimento a criança está em constante contato com a poesia: seja nas estorinhas que lhe contam, seja nas cantigas de ninar, nas brincadeiras de roda, nos jogos e brincadeiras cantadas, na linguagem com que os adultos se relacionam com ela. E esse contato está muito mais presente nas zonas rurais brasileiras, principalmente, e mais ainda em Moçambique onde prevalece forte oralidade, e, portanto, onde a transmissão de conhecimentos, de contos populares, de mitos, de respeito à ancestralidade, de elos com a tradição se processam por essa via. E nesse sentido, a criança moçambicana está mais exposta à poética da oralidade.

A criança demonstra sensibilidade aos jogos sonoros, às rimas, às onomatopéias, às aliterações, aos trocadilhos. Moema R. Russomano[148] aborda a produção poética de Cecília Meirelles direcionada para a criança e que encontra eco no mundo infantil, baseada em

---

[146] BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: *De poetas e poesia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 19-60.
[147] CASTRO, E. M. de Melo. *O próprio poético*. São Paulo: Edições Quiron, 1973, p. 5-6.
[148] RUSSOMANO, Moema R. Cecília Meireles e o mundo poético infantil. *Letras de hoje*. Porto Alegre, PUC/RS, 1979, Tomo 12, v. 36.

diversos recursos estilísticos, dos quais destacamos os seguintes: a) temáticos (a própria criança, o velho, a natureza, os brinquedos); b) sonoros (rimas, aliterações, paranomásias, alternâncias vocálicas, onomatopéias); ritmo; operadores poéticos (anáforas, metáforas, comparação, prosopopéias etc.).

Carlos Drummond de Andrade[149] indaga "*por que motivo as crianças, de modo geral, são poetas e, com o tempo, deixam de sê-lo?*" O poeta acredita que a poesia é ela própria um estado de infância, relacionado com a necessidade de jogo, e com a ausência de conhecimento livresco. Lembra, ainda, que a criança vive poeticamente o conhecimento e o mundo (ou seja, a "estréia o mundo") até que a escola, sem reparar no ser poético infantil, e sem atender a essa capacidade, vai corroer, como qualquer outra instituição social, o instinto poético da criança ao enchê-la de matemática, de geografia, de história etc. sem revelar ou permitir que se desvele o poético nesses estudos. E aí "o instinto poético da criança vai fenecendo à proporção que o estudo sistemático se desenvolve, até desaparecer no homem feito", conclui Drummond.

É esse resgate do ser poético, é esse estatuto do poeta, que o narrador-personagem de "O viajante clandestino" reconhece e confere ao menino, e se reconhecendo no menino, sugerindo ele mesmo ser o poeta-criança, permite-se e legitima a brincadeira ao final do conto.

O menino, personagem do conto, como o narrador, inventa palavras, utilizando-se dos mesmos processos de formação que ele (por aglutinação, prefixação, sufixação etc.). Vejamos:

- *arvião* (introdução do prefixo "ar", com a conseqüente supressão da sílaba inicial para designar que o veículo move-se no ar).

- *avioneta* (processo de aglutinação com supressão da tônica do ditongo + neta, que lembra camioneta, motoneta e outros veículos motores).

- *passaporteiro* (derivação sufixal do substantivo passaporte + o sufixo "eiro" para designar a pessoa o funcionário que recebe ou confere os passaportes).

[149] DRUMMOND, Carlos. *A educação do ser poético.* São Paulo: Jornal *City News*, 28.07.1974.

- *migraceiro* (palavra não dicionarizada). Fernanda Cavacas[150] dá o sentido como forma infantil de migrar, referindo-se a funcionário da Emigração.

De maneira geral, o processo de inovação da linguagem em Mia Couto acontece de várias formas: neologismos, inversões, ditos, aforismos, subversão de provérbios, revitalização de léxicos regionais, estrangeirismos, utilização de palavras do vocabulário banto etc. As inovações lingüísticas são operadas no texto de Mia Couto não só nos planos fono-morfo-sintáticos, mas também no plano semântico. A voz do narrador cria os seguintes neologismos no conto:

a) *arfogou* (“*Mas sua voz se arfogou no tropel dos motores*”) – de ar + afogar – processo de aglutinação formada pelo sufixo ar e o verbo afogar, referindo que é um afogamento pelo ar, uma espécie de asfixia, de engasgo, de apagamento. É um processo semelhante ao utilizado pela personagem, ao referir-se a “*arvião*”.

b) *saltiritava* (“*Encharcado, o bicho saltiritava*”) – de saltitar + tiritar. Neologismo por aglutinação trazendo um significado que condensa ao mesmo tempo a noção de saltitar tiritando.

c) *observente* (“*O menino parou, observente, cuidando os perigos do batráquio*”). De observar + subsverviência + obediente – amálgama desses significantes indicando um novo significado: um adjetivo obediente com a ação verbal de observação ao mesmo tempo: obedecendo e observando. Fernanda Cavacas,[151] entretanto, dá o significado de observador atento (de observador + contente). Como demonstramos, temos entendimento diverso.

d) *soslado* (“*... ele me encarou de soslado*.”) – de soslaio + lado – Amálgama de sos (de soslaio) mais “lado”. – indica um olhar de oblíquo, de esgueio, como significa soslaio, mas direcionado o olhar diretamente para o lado.

Nesse processo criativo, de neologismos, o narrador desempenha o papel de duplo da personagem, está aderido empaticamente a ela. E a personagem não só confere ao narrador

[150] CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: brincriação vocabular*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 1999, p.162.
[151] CAVACAS, 1999, p.175.

um passaporte para a infância como também o distrai da angústia do recinto: "*No aeroporto eu me salvava da angústia através de um exemplar da infância. Valha-nos nós*" (p.22).

Aqui se estabelece mais um ponto de intersecção entre a personagem e o narrador: a jocosidade na linguagem. Geralmente essa exortação "valha-nos" é acompanhada de um vocativo. Tanto no Brasil quanto em Moçambique é comum a expressão "Valha-me Deus" ou "Valha-nos Deus". No caso presente, o narrador exorta a si próprio, em primeira pessoa do plural, substituindo o vocativo por um sujeito, um pronome, formando um jogo de palavras, um som repetido, nos/nós. Há uma subversão da expressão tradicional. Vemos aí um contraponto de um sentido divino da exortação a um sentido real, que faz parte dos jogos de linguagem de Mia Couto e remetem à jocosidade. Observamos expressão similar em Guimarães Rosa, com a mesma finalidade estilística, no conto "Tarantão, meu patrão", de *Primeiras Estórias: '"Ligeiro, Vaga-lume, não larga o velho!' – acha ainda de me informar o caseiro Sô Vincêncio, presumo que se rindo e*: '- *Valha-me eu!"'* (p.143).

Em outras oportunidades, Mia Couto retoma a jocosidade do contraponto entre o divino e o real, para além da questão do sagrado e do profano que também habita suas obras como, por exemplo, na novela infantil e juvenil "*A chuva pasmada*", ao transcrever a reza da personagem: "*Pai nosso cristais no Céu, santo e ficado seja o vosso nome*" (p. 20); ou no conto "Na esteira do parto", de *Estórias Abensonhadas*: "*Trocava tudo, até as rezas: o padre-maria e a ave-nossa*" (p.38). Esses processos criativos conferem humor às narrativas tanto de Mia Couto quanto de Guimarães Rosa, elementos que não abordaremos neste trabalho.

Para Walter Benjamin,[152] a criança não está preocupada em recriar o mundo adulto, mas sim em criar um mundo dentro deste mundo. A criança se sente atraída por resíduos ou detritos (sucatas), que se originam de diversos trabalhos realizados por outras pessoas e a partir deles cria seus próprios brinquedos e jogos. Para uma criança, uma simples pedrinha, um pedacinho de pau podem possibilitar muitas brincadeiras. Ele acredita que a brincadeira da criança não é determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, e sim o contrário, pois quando a criança quer puxar alguma coisa torna-se cavalo; quando quer brincar de esconder-se, torna-se bandido ou polícia etc. E assim, quando quer voar, torna-se pássaro, avião. Para Walter Benjamin "*não há dúvida de que brincar significa sempre libertação*".

Nesse sentido, a brincadeira da personagem, imitando o avião, é um momento poético, de maravilhamento para o narrador e para o leitor, de presença do infantil no mundo adulto, para além da resignificação verbal como estava ocorrendo na narrativa. Essa ludicidade, no entanto, vai se confrontar com a seriedade do mundo adulto mediatizado pela mãe. A

[152] BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança e o brinquedo*. São Paulo: Ed. Duas Cidades/Ed. 34, 2002, p. 85.

presença dos mais velhos, de maneira geral, e da mãe, de maneira particular, é forte na narrativa de Mia Couto, pois são eles os guardiões da tradição, dos ensinamentos. À mãe é reservado o papel da dor e do consolo, o porto quase seguro contra a violência do mundo lá fora. Em "O viajante clandestino", a mãe figura o adulto comportado, sempre chamando atenção do menino, lembrando-lhe da seriedade do lugar em que estavam, corrigindo-o nas suas incursões pela linguagem, reprimindo seus sonhos para "educá-lo".

A ação do narrador-personagem em levar o sapo para o avião representa uma desobediência à mãe e à ordem, e uma traquinagem sua, fortalecendo os laços de cumplicidade dele com a criança. Se a criança brinca fingindo-se de avião, o narrador também brinca levando o sapo para o avião. Todas as cenas convergem para esse final inesperado, que alegra a personagem ao divisar o sapo "escondidinho" nas mãos do narrador, e surpreende o leitor do conto:

> Do meu assento eu podia ver a tristeza desembrulhando líquidas missangas no seu rosto. Fiz-lhe sinal, ele me encarou de soslado. Então, em seu rosto se acendeu a mais grata bandeira de felicidade. Porque no côncavo de minhas mãos espreitou o focinho do mais clandestino de todos os passageiros. (p. 23)

E é justamente nesse último parágrafo do conto que se evidencia mais claramente não só a função poética da linguagem, como também a tensão de que nos fala Cortazar,[153] quando o narrador utiliza recursos estilísticos significativos, como a metáfora, para aproximar o leitor mansamente da alegria da personagem e conquistar sua adesão. O narrador, que desde o início aderiu à personagem, agora mostra-se cúmplice da personagem numa traquinagem. Nesse momento presentifica-se o humor na narrativa.

O conto "O viajante clandestino" dialoga com a crônica "Cataratas do céu",[154] publicada originariamente no jornal *Público*, de Lisboa, em 1995, e depois inserida no livro *Contos do Nascer da Terra* (1997).[155] Essa crônica relata a experiência de um menino que foi viver na casa dos tios, no período de guerra em Moçambique, o passeio que os tios lhe proporcionaram ao aeroporto e as conseqüências e desdobramento desse passeio, bem como suas experiências com a descoberta do avião.

A visão de aviões cortando o céu causou profunda impressão no menino que não os conhecia antes. Para ele era uma perplexidade saber que o tio já entrara em avião, tivera medo e que ficara por isso amarrado no assento. A visita ao aeroporto perturbou muito o menino,

---

[153] CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*, 1993.
[154] Aqui não discutimos se *Cataratas do céu* é crônica ou conto, pois não tem particular interesse para o diálogo que tentamos estabelecer. Por questões puramente metodológicas, usaremos a designação que o próprio escritor utilizou: a de crônica.
[155] COUTO, Mia. *Contos do Nascer da terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

que depois confessou solene e gravemente para a tia que queria ser avião. Os tios acharam graça, e fizeram brincadeira sobre se ele queria ser um Boeing ou um DC-10.

Na manhã seguinte todos riram, mas o menino não achou graça. Ele se isolou no quarto, parou de conversar, de comer e de beber. E nunca mais disse palavra. Inutilmente, a tia insistia para que se alimentasse, apontando o copo, fingindo ser o combustível de que ele necessitava. Tudo era em vão. Foi quando resolveram conduzi-lo de volta ao aeroporto e durante todo o trajeto o menino seguia de "*braço aberto, fixo como aço*". Chegando lá, o menino extasiou-se "*com seus companheiros de espécie, as aeronaves"*. O tio emocionou-se ao vê-lo brincar, ganhando mais e mais velocidade, roncando seus fantasiosos motores. A crônica finaliza assim: "*Pupila esgrimando o sol, o tio ainda acreditou ser um pássaro que lançava seu vôo da varanda para o distante chão. Só depois ele soube que o céu está padecendo de cataratas, repentinas névoas que impedem Deus de nos espreitar*" (p.232).

Nessa crônica, como no conto "O viajante clandestino", há a relação de um menino com o avião, e essa relação é mediatizada pela brincadeira de ambos fingirem-se de avião. Diferentemente do conto, onde a narrativa privilegia o lúdico, o poético, a relação da criança com a linguagem, a contraposição do mundo adulto com o mundo infantil, na crônica evidencia-se a solidão do menino, a marca indelével da guerra – (...)"*não é um deslocado de guerra. A guerra é que deslocou-se para dentro dele*" (p.230) –, o confronto entre o campo e a cidade, a obstinação do menino em refugiar-se num sonho que poderia representar uma válvula de escape para ele, uma libertação. É o que vai ocorrer no final: ele vai voar da varanda para o distante chão. A violência do final é velada pelo narrador, e o próprio tio se engana ao acreditar que era um pássaro que alçava seu vôo. O diálogo entre os textos se rompe no momento em que no primeiro permanece a brincadeira, o lúdico, enquanto no segundo a brincadeira é uma total ruptura, um distanciamento e fuga do real.

Finalmente, em face de tudo o que foi dito sobre o poético e a poesia, podemos concluir que o conto "O viajante clandestino" é eivado de poeticidade? Que recursos estilísticos são utilizados pelo autor para conferir carga poética ao conto? No nosso entendimento, os recursos estilísticos são escassos, pois à exceção dos neologismos que colorem a narrativa, são poucas as figuras de linguagem utilizadas. Entretanto, há um momento poético importante que é a visão que a criança tem do sapo dentro do côncavo da mão do narrador. É um momento fulgurante, de revelação, de identidade da personagem com o narrador, é o momento em que a adesão do narrador à personagem se completa. Algo aparentemente prosaico, que é o encontro de um sapo, ganha um novo contorno e uma dimensão lúdica com a brincadeira do narrador. Este é um momento em que o narrador

comporta-se como uma criança, propõe a brincadeira e toma a iniciativa dela. E aí retomamos o início do conto: *"A criança tem a vantagem de estrear o mundo (...) Outros a ela se semelham, à vida sempre recém-chegando. São os homens em estado de poesia, essa infância autorizada pelo brilho da palavra*" (p.21). Fica claro, então, que essa criancice do narrador é permitida pela poesia, pois é uma infância autorizada pelo brilho da palavra poética.

O conto "As margens da Alegria" foi originariamente publicado no jornal *O Globo*, em 17.06.1961, no qual o escritor Guimarães Rosa mantinha uma coluna intitulada "Guimarães Rosa conta". Em entrevista a Fernando Camacho,[156] Guimarães Rosa confirma que a paisagem e a construção de uma cidade mencionada no conto referem-se a Brasília, onde ele esteve por ocasião de sua construção. Para Rosa, a dimensão simbólica do conto é o primeiro encontro com a morte ou o primeiro encontro com a realidade. Isso vem ao encontro da tese de que o conto é uma alegoria da construção de Brasília, é uma espécie de metáfora da modernidade, e, além disso, é uma alegoria do encontro com a morte, do encontro não só com a realidade, mas com a dura realidade.

Em "As margens da Alegria", Guimarães Rosa revela as experiências de um menino que se desloca de avião para uma cidade que está sendo construída no coração do Brasil. Essas experiências estendem-se desde a entrada no avião até sua permanência no acampamento dessa cidade, onde seu tio trabalha, e onde se desenrolam os sentimentos e descobertas do menino em sua "estréia no mundo".

O conto tem o início com a oração: "*Esta é a estória*". As letras com tipo gráfico diverso destacam o início da estória da verdadeira estória que se inicia. É um anúncio. E termina com a expressão: "*Era, outra vez em quando, a Alegria*". Esse fecho, a exemplo da atemporalidade mítica de 'era' do "Era uma vez", é inovador, porque aqui não "Era uma vez", mas "*Era outra vez"* e não é utilizado no início, mas no final e de maneira semelhante ao início sugere uma espécie de reinício. Há uma apropriação parodística da expressão de abertura das narrativas infantis.

O fecho da estória "*Era, outra vez em quando, a Alegria*", na verdade, não finaliza a estória como é finalizada a maioria das estórias infantis, mas fecha os episódios de tristeza do menino (pela devastação da mata e pela morte do peru) e retoma a alegria inicial do conto. Se no início o narrador abre a estória com marca de atemporalidade ("*Era uma viagem inventada no feliz*"), o fim continua sendo do mesmo jeito atemporal ("*Era, outra vez em quando, a Alegria*"), daí o caráter de circularidade da narrativa. Essa forma de abrir uma narrativa com a atemporalidade mítica do "Era uma vez" e as variações que aqui se verificam constroem o

[156] CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. In: *Revista Humboldt* nº 37, Berna: Ed. Bruckmann, 1978.

caráter de maravilhoso e retoma um diálogo com os contos populares da tradição oral, apropriados enquanto gênero pela Literatura Infantil. Mas, diferentemente dos contos maravilhosos que apontam para a perenidade ("Foram felizes para sempre"), o conto mostra a transitoriedade do Bem e do Belo ("*Era outra em vez em quando*").

A narração de "As margens da alegria" é em terceira pessoa, sendo o narrador onisciente e observador, embora narre com tal adesão empática à personagem que infunde ambigüidade à voz narrativa. O narrador em 3ª. pessoa, que inicia a narrativa, logo a seguir introduz uma explicação do Tio em discurso indireto, porém precedido de travessão que é a forma do discurso direto, confundindo o leitor: "*Solícito de bem-humorado, o Tio ensinava-lhe como era reclinável o assento - bastando a gente premer manivela*". Há uma ambigüidade nessa fala, pois parece que o narrador inclui-se nela, entremostrando-se na locução pronominal "a gente".

A narrativa continua seu fluxo, ainda com o narrador em terceira pessoa, descrevendo os sentimentos do menino, os mimos de que era cercado, e a visão panorâmica que ele tinha do alto do avião, da janelinha. Sem perder essa fluidez, dá voz ao menino em discurso indireto livre, porém precedido de travessão que é a marca do discurso direto: "*Se homens, meninos, cavalos e bois - assim insetos?*" (p.8). Há ambigüidade nessa fala, pois nos parece que poderia ser uma pergunta retórica, formulada pelo autor, ou mesmo um discurso direto da personagem, emergindo de dentro do discurso indireto livre, como aponta Bakthin.[157] Essa ambigüidade é devida não só ao tipo de narrador (que tem adesão completa à personagem), mas também e simultaneamente à forma (discurso indireto livre): misturam-se as linguagens da personagem infantil e do narrador culto. No exemplo dado, percebe-se a frase sintaticamente fragmentada do infantil, de pensamento hieroglífico, mas de conteúdo completo.

O discurso indireto livre é a forma privilegiada de expressão da personagem que mais estabelece ambigüidade à voz narrativa e aproxima mais o leitor. Há outros exemplos no conto: "*Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons. Um – e outros pássaros – com cantos compridos. Isso foi o que abriu seu coração. Aqueles passarinhos bebiam cachaça?*" (p.8). Vê-se pela apreensão dos pensamentos e percepções do menino, a partir de seu imaginário fabular (lobos, caçadores) ou de um hipotético real (índios, onças) a *visão por trás* do narrador. Pouillon[158] define o foco de *visão por trás* como aquele que

[157] BAKHTIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1999.
[158] POUILLON, *O tempo no romance*, 1974.

possibilita ao narrador a cosmovisão, ou seja, saber de tudo. Esse tipo de narrador está mais próximo da enunciação.

O discurso indireto livre produz um efeito vívido na narrativa, provocando ambigüidade, por ser um discurso híbrido, em que a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono. Sobre esse efeito, observa Bakthin:

> Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vezes ouvida como um sonho só pode ser diretamente transmitida sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário. Por isso essa voz ressoou pela primeira vez no mundo maravilhoso de La Fontaine (...).[159]

A multiplicidade de vozes narrativas cria uma esteira polifônica também própria para a estória infantil, pois é um recurso estratégico de envolvimento do leitor/ouvinte desde a narrativa oral, quando o narrador tradicional se dirigia à platéia dando voz às personagens em discurso indireto livre, como lembra Hampâté-Bâ.[160]

Esse mesmo procedimento narrativo vai ocorrer quando o menino devaneia com a lembrança do peru e com a iminência de vê-lo de novo, perguntando-se se cada pessoa teria um peru daquele ou se haveria um peru em cada casa. Novamente não sabemos se o narrador interage com o leitor, introduzindo sua voz na narrativa, representando-se, ou se é a voz da personagem em discurso indireto livre: "*Haveria um, assim, em cada casa, e de pessoa?*" (p.9). Nessa fala também se caracteriza uma simbiose entre a linguagem da personagem e a do narrador culto, é como se elas se misturassem: percebe-se um sentido completo numa frase fragmentada, uma estrutura infantil introduzida por um forma verbal de narrador culto.

Outras personagens têm voz na narrativa, rompendo com o fluxo de reflexões do menino: "*Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?*"(p.10). Essa voz, em itálico, destacando seu emissor, é que vai responder ao menino e ao leitor, em discurso direto, sobre o desaparecimento do peru. É uma voz que também, imediatamente, vai subtrair o menino do contato com a morte anunciada (só umas penas, restos, no chão): "*Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...*" Não sabemos de quem é essa voz.

A parte IV é uma espécie de parêntese na narrativa, pois retrata um misto de aflição e expectativa do menino, sua ansiedade e preocupação com o peru, suas indagações e hesitação

---

[159] BAKTHIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1999, p. 182.
[160] HAMPÂTÉ-Bâ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *Metodologia e pré-história da África, História geral da África*. São Paulo: Ática/UNESCO, v.I, 1982, p.181-218.

a respeito de perguntar sobre ele ou não. Essas indagações ocorrem em meio à visão da construção da cidade, um paradoxo à beleza da mata. Ali, a natureza se contrapunha ao progresso. Enquanto a natureza representava a pureza, a beleza, o encantamento, a descoberta prazerosa ("*a poeira, alvissareira*"*;* "*o velame branco, pelúcia*"), o progresso era a desolação ("*um ribeirão de águas cinzentas*"), a quase morte ("*o velame-do-campo apenas uma planta desbotada*"), a destruição, a falta de árvores, de pássaros, "*o mundo maquinal*", "*o hostil espaço*", "*o ar cheio de poeira*". A devastação para a construção da cidade descobria para o menino outras adversidades. Esse mundo da modernização para ele era um sofrimento sintetizado nas expressões utilizadas pelo narrador: "*cansado, circuntristeza, fadiga, impedida emoção, medo secreto, abaixava a cabecinha, tremia*".

Em meio às emoções contidas do Menino, surge na narrativa a voz da Tia, pelo discurso direto: "*E como haviam cortado o mato? – a Tia perguntou*" (p.10) Emerge, então, de forma impessoal e indeterminada, uma voz diferente que vai mostrar o processo de derrubamento das árvores. O uso do verbo na terceira pessoa do plural e o emprego da forma passiva de sujeito indeterminam o agente dessa voz: "*Mostraram-lhe a derrubadora (...) Indicou-se uma árvore*" (p.10). Essa voz se reporta à Tia, em discurso indireto livre: "*Queria ver?"* E é justamente a personagem dessa voz que vai apontar a derrubada de uma árvore, após uma escolha aleatória, o que vai desencadear profunda impressão e asco no menino. Se até então o que se tinha desvelado para o menino era o puro deslumbramento da visão da natureza, da descoberta do mundo, do encantamento, da incessante alegria que se sustentava na paisagem e na poesia das particularidades da natureza ("*Ele estava nos ares*."), agora revela-se o confronto do universo infantil com o universo adulto. Antes o menino estava voltado para a alegria, para a descoberta do Belo e do Bem, no doce afago do infantil: o avião "*– o bom brinquedo trabalhoso*", o mundo visto da janelinha, balas, chicletes à escolha, revistas de folhear ("*até o piloto conversou com ele*"), o encontro com o peru, o passeio de jipe, o repetir-se em íntimo o nome de cada coisa que via. Agora a crueza do mundo adulto manifestava-se na circuntristeza da construção do progresso: caminhões de cascalho, terraplanagem, máquinas, compressoras, caçambas, cilindros, betumadoras, derrubadora, o ar saturado de poeira, e morte:

> A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh*... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos do acertamento – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore que morrera tanto. A limpa esguiez do tronco e o marulho,

> imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra. (p. 11).

O menino toma contato com a morte da natureza em suas duas expressões elementares: do animal (o peru) e da árvore. Esse contato lhe causa profunda impressão, que fica visível pelo uso das frases: "*O Menino fez ascas; Ele tremia*". E essa impressão tão forte reservou para si, dentro de si, em silêncio: "*guardou dentro da pedra"*. O escritor mineiro utiliza esta expressão "dentro da pedra" como uma variante da expressão "colocar uma pedra em cima", isto é, não retomar mais ao assunto, nem à lembrança. Isso já mostra um outro aprendizado do menino, pois se anteriormente ele não tivera coragem de falar sobre o peru, agora não é uma falta de coragem, é uma decisão: guardar aquele sentimento, isolá-lo dentro da pedra, num lugar indevassável. Entendemos que essa expressão possa ser uma referência à oralidade contida na expressão popular "colocar uma pedra em cima".

As personagens desse conto, à exceção do menino que é a personagem central e em torno da qual orbitam todas as ações da narrativa, são personagens-tipo ou personagens planas como definidas por Forster e retomadas por Antonio Candido[161]: são por vezes chamadas caricaturas e são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade. No romance, são facilmente reconhecidas pelo leitor quando surgem, podem ser sintetizadas em apenas uma frase, não mudam com as circunstâncias, permanecem inalteradas no espírito.

Segundo Carlos Reis, em seu *Dicionário de Narratologia*, as personagens-tipo são próprias do conto, pela própria extensão limitada dele que, por isso mesmo, privilegia a condensação de informações. Em "As margens da alegria" essas personagens-tipo são os pais, que levam o menino até o aeroporto, os trabalhadores, os engenheiros, o homenzinho tratorista. Os tios, mesmo sendo personagens apenas delineadas por suas ações – de hospedar e de levar o menino para passear –, são importantes no universo da narrativa pelo carinho e solicitude que representam, cuidando "justinhamente" dele, e possibilitando o descortinar do mundo que o encantou e que também o desencantou. As ações todas do conto se concentram no Menino e em sua descoberta do mundo, no deslumbramento diante do Belo, na tristeza diante da morte e na retomada da alegria.

A frase *"O Menino"*, que finaliza o primeiro parágrafo do conto, embora seja uma frase composta apenas de artigo e substantivo, traz em si a completude do sentido, pois dá relevância à personagem: o menino é sujeito e é predicado ao mesmo tempo. E é simultaneamente condição (de menino) e nome da personagem (Menino), concentrando-se

---

[161] CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, Coleção debates, 2002.

nesse nome seu próprio atributo. Foi muito feliz o uso da frase nominal (*O Menino*) utilizada por Guimarães Rosa. Esse tipo de frase, se, de um lado, é redutora do ponto de vista sintático, indicativo de economia da língua, de outro, do ponto de vista semântico, alarga e amplia o significado da frase. Há, pois, economia de palavras e abundância de sentido. A utilização de maiúsculas também ocorre em relação aos Tios e aos Pais: todos são individualizados, identificados com letras maiúsculas, seus nomes precedidos do respectivo artigo definido, procedimento que também ocorre em outros contos de *Primeiras Estórias*: a Moça, o Moço, o Homem, o Menino (do conto "Nenhum, Nenhuma"); Meu Amigo (do conto "Fatalidade"); a Noiva, o Noivo (do conto "Luas-de-mel"). Esse é um procedimento que concentra no atributo da personagem o seu próprio nome. Os vocábulos integram a coisa, plasmam-se sujeito e qualidade. São todos recursos de construção da linguagem de Guimarães Rosa.

A presença de animais na narrativa estabelece um diálogo com o imaginário infantil, pois esses animais orbitam na narrativa como elementos de total contemplação por parte da criança, e ela estabelece vínculo afetivo com eles. O peru é o deslumbramento da beleza e, paradoxalmente, o miligrama de morte, enquanto o vagalume representa o resgate da alegria. No conto, o peru é descrito em riqueza de detalhes: tem voz, movimentos, nuances de cores. Suas ações são minuciosamente mostradas. Estabelece-se entre o menino e ele uma relação de amor, de encantamento, que será rompida pelo adulto com a morte, diga-se, por motivo fútil. No entanto, essa relação de amor e de rompimento será reestabelecida para a criança com o surgimento de um outro animal, que trará de volta a alegria, com sua beleza e fugacidade: "*Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! –tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria*" (p.12).

O peru é uma ave que também faz uma aparição fabulosa na novela "*Campo Geral*"[162] encantando Miguilim, e compõe uma lembrança difusa do menino, pois ele se "*recordava de sumidas coisas*" do tempo em que ainda não era do Mutum. O narrador faz um relato lírico dessas lembranças meio apagadas, recuperando a memória de Miguilim sobre o lugar, as frutas que comiam, a viagem para o Mutum num carro-de-bois. E o peru emerge dessas memórias:

> Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória... (p.16)

[162] ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Os vagalumes são insetos que exercem grande atração sobre as crianças de todos os quadrantes do país. Eles também estão presentes na novela *"Campo Geral"* para encanto das crianças, e principalmente de Miguilim:

> A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – "Olha,quanto mija-fogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!". Inçame. Miguilim se deslumbrava: - "Chica, vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...". Se trançavam, cada um como que se rachava, amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio para guardar deles vivendo. Dito e Tomézinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: - "Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe estão aqui!..." Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: - "O lumêio deles é um acenado de amor...". (p.78-9)

Há duas formas de se grafar vagalume, constantes nos dicionários de língua portuguesa e no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras. Na novela "*Campo Geral*", publicada em 1956, aparece grafado "vagalume". Já no conto "As margens da alegria", de 1961, a palavra é grafada separadamente: vaga-lume. No nosso entendimento, escrever vagalume separadamente é uma escolha propositada do escritor como efeito estilístico, não nos esqueçamos que para ele tudo é construção. Ao separar as palavras, pronunciamos cada uma delas pausadamente, e instantaneamente nos remetemos aos seus significados isolados para depois enfatizar o significado conjunto. Nesse sentido, há uma identificação maior entre o significante e o significado, sugerindo a efemeridade, a intermitência, a fugacidade do lume, compatível com a noção da efemeridade das coisas e a perda delas "num grão nulo de um minuto".

A presença do animal em narrativas com personagens infantis é recorrente em Guimarães Rosa: o peru e o vagalume ("As margens da Alegria"), Pingo de Ouro ("Campo Geral"), o tucano ("Os Cimos").

O menino de "O viajante Clandestino" se mistura com o avião, concretizando seu desejo de libertação através do jogo, da brincadeira; já o menino de "As margens da Alegria" inaugura a felicidade dentro do próprio avião como possibilidade de descoberta do mundo, como passagem para um mundo de encanto e de desencanto fora do espaço do avião.

Geralmente, os contos de Guimarães Rosa abrigam espaços sertanejos, pequenas vilas e arraiais, o interior, grandes fazendas. "As margens da Alegria" situa-se em espaço muito diferente: primeiramente é no espaço aéreo, dentro de um avião, e depois no alojamento da

construção da cidade e no “espaço à larga” da própria construção. Há um movimento de expansão desse espaço. E esse movimento vai no mesmo sentido do crescimento interior do Menino, ou seja, há expansão do espaço externo da narrativa, como elemento estruturante, e do espaço interno da personagem. No conto do escritor moçambicano, ao contrário, há um movimento de contração do espaço: se, no início, do conto o espaço era a sala de espera do aeroporto e o percurso de embarque, depois, passa a ser o espaço interno do avião. Mas ao mesmo tempo há uma expansão interna da personagem materializada na bandeira de felicidade que se estampou em seu rosto quando viu o sapo no côncavo da mão do narrador.

Os dois contos retratam a descoberta: do avião, do encontro com animais, da possibilidade de vôo, resvalam no mito da cosmogonia. Enquanto no conto do escritor moçambicano a felicidade maior do menino é a brincadeira de avião, no conto do escritor brasileiro é a novidade, a descoberta, o vôo, o sobrevôo do mundo, a visão por entre as nuvens, o cuidado e atenção de que foi alvo dentro do avião (“*Respondiam-lhe a todas as perguntas, até o piloto conversou com ele.*”), tudo isso como prenúncio das descobertas que se sucederão na viagem, cujo ápice será o encontro com o peru.

Nos dois contos há o inesperado encontro dos meninos com os animais. No conto do escritor moçambicano o encontro é com um sapo que corre risco de morte, podendo ser atropelado a qualquer momento, e a iniciativa do menino é no sentido de salvá-lo; em “As margens da alegria” o encontro com o peru representa a descoberta epifânica da beleza do mundo. A morte do peru significou para o menino a ruptura da alegria, e todavia a alegria será novamente restabelecida com um novo aparecimento: o do vagalume. Para o menino de “O viajante clandestino” não haverá morte, e sim vida, afinal o narrador-personagem salvou para ele o sapo, porque ali onde estava o sapo corria o risco de ser atropelado. A transgressão do narrador-personagem, ao conduzir às escondidas o sapo para dentro do avião, possibilitou a preservação da vida do sapo e devolveu a alegria para o menino. Se antes, diante da negativa da mãe, o menino estava “*murcho como acento circunflexo*” e o narrador do seu assento “*podia ver a tristeza desembrulhando líquidas missangas no seu rosto*”, agora no rosto do menino “*se acendeu a mais grata bandeira de felicidade*”. Ambos os meninos, de Rosa e de Mia Couto, passam por momentos de alegria e de tristeza, e retomam a alegria. Nos dois contos há um enfoque otimista do movimento cíclico da vida, pois a alegria se sobrepõe à tristeza.

Notamos que uma diferença fundamental desses dois contos reside no tratamento que cada narrador dá ao encontro que cada um dos meninos teve com o animal. Para o menino de “O viajante clandestino” o encontro é inesperado e surpreendente, embora passível de

reconhecimento. Para o menino de "As margens da alegria" o encontro é um momento de revelação.

Olga de Sá,[163] estudando a obra de Clarice Lispector, explica que a epifania é "*a expressão de um momento excepcional em que se rompe o invólucro da rotina, do cotidiano, do hábito, do mecanicismo, do vazio. Os atos corriqueiros da vida estão sempre por um fio e o seu rompimento se dá num momento epifânico*." A epifania, então, é um estranhamento, uma descoberta, uma revelação. Às vezes, olhamos o mundo com um olhar viciado, automatizado, temos uma espécie de automatismo perceptivo. Quando esse automatismo se rompe com o olhar poético, esse estranhamento pode significar a epifania. Vemos que o momento de revelação para o menino, ao encontrar o peru, é um momento epifânico na narrativa. E esse procedimento narrativo é, a nosso ver, um ponto de divergência fundamental entre os dois contos analisados. O encontro com o peru, em que se concentra a epifania, é precedido pela exclamação retórica do narrador:

> Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração. (p. 8-9)

Primeiramente falemos sobre esta frase: "*O Menino riu, com todo o coração*". Todo o sujeito, em todas as suas dimensões, é representado metonimicamente pela expressão "coração" que dá uma carga de emotividade muito grande à ação enunciada pelo verbo. É como se a felicidade do Menino, exteriorizada pelo riso, se ampliasse e esse efeito é devido à formulação de uma frase poética que resgata a oralidade, pois as expressões populares "falo de coração", "digo com todo o coração", "de todo o meu coração" têm justamente essa mensagem: mostrar a inteireza, o envolvimento completo do sujeito na ação enunciada na frase.

Lenira Marques Covizzi, a propósito do narrador de *Primeiras Estórias*, lembra que

[163] SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, São Paulo: PUC, 1993.

> O foco narrativo dá sempre a impressão inicial da onisciência, mas que é sempre, de alguma maneira, envolvido, não havendo a objetividade esperada porque não há nunca uma distância crítica entre narrador e narrativa.[164]

A descrição do peru é minimamente detalhada: porte e movimentos. Mais uma vez o narrador se manifesta ("*Belo, belo!*") e se inclui na narrativa, o que fica patente pelo emprego do sujeito indeterminado: "*Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta*" (p.9). A visão do peru é mais que real, é imperial, o narrador o retrata como se ele usasse vestes: "... *sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras*". Não só o narrador declara o poder do peru ("*Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor.*"), como também utiliza um verbo reflexivo que designa exatamente isso e, nesse sentido, remete à antropomorfização do peru, ou seja, ele próprio "*investira-se de poder, decretava-se, pronunciava-se publicamente e em alta voz e com solenidade*":[165] "*Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo,* - se proclamara". (grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que o narrador utiliza as cores do céu e dos pássaros para descrever a tonalidade da cabeça do peru ("*laivos de azul-claro, de céu e sanhaços*"), recorre a vocabulário do universo da indústria e da modernização para compor essa figura tão imperial: "*torneado, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto*". O peru é uma síntese da beleza da natureza e ao mesmo tempo traz em si referência aos elementos da modernização, e representa para o menino o que há de mais belo e de poderoso. Essa visão do peru lhe proporciona deslumbramento, lhe dá felicidade: "*O Menino riu, com todo o coração*". A visão do peru resume não só um misto de calor e poder, mas também e, paradoxalmente, de flor. Percebe-se a delicadeza do narrador ao descrever o olhar do menino, olhar que ele compartilha. O peru revelou-se poderoso para a personagem, porém efêmero como uma flor.

Em "As margens da alegria", o animal é descrito como fonte de reflexão para a personagem, tem autonomia descolada do menino e suas ações são focalizadas pela lente do narrador. Já no conto "O viajante clandestino", o animal surge como objeto, não como sujeito, ele não será dono de suas ações. A passividade do objeto (sapo) contrapõe-se à atividade do sujeito (peru). Entretanto, nos dois contos os meninos estréiam o mundo, cada qual com uma percepção: a do menino de "O viajante Clandestino" com a percepção da brincadeira com a linguagem, com a imitação do avião, com o lúdico. O menino de Guimarães descobre a alegria, a felicidade, o mundo, tem contato com o encantamento e

---

[164] COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978, p. 85.
[165] Cf. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

com o desencanto. No final triunfa o encanto, a beleza, a esperança, de novo a alegria. O conto “As margens da alegria” retoma um tema de Guimarães Rosa abordado no *Grande Sertão: Veredas*: o conflito entre o mundo arcaico (da oralidade, da tradição, do rural) e o mundo moderno (da cidade, das leis, da cultura), e o bem e o mal. O Menino medeia esse conflito, pois é nele que vai eclodir essa contradição representada pela natureza *versus* o progresso, pelo belo *versus* o feio, pelo bem *versus* o mal.

Tanto no conto do escritor brasileiro, quanto no conto do escritor moçambicano, a linguagem é inovadora. No conto de Mia Couto, prevalecem os neologismos ora da personagem menino, ora do próprio narrador, pois ambos utilizam os mesmos processos de criação de palavras. No conto de Guimarães Rosa, a inovação do léxico é por conta do narrador que desvela o mundo infantil ao resgatar a oralidade. Identificamos na linguagem do narrador rosiano o mundo infantil como foi apontado anteriormente, não só pelos recursos estilísticos utilizados, mas pela posição do narrador em relação ao narrado: toda ela imbricada na adesão do narrador à personagem, no desvelamento do mais íntimo da personagem e no confronto desse íntimo com o mundo adulto. A estória é uma espécie de iniciação da personagem, de rito de passagem.

Os dois meninos demonstram paixão pela palavra. O menino de “O viajante” brinca com as palavras, cria novas palavras, sua linguagem se aproxima da linguagem do narrador. O menino de “As margens da Alegria” manifesta essa aproximação com a palavra e o conhecimento ao repetir-se em íntimo o nome de cada coisa, demonstrando uma forma de aprendizado. O narrador capta a estrutura do “pensamentosinho” do menino e a sua voz interior e a torna audível para o leitor através da voz da personagem plasmada pela sua própria linguagem, gerando a ambigüidade.

No conto de Mia Couto vemos uma personagem infantil inquieta brincando, interagindo no espaço, dialogando com sua mãe. Em Guimarães Rosa o menino é muito mais observador, e é o narrador quem nos revela os seus sentimentos e percepções. Enxergamos pelo olhar do menino compartilhado com o do narrador. Enquanto no conto do escritor moçambicano o menino se expressa diretamente na narrativa, em discurso direto, no conto do escritor brasileiro sua voz se apresenta em discurso indireto livre, daí a ambigüidade suscitada na narrativa por esse tipo de incursão.

A criança tem a capacidade de recriação do real, capacidade que a aproxima do poeta, daí a identidade entre ela e o poeta. O menino de “O viajante clandestino” brinca de avião, e a ludicidade é um traço que também aproxima a criança do poeta. A brincadeira faz parte do universo infantil e é através dela que a criança também aprende. No entanto, enquanto a

criança de Mia Couto brinca concretamente de avião, brinca inventando concretamente palavras, a criança de Guimarães Rosa é mais contemplativa, suas brincadeiras são sutis: repete o nome das coisas, "economiza" a alegria de olhar para o peru, que também é um jogo do prazer, como relatou Walter Benjamin. Em "As margens da alegria" o leitor também brinca. Brinca com os trava-línguas propostos pelo narrador: "*grugulhar grufo, gruziou outro gluglo*".

3.1 O IMAGINÁRIO INFANTIL

Designamos, aqui, "infantil" todo o arcabouço literário do autor compreendido entre as referências que são feitas ao mundo infantil, a manifestação do pensamento mágico, a presença de elementos que compõem o universo infantil (elementos materiais e imateriais tais como brinquedos tangíveis ou intangíveis, brincadeiras, imagens, expressões verbais, manifestações, desejos) e personagens infantis. Notamos na obra de Guimarães Rosa um trânsito muito leve e fluido pelo mundo infantil dentro da narrativa para adultos. Esse trânsito se dá em diversas passagens de sua obra, seja em alguns contos que compõem o livro *Primeiras Estórias*, principalmente "Os Cimos", "Pirlimpsiquise", "A menina de lá", "Partida do audaz navegante" e, naturalmente, "As margens da alegria"; seja em *Sagarana*, nos contos "O burrinho pedrês" e "Conversa de Bois", e notadamente na novela "*Campo Geral*", de *Manuelzão e Miguilim*, que, no nosso entendimento, é emblemático da presença do infantil.

No universo designado como infantil, predomina o pensamento mágico, e na obra de Guimarães Rosa esse pensamento está presente, seja nos conflitos e angústias que eclodem no mundinho das crianças, seja em suas expressões genuínas. Veja-se como exemplo, as expressões de Brejeirinha, protagonista de "Partida do audaz navegante": "*Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!* (...) *Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-onge no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?* (...) *O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínseco, dentro do indo-se embora do navio.*" Ou quando Miguilim, de "Campo Geral", sentadinho no castigo, lembra-se de Joãozinho e Maria, da estória, e sofre de tanta pena deles que chora mais.

O escritor explora os efeitos do pensamento primitivo da criança como uma manifestação poética. Esse pensamento infantil é porta-voz de uma visão diferente da realidade, um modo de olhar que subverte noções a que estamos acostumados na visão cartesiana. Veja-se um dos exemplos no prefácio "Aletria e Hermenêutica", de *Tutaméia*: "*é o*

caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga": "− Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!"[166]

Essa sensibilidade do escritor mineiro de transitar pelo modo de ser e pensar infantil, com tanta desenvoltura, e plasmar a linguagem infantil na do narrador com tanta aderência e poeticidade, reflete, de certa forma, a presença constante da infância na sua prosa poética. Para Henriqueta Lisboa,[167] a infância, e a tentativa de prolongá-la, está presente na obra de Guimarães Rosa e se manifesta de várias maneiras:

> A alegria inexplicável das cousas amanhecentes, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, a trepidação dos diálogos, o fluxo e refluxo dos monólogos, o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos, personagens de sua dileção, os quais devem o que pensam ao que vêem, tocam e degustam, as fontes ocultas no magma em potencial, o bárbaro e o primevo, tudo isso remonta à infância do autor, tudo isso demonstra a sua faculdade de prolongar a infância.[168]

Henriqueta Lisboa conclui que, em Guimarães Rosa, esse desejo de permanência ou de prolongamento da infância se esclarece quando:

> (...) sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica, fazem com que ele se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente.[169]

Não sabemos se a presença do infantil na obra de Guimarães Rosa é uma tentativa de prolongamento da infância, um tempo de felicidade sobretudo para ele que passou a infância em Cordisburgo, de onde brotou importante manancial de suas inspirações. Sabemos, todavia, que o narrador rosiano tem perfeita adesão às suas personagens infantis e ao mundo infantil que retrata, e nele os sentimentos infantis são focados com sensibilidade e leva o leitor a refletir sobre eles. Miguilim, por exemplo, é um menino constantemente preocupado com o bem e com o mal, buscando sempre identificá-los e diferenciá-los, pois ele também sintetiza o mundo misturado eternizado no *Grande Sertão: Veredas*.

---

[166] ROSA, João Guimarães. Tutaméia – terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.9.
[167] LISBOA, Henriqueta. "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.170-78.
[168] Ibidem, p. 171
[169] Ibidem, p.171.

Guimarães Rosa constrói com verdadeira maestria o retrato da alma infantil, e isso apaixona o leitor: o Menino (de "As Margens da Alegria", de "Os cimos"), Brejeirinha (de "Partida do audaz navegante"), Drelina, Tomézinho, Dito (de "Campo Geral"), Nhinhinha (de "A menina de lá"). Por exemplo, a saudade difusa que Miguilim sentia sem saber de quê é algo que toca o imaginário do adulto resgatando-lhe o universo infantil. O mesmo se dá com o Menino ao se deparar com o vagalume. Que lembranças esse encontro resgataria para um leitor adulto? Lembremo-nos de que o peru, impávido na sua majestade, teve a beleza e a vida decepadas no grão nulo de um minuto, enquanto o vagalume com seu brilho intermitente e efêmero pôde resgatar a alegria perdida no grão mesmo de um segundo.

As personagens infantis em Guimarães Rosa expressam-se genuinamente, revelando na linguagem uma percepção do avesso da realidade a que estamos habituados. Por exemplo, ao perguntarem a Brejeirinha se ela havia visto o jacaré em determinado lugar, ela responde: "*Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá*. (...) *Então, o jacaré pode estar e não estar...*"(p.108). Um exemplo paradigmático da linguagem poética da criança é quando Brejeirinha refere-se a uma cena em movimento, retratando-a: "*O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínsceco, dentro do indo-se embora do navio*" (p.106).

A presença do infantil na obra de Guimarães Rosa também é exteriorizada por intermédio de desenhos que apontam o traço inconfundível do escritor. As ilustrações do índice da primeira edição de *Primeiras Estórias*, em 1962, da Editora José Olympio, são primorosas. No índice, cada conto do livro mereceu uma ilustração específica, desenhada de próprio punho pelo autor, e redesenhada por Luis Jardim, como informa a escritora Wilma Guimarães Rosa,[170] filha do escritor. Desenhos de mesmo traço podem ser observados em bilhete cifrado, na linguagem hieroglífica que tanto agrada às crianças, que o escritor mineiro, ainda criança, endereçou a uma de suas irmãs.[171] Esses mesmos traços se repetem nos postais, com mensagens e desenhos, enviados pelo escritor às netas de sua segunda esposa, Aracy, e que compõem *fac-símiles* do livro *Ooó do vovô*,[172] idealizado pelas netas dela, por sugestão de José Mindlin e de Antonio Candido.

Guimarães Rosa é um escritor para adultos que tem muita sensibilidade na apreensão do mundo infantil. Em entrevista a Günter Lorenz ele se definiu como um escritor de contos da carrochinha para adultos. O escritor valorizava muito a literatura infantil e juvenil, dando-

---

[170] ROSA, Wilma Guimarães. *Relembramentos – João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
[171] Ibidem, p. 70.
[172] ROSA, João Guimarães. *Ooó do vovô* – correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

lhe muita importância, como fica claro nas correspondências[173] trocadas com seu tio Vicente Guimarães, escritor de estórias infantis. No entanto, mesmo com a presença marcante do universo infantil em sua obra, representado pela linguagem, Guimarães Rosa não escreve para crianças. Mas sabia identificar o gosto literário infantil, tanto que por acreditar que o conto "O burrinho pedrês" pudesse interessar às crianças, pediu ao seu tio Vicente Guimarães uma adaptação do conto para esse público que resultou no livro *A última aventura do Sete-de-Ouros.*[174]

Vânia Resende[175] nos lembra que o procedimento de Guimarães Rosa, de contador de histórias, "é tão lúdico quanto o da criança, e tão onírico como o de quem condensa e desloca imagens sonhando." Essa ludicidade está presente em toda a construção poética de Guimarães Rosa e, no nosso entendimento, é também um traço do imaginário infantil que se presentifica em sua obra. Se para Guimarães Rosa "*os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatordoadas*",[176] o trânsito entre sonho e infância no terreno da literatura possibilita a configuração do imaginário infantil em sua obra.[177]

3.2 CONVENÇÃO E RUPTURA DA LINGUAGEM

Da leitura de textos de Mia Couto emerge um diálogo imediato com o conjunto da obra de Guimarães Rosa, desde o seu primeiro livro *Vozes Anoitecidas*. Até a publicação de *Vozes Anoitecidas* ele não tivera nenhum contato direto com a obra de Guimarães Rosa, a não ser um contato indireto por intermédio da obra de Luandino Vieira. O escritor acredita que essa suposta influência deve-se ao fato de que ambos promoveram uma ruptura na linguagem. Ele, em particular, para distanciá-la da linguagem imposta pelo colonizador, criando as nuances do colonizado, trazendo para a literatura a fala popular e expressões de origem banto como forma de valorização da nacionalidade.[178]

Assim como no Brasil colônia o nhengatu foi proibido, também as línguas nacionais foram proibidas em Moçambique. A aquisição do português é uma segunda língua adquirida nas escolas, e sabemos que a escola colonial ministrava uma educação para o domínio. Para a

---

[173] Publicadas no livro GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito* – A infância de João Guimarães Rosa. São Paulo: Panda Books, 2006.
[174] A informação da existência dessa adaptação consta no livro de Vicente Guimarães. Informamos os dados bibliográficos do livro, mas não conhecemos nenhum exemplar: GUIMARÃES, Vicente. *A última aventura do Sete-de-Ouros*. Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1968.
[175] RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
[176] ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
[177] Podemos observar uma fulguração do universo infantil em *Magma*, no poema "O sono das águas", em que a história que se conta encanta a criança que existe no adulto.
[178] Ver mais em: CHAVES, Rita. Mia Couto: voz nascida da terra. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 49, novembro de 1977, p. 243-56.

lógica da dominação, "*evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista*", como ressalta Silviano Santiago.[179] É também nesse sentido que o escritor moçambicano tenta se apropriar do idioma, como já foi dito, vestindo-o com roupagens africanas.

Guimarães Rosa, por sua vez, busca expressividade na língua. Sabemos que o escritor brasileiro era um grande estudioso do português, inclusive do português arcaico, do grego, do latim e lia em mais de uma dezena de idiomas, dentre os quais o holandês, o japonês, o hindu, o árabe, o russo e o húngaro. As rupturas que inaugura na linguagem aproximam-no de James Joyce, como já apontaram a maioria dos críticos e teóricos que estudam a obra de Guimarães Rosa (Antonio Candido, Cavalcanti Proença, Augusto de Campos etc.).

Mia Couto se reconhece mais próximo de Luandino Vieira. Também reconhece a proximidade com Guimarães Rosa, sobretudo depois da leitura de *Primeiras Estórias*, cujo conto "A terceira margem do rio" se reflete em grande parte de sua produção. O autor destacou recentemente que essa leitura teve mais ressonância na obra *Cada homem é uma raça.*[180]

A linguagem criativa e inovadora de Mia Couto, também fortemente ligada à oralidade, dialoga com a linguagem de Guimarães Rosa. Rita Chaves explicita como o escritor moçambicano se apercebeu desse fato:

> Por intermédio do ficcionista angolano José Luandino Vieira, conheceu Guimarães Rosa, cuja obra confirmaria, segundo ele próprio, a legitimidade do caminho que já vinha percorrendo. As incursões pelo terreno da recriação verbal, incorporando desabridamente formas populares, ganharam gestos mais seguros quando o jovem escritor percebeu-se em excelente companhia.[181]

O escritor moçambicano discorre sobre a gênese de sua obra em diversas entrevistas. Selecionamos aquela concedida para Rita Chavez e Omar Ribeiro Tomaz,[182] na qual o escritor aborda a reconstrução lingüística de seus textos, ou como diz, de sua escrita desarrumada, que é o título da entrevista. Sobre a forte presença da oralidade em sua obra, primeiramente ele declara que a oralidade o invade e dessarruma a escrita em tudo até o limite. "*Até o limite que deixe de ser literatura, não me importo que isto aconteça... Inevitável que a invasão do mundo da oralidade ocorra, e vem ocorrendo comigo e com outros escritores de*

---

[179] SANTIAGO, Silviano, *Uma literatura nos trópicos*, 1978, p. 16.
[180] Em palestra proferida no SESC Vila Mariana/SP, em 06.06.06, por ocasião do lançamento do romance *O outro pé da sereia*, o escritor relacionou *Primeiras Estórias* a *Cada homem é uma raça*, seu livro de contos publicado em Lisboa, em 1991, pela Editorial Caminho.
[181] CHAVES, Rita. Mia Couto: voz nascida da terra. In: *Novos Cadernos CEBRAP*, n. 49, novembro de 1977, p.243.
[182] Entrevista publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, no caderno *Mais*, edição de 23.09.1998.

Moçambique", declara. O escritor esclarece que o desvio lingüístico com relação à norma portuguesa faz parte da oralidade de seu país, de onde ele nutre seu universo ficcional. Ele se apercebe desses desvios como qualquer coisa que pode introduzir beleza ou que interrogue aquilo que é familiar no universo moçambicano. Uma outra função dada ao uso da linguagem oral é a de operar em nível real, mostrando como as pessoas estão se expressando. Há, portanto, para ele, uma fratura com relação à língua oficial que tem de ser descoberta, tem de ser revelada, e os desvios lingüísticos são sinais que podem mostrar isso.

Essa linguagem "despedaçada" espelha a dificuldade que as pessoas têm, quanto ao português padrão, para expressarem o seu mundo. O escritor conclui: "*Elas estão lidando com uma língua que é de outro mundo, com outra lógica, e elas têm que despedaçá-la para que a língua possa ser sua*". O autor refere-se à apropriação da língua do colonizador com as virtualidades da língua do colonizado.

Russel Hamilton[183] lembra que "*a desintegração lingüística é tanto um desafio à língua imposta quanto uma apropriação dela*". Relata que para José Craveirinha, por exemplo, "*desintegrar o discurso poético comedido e ir além dos limites convencionais da linguagem (...) eram em si atos revolucionários*", instrumento de luta anticolonialista de que se serviu em sua poética, principalmente ao introduzir o *ronga*, língua do grupo banto, de que também era falante. Luandino Vieira, em Angola, inaugura uma revolução na linguagem ao se apropriar dela como instrumento de libertação do opressor, e promover uma verdadeira africanização ou quimbundização do idioma.

Segundo Rita Chaves,[184] refletindo sobre Angola, o processo de submissão demanda ações que conduzam a uma total desvalorização do patrimônio cultural dominado. Por extensão, uma das maiores opressões que o colonizado sofreu foi o afastamento de sua própria língua, pois a ordem portuguesa colonial não permitia o ensino nem da cultura de Moçambique (aí incluindo sua história e sua geografia), muito menos o de suas línguas nacionais. Assim, para contrapor-se ao mal que se abateu contra sua própria identidade, foi necessário valer-se de um dos mais fortes instrumentos de dominação: a língua do outro. Entretanto, enfatiza Chaves, a aceitação da língua do outro não será passiva, ela buscará uma aproximação entre a linguagem poética e a linguagem popular como uma forma de trazer a marginalidade da periferia do discurso para o centro dele. Nesse sentido, as alterações no campo semântico, lexical, morfo-sintático e sintático amalgamam a língua.

---

[183] HAMILTON, Russel. *Literatura africana literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984.
[184] CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n.7, 2004, p. 148.

A mesma língua que serviu para dominar passa a ser um instrumento de libertação e afirmação, quando desenha em si uma feição africana: a incorporação de neologismos, expressões de origem banto, veiculação de provérbios nas línguas nacionais, transferência de normas gramaticais banto para o português, a incorporação do português desviante,[185] a paródia ou inversão de ditos portugueses, e demais recursos lingüísticos.

Observa Rita Chaves:

> A "imperícia" dos falantes é transformada em virtualidade estilística pelos autores que se valem das potencialidades da língua enquanto sistema, para introduzirem variações que, sem mimetizar estaticamente a face da camada social da qual recortam seus principais personagens, refletem a capacidade de apropriação de um instrumento que também serviu para oprimir.[186]

Russel Hamilton[187] lembra que Luandino Vieira, após a independência de Angola, defendeu o português como a língua oficial de seu país, destacando que "*a língua portuguesa era um troféu de guerra*", pelo que milhares de angolanos morreram durante a guerra de libertação. E o escritor moçambicano Luis Bernardo Howana, depois de proferir uma palestra na Universidade de Minnesota, respondendo a uma indagação dos ouvintes por que o povo não rejeitou a língua do colonizador e passou a falar e a escrever em sua própria língua, o escritor moçambicano disse calmamente, mas com convicção, como relata Russel Hamilton: "*A língua portuguesa é nossa também*".

Vimos a importância da língua portuguesa, com feição africana, como projeto de identidade nacional na obra de diversos escritores, e aqui em particular, de Mia Couto. Lembremo-nos de que Moçambique está localizada na zona lingüística da família das línguas chamadas banto e que o Português foi escolhido como língua oficial do país após a Independência de 1975, e que é falado por menos de 30% da população e constitui a segunda língua (L2) para a quase totalidade dos falantes moçambicanos, como afirma Perpétua Gonçalves.[188] Lembra-nos a estudiosa que o Português, por ser a segunda língua para a maior parte de seus locutores, está, por essa razão, em situação constante de contato de línguas. Segundo Gonçalves, em Moçambique não atinge 5% do número de falantes que tem o

---

[185] Segundo Ana Mafalda LEITE, é no português desviante (modalidade que se contrapõe ao português culto de estrato europeu) que Mia Couto vai imprimir sua marca poética. Também para Perpétua GONÇALVES, Mia Couto parece sentir-se libertado do jugo das regras da gramática do português padrão europeu, e o seu processo inovador inspira-se no contexto lingüístico moçambicano (1996, p.23). Lembra, entretanto, que as inovações lexicais do escritor são formadas com base em material pré-existente no Português, sendo irrelevantes no seu discurso literário e que, além disso, os empréstimos são pouco freqüentes e, quando ocorrem, são explicados em notas de rodapé, ou em glossário (2000. p.223).

[186] CHAVES, O passado presente na literatura africana, n.7, 2004, p.148.

[187] HAMILTON, Russel G. A literatura dos PALOP e a Teoria pós-colonial. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n.3, 1999, p.13-22.

[188] GONÇALVES, Perpétua. *Português em Moçambique – uma variedade em formação*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1996.

Português como língua materna. Lembremo-nos de que Moçambique é um país plurilíngüe, onde mais de 95% da população tem como língua materna uma língua da família designada como banto, dentre as quais as que têm a mais longa tradição urbana em Maputo são o *ronga* e o *changan*, enquanto o *emakuwa* e *xichangana* são línguas maternas para, respectivamente, 26,3% e ll,4% da população moçambicana.[189]

Para Perpétua Gonçalves,

> A norma estabelecida como alvo para adoção no ensino, nos meios de comunicação e nos textos oficiais, é a norma-padrão européia. A sua situação de língua segunda, entretanto, dá naturalmente origem a alterações às regras que regulam o seu uso na variante européia.[190]

Notamos que a política de assimilação levada a efeito pelo colonialismo português massacrava a população local tentando civilizá-la, impondo-lhe os valores portugueses para que essa população pensasse e agisse não como negros autóctones, mas como arremedo de homem branco, os assimilados.[191] A escola dirigida por portugueses em Moçambique ensinava a língua do colonizador, proibindo as línguas nacionais. E este também foi um fator muito forte nas alterações do português-padrão, porque era uma língua imposta cujo curso tentava asfixiar as línguas nativas para melhor dominar ideologicamente seus falantes, ocupando o seu lugar nas comunicações cotidianas. Bom lembrar que a escola colonial ensinava, por exemplo, geografia não de Moçambique, mas de Portugal; história não de Moçambique, mas de Portugal, e assim por diante. Era uma educação inteiramente voltada para a substituição da cultura local, autóctone, pela do colonizador.[192]

A aquisição do português, segundo Fátima Mendonça, "*se dá por uma situação artificial de comunicação, por intermédio do ensino que tem por alvo o seu uso literário ou escrito*". Ela considera "*que o português se configurou como uma língua alheia às manifestações culturais orais de outras línguas, e foi encarado como a língua de acesso ao '*saber*', '*à cultura*', '*à civilização*'*". E justamente por isso, esse idioma instituiu-se como um "*meio privilegiado de comunicação escrita em detrimento do desenvolvimento da língua*

---

[189] Os dados estatísticos compõem um quadro informativo de línguas nacionais faladas em Moçambique constante em FRY, Peter (Org.). *Moçambique – ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 35.

[190] GONÇALVES, Pérpetua. *Situação lingüística em Moçambique – opções de escrita*. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Gulkenbian, nº 110-111, julho-outubro de 1989, p. 91.

[191] Como relata Russel Hamilton, segundo a lei da assimilação, o africano para ser reconhecido oficialmente como civilizado tinha que se submeter a um processo de europeização. Para ser considerado um assimilado ele via-se obrigado a abandonar os usos e costumes tradicionais, adotar a religião cristã, falar e ser alfabetizado em português e portar-se sob as normas do sistema econômico imposto pelos colonizadores. (cf. Introdução. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda et al. *África & Brasil: Letras e Laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000, p. 11-35).

[192] Albert Memmi explica que a desumanização do colonizado é uma das armas utilizadas pelo colonizador para impor sua língua, suas crenças, seus costumes e seus valores. (cf. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977).

africana que permaneceu ágrafa", finaliza.[193] Pontuamos também que, se de um lado, as línguas autóctones foram combatidas pelo sistema colonial português, de outro, paradoxalmente, também foram combatidas pelo sistema anti-tribalista pós-independência. A esse propósito, Perpétua Gonçalves[194] cita Honwana, para quem o papel "glotofágico" do Português é "*resultado do excessivo receio em relação às manifestações de tribalismo, o que levou a que sempre houvesse receios e indecisões na implementação de uma política de promoção das línguas moçambicanas*".

Como ressalta Fátima Mendonça:

> O Estado colonial esperava poder criar uma elite que, no processo de assimilação, servisse aos seus interesses e ajudasse a manutenção do seu aparelho. Contudo, o que a política de assimilação produziu foi um ser dividido: já não é africano e não chega a ser europeu. Esta contradição faz nascer no *assimilado* a necessidade de se identificar com o que de certo modo renegou. Em Moçambique, é desse estrato social que emergem os primeiros homens de letras.[195]

A multiplicidade lingüística em Moçambique vai de certa forma ter eco na literatura, pois muitos escritores carreiam essas particularidades para dentro da narrativa. Perpétua Gonçalves ressalta os casos de Aníbal Aleluia e de Ungulani Ba Ka Khosa. O primeiro usa termos de várias línguas bantas moçambicanas, parecendo não haver "*equivalentes em português e que são explicados através de um glossário. Trata-se assim da inserção de termos lexicais dessas línguas num discurso literário produzido em português-padrão*"; Ba Ka Khosa, por sua vez, "*adota a norma européia, mas emprega estratégias de escrita que trazem para o texto em português uma outra realidade lingüística nacional, constituída pelas línguas bantas*". Dessa forma, em *Ualalapi*, Ba Ka Khosa "*não só usa termos dessas línguas, como incorpora no próprio texto (e não através de um glossário, por exemplo), a explicação do significado de tais termos, utilizando a mesma linguagem literária que caracteriza a sua narrativa*".[196]

Toda a obra de Mia Couto apresenta uma linguagem diferente, pois ele a revitaliza com inúmeros processos: seja o de formação de novas palavras, principalmente pelos métodos de aglutinação e afixação, e de nominalizações, seja pelo deslocamento semântico, a par da inserção de léxicos de origem banto no seu texto literário e de inversões de frases e de

---

[193] MENDONÇA, Fátima. Literatura moçambicana – a história e a escrita. Maputo: Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.14.
[194] GONÇALVES, Perpétua. *Português em Moçambique – Uma variedade em formação*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1996, p.31.
[195] MENDONÇA, *Literatura moçambicana – a história e a escrita*, 1988, p.21.
[196] GONÇALVES, Perpétua. Situação lingüística em Moçambique – Opões de escrita. Lisboa: *Revista Colóquio Letras*, n.110-111, p.91, jul-out 1989.

expressões, de paródia de ditos e de inversão de provérbios portugueses. Como essa é uma característica marcante de sua produção literária, assim como a revitalização da língua o foi na obra de Guimarães Rosa, achamos oportuno nos determos mais nesta questão para elucidá-la.

No início da década de 1980, Michel Laban[197] já estudava as particularidades do português de Moçambique através da literatura, anteriormente às publicações de Mia Couto, cuja estréia, o livro de poemas *Raiz de Orvalho*, foi em Maputo, em 1983, pela editora Cadernos Tempo. Na pesquisa de Laban, impressionaram-no, do ponto de vista lingüístico, as obras de Ascêncio de Freitas nas quais o autor não hesitava em recorrer a várias particularidades lexicais de sua região de origem, o Aveiro, em Portugal. A partir daí, Laban interessou-se em estudar os textos escritos em Moçambique, estudo que empreendeu com mais dedicação a partir dos anos 90. Ele percebeu que os escritores moçambicanos que afrontavam a norma lingüística de referência, a de Lisboa, eram aqueles que se identificavam com as questões nacionalistas do país, e tinham o objetivo de denunciar a situação colonial, utilizando eventualmente a língua do povo. Segundo o autor, essa opção nacionalista está presente emblematicamente em *Nós matamos o cão tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, e na poesia de José Craveirinha por vezes voluptuosamente enraizada num léxico local, que é a língua *ronga*, do grupo banto, o grupo de língua nacional majoritariamente falado em toda a África subsaariana. Para Craveirinha, criar um viés nitidamente moçambicano na língua do colonizador era uma arma revolucionária.

Durante o período colonial, essa postura nacionalista dos escritores tinha esse propósito de proclamar a autonomia da língua portuguesa falada em Moçambique e, ao mesmo tempo, a autonomia da cultura e das aspirações sociopolíticas do povo. Esse foco, porém, muda com a vitória da Guerra de Independência. O estado escolheu a língua portuguesa como a língua oficial do país, e, sendo assim, os escritores moçambicanos ao recorrerem às particularidades da língua popular imprimiam a esse ato um novo significado: era um meio de mostrar o sofrimento do povo (principalmente durante o conflito armado que se seguiu à Independência), sobretudo, daquele povo que vivia à margem social, e nas áreas rurais, distantes de onde se falava o português padrão. Laban lembra que essa intenção está presente nos contos e romances de Mia Couto, Elton Rebello, Paulina Chiziane, Orlando Muhlanga e também na poesia de Bahassan Adamodjy.

---

[197] LABAN, Michel. *Reflexões sobre a elaboração de um inventário das particularidades do português de Moçambique através da literatura.* Disponível no site: http://www.geocities.com/ail_br/reflexoessobreelaboracaodeinventario.htm

Russel Hamilton[198] lembra que os primeiros movimentos literários nativistas que nasceram em Angola e Moçambique coincidiram, não por acaso, com o nascer dos movimentos de libertação, nos anos 50: "*Os intelectuais eram dos movimentos. E muitas das obras literárias produzidas nesse período se caracterizaram pelo protesto social, reivindicação cultural e uma crescente combatividade*". Cita como exemplo da inter-relação da expressão literária de resistência contra o colonialismo, o poeta Agostinho Neto, militante do MPLA – Movimento pela Libertação de Angola, e primeiro presidente do país pós-libertação. Seu poema de determinação nacionalista, "Havemos de voltar", tornou-se uma espécie de hino revolucionário.

Fenômeno semelhante de apropriação da língua com matizes locais ocorreu em Angola, com Luandino Vieira e outros que utilizaram expressões das línguas nacionais no texto literário, elevando esses idiomas e vernáculos ao nível da expressão literária aceita e apreciada. Esse fenômeno de confronto da língua ocorreu também em Cabo Verde. Recentemente a produção literária de Cabo Verde tem sido estimulada com textos em crioulo, buscando traduzir o universo sociocultural do arquipélago. Assim, Ovídio Martins, Kaoberdiano Dambará, Luis Romano e Manuel Veiga têm publicado poesia e prosa na língua de Cabo Verde, como constata Benilde Justo Caniato.[199] A contaminação da língua padrão portuguesa com as cores nacionais veio na esteira dos movimentos de libertação nacional, como proposta política de emancipação e de resgate da nacionalidade violentada pela política colonial.

No caso específico de Mia Couto, ele tinha laços de militância política com a FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, e inclusive larga a Faculdade de Medicina para introduzir-se no jornalismo como uma estratégia política de infiltração de quadros na mídia. Mais tarde, porém, ele se afastará do Partido da FRELIMO. O seu engajamento político como intelectual vai se refletir na literatura do ponto de vista não só da abordagem dos temas moçambicanos, porque ele desnuda a vida cultural de Moçambique colonial e pós-colonial com todas as suas nuances (costumes, história, racismo, ritos, mitos, religião, cultura popular, crenças etc.), mas também, e aí reside a grande tônica dos seus textos, na subversão da língua portuguesa.

---

[198] HAMILTON, Russel. Introdução. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda et al. *África e Brasil: Letras e Laços.* Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000, p.11-35.

[199] CANIATO, Benilde Justo. Língua portuguesa e línguas crioulas nos países africanos. In: *Revista* Via *Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n.5, 2002, p.129-38.

Em relação aos ditos populares moçambicanos, quando Mia Couto recorre a eles e os inclui em sua literatura, ele o faz na forma em que são veiculados, com isso ele resgata a cultura popular tipicamente moçambicana. No entanto, e aí reside a cor política do escritor, quando ele se refere aos ditos portugueses, esses ditos são subvertidos, parodiados, invertidos, como já foi mencionado.

Segundo Gilberto Matusse, esse fenômeno de violentação da língua padrão portuguesa é uma manifestação de moçambicanidade do escritor. Observa o crítico moçambicano que "*o elemento para a aproximação do conceito de moçambicanidade em literatura é o movimento de libertação nacional*".[200] É quando a nação começa a se construir.

Mia Couto ao introduzir expressões das línguas bantas em suas narrativas, ora explica seus significados em notas de rodapé (*Cada homem é uma raça*, por exemplo), ora utiliza-se de glossário (*A varanda do frangipani*, por exemplo). Notamos em sua produção literária que o número de ocorrências de expressões bantas nos livros de contos era diminuto, quase inexpressivo, mas nos romances esse número aumenta significativamente e aí há a opção pela constituição de glossários.

Segundo Perpétua Gonçalves,

> Mia Couto é o único escritor que se orienta pelas "regras" da gramática do português-padrão a partir das quais constrói o seu discurso literário. (...) O escritor parte assim das inovações lexicais ou sintáticas do discurso corrente para produzir o seu texto. Mia Couto parece sentir-se libertado do jugo das regras da gramática do Português Padrão europeu, e o seu processo criador inspira-se no contexto lingüístico moçambicano.[201]

Para Guimarães Rosa, a revitalização da língua e a sua reconfiguração é um projeto ambicioso e vitorioso do autor para obter a máxima expressividade. O escritor teve várias oportunidades de se manifestar a respeito de sua linguagem criativa, inclusive em *Tutaméia – Terceiras estórias* – em que apresenta um roteiro de leitura e interpretação de sua própria obra. Nesse livro, no segundo prefácio, Guimarães Rosa se refere ao criador de neologismos como um contraventor do vernáculo, defendendo o direito de o artista criar palavras. Segundo ele, para que uma palavra exista, basta que ela seja pronunciada. Em entrevista a Günter Lorenz, declara:

---

[200] MATTUSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.26.
[201] GONÇALVES, Perpétua. *Português em Moçambique*: uma variedade em formação. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1996, p.23.

> Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia. (...) Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. (...) Minha relação com a língua não é de modo algum difícil de explicar. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas conseqüências. Depois existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura.[202]

Destacamos, por fim, a fala do escritor que mais sintetiza, em nossa opinião, sua busca de expressividade:

> Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza. Daí resulta que tenha de limpá-lo (...) A língua e eu somos um casal de amantes. (...) Aprendi muitas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria.[203]

O processo de revitalização da linguagem em Guimarães Rosa atinge o ápice de expressividade, a nosso ver, no conto "Meu tio, o Iauaretê", em que há uma verdadeira engenharia lingüística porque o escritor utiliza três canais de comunicação que se combinam, se alternam e se entrelaçam, como lembra Walnice Nogueira Galvão:[204] "*o português, o tupi do índio mestiço protagonista do conto e as onomatopéias da onça*". Esses três canais de comunicação formam uma linguagem original e singular, permitindo ao escritor realizar a identificação sonora e semântica entre o homem e a onça.

Para Walnice Galvão,

> (...) nunca antes, nem depois, a língua foi desenvolvida assim em todas as suas virtualidades. A tal ponto que, na formulação de Cavalcanti Proença, ele chega a se confundir com a língua, colocando-se em seu ponto inaugural e, a exemplo dela, criando incessantemente.[205]

---

[202] LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, Coleção Fortuna Crítica, 2ª. Ed., 1991, p. 70 e 72.
[203] Ibidem, p. 83.
[204] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 64.
[205] GALVÃO, *Guimarães Rosa*, 2000, p.9.

Oswaldino Marques[206] relaciona a criação lexical de Guimarães Rosa a J. Simões Lopes Neto, Euclides da Cunha, Coelho Neto, Aquilino Ribeiro, em Portugal, Kipling e Joyce, na Inglaterra, Melville nos Estados Unidos, Gallegos na Venezuela. Mas adverte, entretanto, que as exigências estilísticas do escritor mineiro eram de natureza substancialmente qualitativas e não quantitativas.

Um dos maiores feitos literários de Guimarães Rosa foi justamente trazer a fala popular do sertanejo para dentro da narrativa, sem criar distanciamento entre a fala culta do narrador e a fala da personagem. O escritor utilizou a mesma linguagem para o narrador e para as personagens, de modo que não há ruptura de linguagem na narrativa. Guimarães Rosa recuperou o popular e o alçou ao poético.

Para Pedro Xisto,[207] a linguagem de Guimarães Rosa é de tal forma articulada, tem tamanha aderência entre significado e significante que "*os vocábulos não se restringem a contar uma estória (...) Eles contam de si próprios. Eles integram a coisa (...) morfológica e semiologicamente (...) Tudo é construção*". Segundo Augusto de Campos, Guimarães Rosa apresenta um parentesco com James Joyce, que é justamente a atitude experimentalista perante a linguagem: esta é, "*em sua materialidade, plasmada e replasmada, léxica e sintaticamente*".[208]

Guimarães Rosa já chamava a atenção de seu tio Vicente Guimarães sobre a importância da revitalização da língua para dignificar a nossa literatura, pois "*somente renovando a língua, pode-se renovar o homem*":[209]

> A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada: mesmo para andar ao lado da espanhola ela "não tem roupa". Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como caroços num angu ralo, vulgaridade, falta do sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso.[210]

Foge ao propósito deste trabalho a análise detida das multiplicidade de métodos de revitalização da linguagem utilizados pelos escritores estudados. Há estudos que desenvolvem

---

[206] MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa – fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991, p. 101-12.
[207] XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s.d, p.14.
[208] CAMPOS, Augusto. Um lance de "dês" do Grande Sertão. In: XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em Três Dimensões*, p. 44.
[209] LORENZ, Diálogo com Guimarães Rosa, 1991, p.88.
[210] GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito- a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006, p. 138.

e aprofundam essas análises.[211] No entanto, oferecemos uma breve panorâmica sobre alguns desses métodos e procedimentos mais comuns, apontando pequenos diálogos existentes entre essas duas linguagens tão singulares.

O processo de revitalização da língua, tanto em Guimarães Rosa quanto em Mia Couto, insere-se na adoção de uma postura política por parte de ambos. Guimarães Rosa, afinado com as vanguardas européias, tinha claro a importância do fazer literário como labor, e a revitalização da língua portuguesa para ele era um instrumento de dignificação da literatura brasileira, projeto que culminou num dos mais arrojados de toda a nossa história literária. Mia Couto, imbuído do sentido político-ideológico, em sintonia com os movimentos de libertação e com os escritores engajados de seu tempo, apropria-se literariamente da língua do colonizador como instrumento da nacionalidade, imprimindo-lhe as cores locais.

A obra de Guimarães Rosa e de Mia Couto enfocam as possibilidades de explorar as relações entre oralidade e escrita. No caso de Mia Couto, para indicarmos a presença da oralidade, em termos de construção lingüística, teríamos de fazer uma pesquisa de campo em Moçambique ou recorrer a estudos do português oral de Moçambique, estudos esses a que não tivemos acesso. No caso de Guimarães Rosa, notadamente em *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, além de a fala das personagens remeterem à oralidade do Norte de Minas, ele também utiliza a pontuação e outros sinais gráficos para representar a pronúncia e criar a ilusão de oralidade.

As sugestões de pronúncia normalmente aparecem com a presença de apóstrofes. Teresinha Souto Ward[212] destacou que essa representação do oral presentifica-se de diversas maneiras, e cita exemplos:

- reduções apresentadas por apóstrofes (*dei´stá*; *s'embora*; *Ij'Maria*);
- reduções sem indicação gráfica (*córgo*);
- acréscimos (*dificulidade*);
- uso de prefixos, sendo os mais utilizados "des" e "re" (*desouvir*, *refalar*);
- próteses (*apreparo*, *afiguro*);
- elisões (*guentar*);
- e neologismos vários sobre os quais discorreremos adiante.

---

[211] Citamos alguns deles: WARD, Teresinha Couto. *O discurso oral em grande sertão: veredas*. São Paulo: Livraria duas cidades; Brasília: INL/Pró-Memória, 1984; NASCIMENTO, Edna e COVIZZI, Lenira. *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. Rio de Janeiro: Editora Ágora na Ilha, 2001; MARQUES, Oswaldino. O repertório verbal. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, coleção Fortuna Crítica, 1991, p. 101-112. Recorremos às obras aqui mencionadas, mas servimo-nos principalmente de nossas observações e do estoque de anotações que reunimos durante as leituras das obras dos autores estudados, principalmente de Mia Couto. Até então não conhecíamos o livro de Fernanda Cavacas, *Brincriação Vocabular*, no qual a autora reúne os neologismos do autor.

[212] WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas.* São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: INL/Pró-Memória, 1984.

Destacamos na obra de Guimarães Rosa arcaísmos, latinismos, brasileirismos, estrangeirismos, neologismos vários, por derivação, aglutinação, afixação, amálgamas, nominalizações, diminutivos de verbos, de preposições – "*acontecências, diligentil, beladormeceu, colossidade, estremeceuzinha, desouvir, desviver, redoído, redondoso, reperfeito, sentimentiroso, sozinhidão, desalegria, descabisbaixo, desonçar, desdentadura, pensamor, milmente*"– etc. Na obra de Mia Couto evidencia-se, também, uma multiplicidade de neologismos, das mais variadas formações – "*cristalinda, elasticar, barulhar, predispronto, animaldades, intromissionário, sozinhação, sobrancelhar, defuntar, desvoar, desouvir, bicego, vislembrança, milvagaroso, acontecências...*"

Na impossibilidade de destacarmos na obra de Mia Couto a presença da variante do português oral em Moçambique, destacamos preliminarmente a oralidade pelo discurso do narrador: frases curtas, predominantemente de orações coordenadas, interpelações do interlocutor, interrogações retóricas. Para Gilberto Matusse,[213] um exemplo desses procedimentos é o conto "Afinal Carlota Joaquina não chegou de voar", de *Vozes Anoitecidas*, cujo diálogo com o monodiálogo de Riobaldo já foi apontado neste trabalho.

Na obra de Mia Couto, além do surgimento de expressões das línguas do grupo banto, há aquelas criadas pelo autor através de adaptações de termos bantos às regras fonológicas e/ou morfológicas do português, como o exemplo apontado por Gilberto Matusse: "*Só o vento cumpria função de enxada, kulimando areias*",[214] de *Cada homem é uma raça* (p.138).

Tanto Guimarães Rosa quanto Mia Couto omitem a conjunção integrante "que" nas orações substantivas. A omissão dos conectivos "como se" e "se" antes do subjuntivo, que se o observa na obra de Guimarães Rosa, é um fenômeno da oralidade no norte de Minas, como constatou Ward,[215] em pesquisa de campo. Acreditamos que idêntico fenômeno também seja da oralidade em Moçambique, pois também é utilizado por Mia Couto. Vejamos os exemplos:

- *Assim, parecesse que tinha vergonha, de estarem comprando aquele arroz, o senhor veja*. (*Grande Sertão: Veredas*, p.90)

- *E os dois pelo caminhinho não deixavam nenhuma pegada, fossem pisando não a areia mas o céu*. (*Estórias abensonhadas*, p.171)

---

[213] MATUSSE, Gilberto. *A construção da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária (UEM), 1998, p.149.
[214] Ibidem, p.96.
[215] WARD, *O discurso oral em Grande Sertão:Veredas*, 1984.

- *Parecia a Lua até atiçou seu brilho.* (*Cada homem é uma raça*, p.24)

- *Parece é só metade da chuva*. (*Vozes anoitecidas*, p.121)

Presentes nos textos de ambos os escritores a inversão de elementos na frase:

- (...) *ela nada não falou*. (*Terra Sonâmbula*, p.33)

- *Nosso pai nada não dizia*. (*Primeiras Estórias*, p.32)

Os autores também utilizam uma tendência da oralidade que é a repetição de elementos negativos:

- *A velha assustou-se: qual o fogo que o homem vira? Se nenhum não havia acendido?* (*Vozes Anoitecidas*, p.26)

- *Ah, ter: tem medo não nenhum?* (*Grande Sertão: Veredas*, p.89)

- (...) *Qual dos senhores estava na direção? – foi-lhes perguntado. Mas: - Ninguém nenhum. Nós todos estávamos no banco de trás...* (*Tutaméia*, p.116)

- *Tio Terez nem não respondia nada*. (*Manuelzão e Miguilim*, p.28)

- *- Quem espalhou alpista na gaveta dos documentos? O qual, ninguém, nenhum, nada.* (*Cada homem é uma raça*, p.67)

- *Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente*(...) (*Primeiras Estórias*, p.15)

- (...) *não é para depois sermos nada, nenhum, ninguém.* (*Estórias abensonhadas*, p.167)

Neologismos vários presentificam-se em toda a obra dos escritores, remetendo-nos de um para outro em diálogos. Substantivos tornam-se verbos ou advérbios, advérbios e pronomes indefinidos sofrem variações etc.:

- *Falava devagarmente.* (*Vozes Anoitecidas*, p.123)

- *Disse adeus para todos, sempremente.* (*Grande Sertão: Veredas*, p.531)

- *Acho que quis gritar, e esperei para depoismente, mais tarde.* (*Grande Sertão: Veredas*, p.525)

- *Cada qual, conforme. Cadaqualmente.* (*Vozes Anoitecidas*, p.110)

- *(...)O viver em ponto, sem parar, coraçãomente (...).* (*Primeiras Estórias*, p.142)

- (...)*eu ensinava a quietidão a Siruiz meu cavalo.* (*Grande Sertão: Veredas*, p.490)

- *Os pés tinham tomada a disforme forma da descalcidão*. (*Estórias abensonhadas*, p.67)

- *Seus olhos andorinhavam por nuvens terrenas*. (*Vinte e zinco*, p.75)

- *Aos tantos, não parava, andorinhava, espiava agora – o xixixi e o empapar-se da paisagem – as pestanas til-til*. (*Primeiras Estórias*, p.104)

Presentes nas narrativas de Guimarães Rosa neologismos do campo semântico dos animais: *raposice, gateza, encachorrar etc*. Mia Couto também cria muitas palavras desse campo semântico: *tartarugar, crocodilejar, enjiboiar, caranguejar, encachorrar, peixar, animalar, , abichando-se, engalinhando-se, corujando, vespando etc.*

Locuções fragmentadas ou incompletas, reticentes, mas decodificadas pelo ouvinte no discurso oral, são reconstruídas por Guimarães Rosa:

- *Talmente eu podia lá ir*. (*Grande Sertão: Veredas*, p.490)

Categorias gramaticais como verbo, pronome, advérbio e conjunção, que normalmente não possuem flexão de grau, têm os significados ampliados por sufixos na obra do escritor mineiro aproximando a linguagem da oralidade. Veja-se, na fala popular, o caso de expressões como “euzinha”, “encimão”, “enciminha” etc.

- *Arranjeizinho lá um lugar de guarda-civil*. (*Sagarana*, p.83)

- *Ah... e quase, quasinho, quasezinho, quase* (...) (*Primeiras estórias*, p.129).

- *Os soldados aiando gritos*. (*Grande Sertão: Veredas*, p.55)

Ressaltamos o papel de transmissor de regras do bom viver desempenhado pelos provérbios nas narrativas orais. De acordo com Walter Benjamin, a verdadeira narrativa tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária que aponta para o papel do conselheiro que o narrador tradicional desempenha:

> 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. [216]

Segundo Walter Benjamin, os provérbios “*são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça o muro*”.[217]

O texto de Mia Couto retrata a problemática social, como já foi dito neste trabalho, por isso também há uma particularidade na sua linguagem. Além de subverter a língua para dar conta das diversidades culturais de seu país, contrapondo-a à norma do padrão europeu, vestindo-lhe, como diz, com roupagens moçambicanas, quando recorre aos provérbios portugueses ou expressões cristalizadas ele as subverte entremostrando o viés crítico e ao mesmo tempo irônico de sua linguagem. Vejam-se os exemplos a seguir:

- *Mais vale é nenhum pássaro na mão. Mais vale é ver a passarada desfraldando asas na paisagem* (*Vozes anoitecidas*, p.184)

---

[216] BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicoli Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 200.
[217] Ibidem, p. 221.

- *Olho por olho, dente prudente*. (*Estórias abensonhadas*, p.119)

- *Ou era apenas conversa a crédito?* (*Vinte e zinco*, p.52)

- *Três por todas e todas por nenhum.* (*O fio das missangas*, p.14)

- *Siga-se o improvérbio: dá-se o braço e logo querem a mão.* (*Cronicando*, p.25)

- *O diabo que te descarregue!* (*Na berma de nenhuma estrada*, p.15)

- *A aldeia estaria metida em vara de sete camisas*. (*Contos do nascer da terra*, p.14)

- *Me faço desentender?* (*A varanda do frangipani*, p.131)

- *O melhor é deixarmos assim as mulheres em regime de separação de males*. (*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. p.42)

- *Cão que ladra é porque tem medo de ser mordido* (*A chuva pasmada*, p.50)

Guimarães Rosa também é um escritor cuja linguagem acaba resvalando no humor ao subverter provérbios e expressões cristalizadas, e fazer trocadilhos, buscando sempre fugir ao lugar comum, coisa de que ele tinha horror, como afirmou na famosa entrevista a Günter Lorenz.

A paródia, de acordo com Linda Hutcheon, é "*uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado*".[218] A paródia opera por diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo, por isso é transformadora. Não só a subversão de expressões criastalizadas como também ditos parodísticos estão presentes nos textos de Guimarães Rosa, mas não são tão freqüentes como em Mia Couto.

- *Cão que ladra não é mudo*. (*Primeiras Estórias*, p.129)

- *Mais vale que a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga...* (*Tutaméia*, p.115)

[218] HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 17.

- *O pior cego é aquele que quer ver....* (*Tutaméia*, p.20)

- *Vá-se a camisa que não o dela dentro*. (*Tutaméia*, p.158)

- *O feio está ficando coisa*. (de A coisa está ficando feia). *(Primeiras Estórias*, p.129).

- *Fique o escrito por não dito*. (*Tutaméia*, p.158*)*

- *Só, dera ali o ar de sua desgraça*. (*Primeiras Estórias*, p.125)

- *E era o impasse da mágica*. (*Tutaméia*, p.148)

- *O desrespeitável público assistia*. (*Primeiras Estórias*, p.132)

- *Disse isso baixo e mau-som*. (*Primeiras Estórias*, p.31)

- *Todo soldado tem um pouquinho de chumbo*. (*Tutaméia*, p.158)

- *A bonança nada tem a ver com a tempestade.(Tutaméia*, p.158*)*

- A realização de jogos fônicos com assonâncias em ritmo binário é um ponto em comum na construção lingüística de ambos os escritores:

- *A praça reclamava, clamava*. (*Primeiras Estórias*, p.130)

- *O que os velhos não podem mais ter: segredinhos, segredados.* (*Primeiras Estórias*, p. 101)

- *Eles estavam crescidos e esclarecidos*. (*Primeiras Estórias*)

- *(...) a população a insanar-se e insanir-se*. (*Primeiras Estórias*, p. 78)

- *Psiu, porém, quem, assado e assim, a mundos e resmungos* (...) (*Primeiras Estórias*, p. 126)

- *Mas Dulcineusa não cede nem concede*. (*Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra*, p.33)

- *As alegrias crescem e se acrescem*. (*Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra*, p.170)

- *O contorcionista era citado e recitado*. (*Vozes anoitecidas*, p.145)

- *Contudo, os cantares de encanto, os pios e rodopios* (...) (*Cronicando*, p.125)

- (...) *e se espanta ainda mais ao reconhecer os desditosos ditos*. (*Contos do nascer da terra*, p.95)

- *Morrer, sim, na flagrância desse flagrante*. (*Na berma de nenhuma estrada*, p.83)

Segundo a definição adotada por André Jolles, "*o provérbio ou ditado é uma locução corrente na linguagem popular, dotado de características didáticas e de uma forma que reflete um tom mais elevado que o discurso comum*".[219] Sendo da literatura popular, o provérbio é de expressão oral e nas sociedades ágrafas tem um papel importante na transmissão de conhecimentos, história e valores do homem. O uso de ditados entre diversos

[219] JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 128. Jolles faz distinção entre "provérbio" e "locução proverbial". Aqui tomamos provérbio no sentido genérico, sem levar em conta as diferenciações estudadas por Jolles.

povos da África são elementos constituintes de um dos modos africanos de pensar, como relata o africanista Honorat Aguessy:

> Nessas culturas de predominância oral, também era comum o emprego de provérbios, adivinhas, lendas e estórias, cujas lições se transmitiam por intermédio de métodos mneumônicos baseados em repetições ritmadas, as quais cumpriam a função de exprimir o sabor das experiências subjetivas compartilhadas, fazendo com que, dessa forma, a memória coletiva se perpetuasse através dos tempos e das gerações.[220]

A adoção dos provérbios pelos autores estudados tem, em nosso entendimento, a finalidade de trazer a cultura popular de estrato oral para o centro do discurso escrito e destina-se a perpetuar a memória. Também têm um papel importante nesse processo de preservação da memória as cantigas populares, pois nas civilizações em que predomina a oralidade, os cânticos são importantes porque revelam ensinamentos, estórias, conselhos, brincadeiras. A produção literária de Mia Couto ressente-se da presença desses cantos.

Pudemos observar uma proximidade nas linguagens criativas de Guimarães Rosa e de Mia Couto, porque ambos encenam a oralidade, resgatam a cultura popular e revitalizam a língua, como já foi exaustivamente abordado nesta dissertação. Entendemos, porém, que o diálogo mais profundo e mais fecundo entre os dois escritores é que ambos são grandes contadores de estórias. Coube a Mia Couto explicar poeticamente como se dá esse elo:

> Os contadores de histórias do meu país têm que proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm que "fechar" a história. "Fechar" a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que os relatos históricos são retirados de uma caixa que nos foi deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final da cerimônia, o narrador volta-se para a história – como se a história fosse um personagem – e diz-lhe: "Volta para casa de Guambe e Dzavane". É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial.
> O que acontece quando não se "fecha" a história? A multidão que assiste fica doente, contaminada por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar. João Guimarães Rosa é um contador que não fechou a história. Ficamos doentes, nós que o escutamos. E nos apaixonamos por essa doença, esse encantamento, essa aptidão para a fantasia. (...)[221]

---

[220] Apud SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais/ABE GRAPH Editora, 2003, p.11.
[221] COUTO, Mia. *Pensamentos* – textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.108.

3.3 A ORALIDADE E O POÉTICO

A linguagem de "As margens da alegria", de Rosa, é poética e ao mesmo tempo é permeada da coloquialidade típica dos contos populares e da linguagem infantil. Indicamos alguns procedimentos estilísticos que demonstram a coloquialidade e o poético dessa linguagem:

- A substantivação de adjetivo:

  - *Era uma estória inventada no feliz.* (p.7)

A substantivação do adjetivo (feliz), no caso nos afigura como uma linguagem poética, também um fator de aproximação da linguagem do narrador à da personagem infantil. Não são as crianças os maiores inventores do idioma?[222] E um processo de invenção muito usado por elas é justamente a nominalização ou a criação de verbos a partir de substantivos concretos. A criação lexical de Guimarães Rosa sintetiza um grande domínio da linguagem, porque além de ser algo realmente inovador do ponto de vista lingüístico (a substantivação de adjetivos) configurando "desbloqueio estilístico no padrão A – S" na denominação de Luiz Carlos de Assis Rocha,[223] ainda concentra uma grande carga poética.

- A linguagem resvala em alguns momentos na linguagem infantil, pela simplicidade de sua formulação, ou pelo tipo de construção sintática, onde prevalecem atemporalidade e não-espacialidade, ou ainda pela inversão da ordem frasal, formando síntese não usual:

  - *Ia um menino, com os Tios* (...). (p.7)

  - *Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele*. (p.10)

  - *Haveria um assim, em cada casa, e de pessoa?* (p.9)

---

[222] BÜHLER, Karl. Apud Antonio Candido, *O estudo analítico do poema*, 1996.
[223] In: *Guimarães Rosa: criação lexical, bloqueio e desbloqueio*. PUC Minas: Veredas de Rosa, 2000, p.364.

- *Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito.* (p.11)

- O uso de signos redutores da linguagem, porém ampliadores de sentido e as frases nominais:

  - *Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino.* (p.7)

  - *A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo*. (p.11)

As frases nominais utilizadas (*O Menino*, por exemplo) têm uma função semântica especial, pois ao mesmo tempo em que promovem a economia da frase, com o uso de poucos vocábulos, ampliam o seu significado, ou melhor, sugerem a ampliação desse significado. De modo que esse tipo de frase, sem sujeito, sem verbo, apenas com um nome, nos leva a pensar que ela concentra em si muitas informações, e essas informações serão contextuais, ou seja, inferidas a partir do universo de sua localização no texto. O mesmo ocorre com a frase nominal *o mundo.* Aqui também existe uma redução sintática e uma ampliação semântica, características da frase nominal. As frases nominais são muito usadas no texto literário, justamente pela capacidade que elas proporcionam de ampliação de sentido. No *Grande Sertão: Veredas,*[224] em relação ao conjunto da obra, há uma predominância desse tipo de frase que também tem a função de reforçar a oralidade. Destacamos aqui, como exemplos, aquelas que abrem e fecham o romance: "*Nonada*" e "*Travessia*".

Algumas frases nominais têm função descritiva, imagética, pois há uma sucessão de imagens, espécies de fotogramas, aos olhos do Menino, que as observa e registra. Essas frases também têm a função de enumeração, pois são muitas as coisas que o menino observa na natureza, e essas observações são partes que vão se somando, formando um todo, ampliando o sentido para o menino:

  - *A luz e a longa-longa nuvem.* (p.8)

[224] ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- *A aparição angélica dos papagaios*.(p.9)

- *O velame-branco, de pelúcia.* (p.9)

- *Sua ríspida grandeza, tonitruante*.(p.9)

- *O veado campeiro: o rabo branco*.(p.9)

- *A malva-do-campo, os lentiscos.* (p.9)

- *A poeira, alvissareira.* (p.9)

- *A arnica, em candelabros pálidos.* (p.9)

- As expressões intensificadoras de sentido:

  - *A árvore, que morrera tanto.* (p.11)

  - *Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito.* (p.11)

  - *... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda.* (p.11)

  - *A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo.* (p.11)

O uso de expressões intensificadoras de sentido, a escolha delas e a relação delas com a expressão que se intensifica produz um efeito de oralidade dos mais significativos na prosa poética de Guimarães Rosa. Destacamos um exemplo que consideramos paradigmático dessa combinação no *Grande Sertão: Veredas: "O Hermógenes está morto, remorto matado..."* (p.528). Aqui, os exemplos indicados remetem à oralidade e à linguagem infantil, principalmente a expressão *menor, menos muito*.

- O uso de repetições. As repetições fortalecem a significação, são recursos típicos da oralidade e da linguagem infantil:

  - *A luz e a longa-longa-longa nuvem.* (p.8)
    - (...) *sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda.* (p. 11)

    - *- o peru para sempre. Belo, belo!* (p.8)

- O sentido da perenidade:

    - *- o peru para sempre.* (p.8)

O sentido de perenidade é um elemento presente no universo infantil e se exterioza na linguagem. A criança não tem claro o sentido da finitude.

- Os neologismos:

    - *O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu.* (p.9) - (bis-ver: palavra não dicionarizada que tem o sentido duplo: de ver e rever e ao mesmo tempo de forma rápida).

A escolha da palavra (*bisviu*) obedece a um critério de rapidez. Não é simplesmente um outro olhar que a criança dirige ao peru, mas um olhar mais ligeiro. A perfeita combinação entre significante e significado dá a medida exata de rapidez, de imediatez à ação do verbo.

- *A Tia e o Tio tomavam conta dele justinhamente*. (p.7) (justinhamente: advérbio formado a partir do diminutivo do adjetivo justo)

- *Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza:* (p.10)

Um dos mais precisos neologismos de Guimarães Rosa é "circuntristeza". Essa palavra sozinha sintetiza toda a tristeza do universo real em que o menino está inserido e a ressonância em seu íntimo. Há, pois, uma redução de significantes para uma potencialização de significados. Para Guimarães Rosa, a criação literária é trabalho, construção, como já foi dito anteriormente. E sobre a criação de "circuntristeza", ele assim se refere em entrevista a Fernando Camacho:

> (...) quando eu digo "circuntristeza" não é para fazer uma palavra nova, é porque tenho que dizer que tudo estava triste, mas sem usar linhas que quebram a perspectiva, sem estruturas muito pesadas, se não não voa. Tudo influi. O negócio é como na música, uma nota, só uma, uma pausa, uma vírgula é importante, conta. (...) Então, em vez de circuntristeza, outro diria assim: "Ele estava tão triste, cheio de melancolia" ou "ele vivia triste, que tudo lhe parecia triste, desde o horizonte, a paisagem, tudo". Agora quando eu digo "na circuntristeza" está dito o almanaque, todinho, com toda sua força mas sem gastar espaço.[225]

- As comparações e metáforas do universo infantil:

  - *O velame-branco, de <u>pelúcia.</u>* (p.9) (pelúcia – significante do universo infantil (brinquedo), aqui a maciez e fofura da planta)

  - *Sentava-se, inteiro, dentro do macio rumor do avião: o bom <u>brinquedo</u> trabalhoso*. (p.8)

  - *E em sua memória ficavam, no perfeito puro, <u>castelos</u> já armados*. (p.9)

- O uso de palavras não dicionarizadas, tendo o sufixo "oso" como base de formação, ligadas à fala popular:

[225] CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa, p. 48.

- (...) *e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos* (...) (p. 8) – (redondoso: adjetivo acrescentado do sufixo “oso” intensificando-lhe o sentido de redondo, dando-lhe mais redondez ou redondeza)

- *Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor*. (p.9) – (sonhosa: adjetivo derivado do substantivo sonho; substituto da locução adjetiva “de sonho”)

- As aliterações:

  - *Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano*. (p.10)

  - *O peru para sempre*. (p.8)

  - *Grugulhar grufo* (p.11)

O recurso estilístico da aliteração confere sonoridade e poeticidade ao texto. Observamos que a escolha e a disposição das palavras na frase obedecem a um encadeamento rítmico num crescendo, devido ao número de sílabas que vão se sucedendo: põe/punge; dó/desgosto/desengano. Percebe-se que o texto de Guimarães Rosa é construído com meticulosidade, num trabalho de artesão, de ourives, em que avizinha prosa à poesia.

- As rimas e assonâncias:

  - *Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, num transbordamento*.(p.8)

  - (...) *Não se escutava o galhardo ralhar dele, seu grugulejo?* (p.9)

  - *Arraigar raízes* (p.11)

- A idéia do jogo:

- "*Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança*". (p.9)

Segundo Walter Benjamin, a essência do brincar não é "*fazer como se*", mas sim "*fazer de novo*", e esta repetição está na base do jogo. Cada vez que a criança repete, ela volta à suas raízes, ela busca o prazer insaciavelmente. Segundo ele, o adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança, por sua vez, volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. E esse aproximar-se da lembrança e afastar-se para economizá-la, como descrito em "As margens da alegria" é tipicamente infantil, sugere essa idéia de recuo e repetição de que nos fala Benjamin[226]. Assim, a apreensão pelo narrador do sentir e pensar infantil, e de suas sutilezas, no comedimento de tão grande prazer, retrata poeticamente o jogo (fortalecido pelo uso da sinestesia).

- O uso de onamatopéia, resgatando a oralidade:

  - (...) *e foi só o chofre: ruh...* (p.11)

- Os neologismos onomatopaicos, construindo quase um trava-línguas que é um jogo de linguagem típico do universo da linguagem infantil:

  - (...) *gruziou outro gluglo*. (p.9)

  - (...) *o grugrulhar grufo*. (p.11)

A parlenda ou lenga-lenga é uma das modalidades de literatura popular e está também fortemente relacionada ao universo da linguagem infantil. Para Câmara Cascudo, a parlenda tem lógica de construção e forma especiais de tessitura:

> São versos de cinco ou seis sílabas, recitados para: a) entreter, acalmar, divertir as crianças; b) escolher quem deve iniciar o jogo ou aqueles que devem tomar parte na brincadeira. Quando a parlenda é destinada à fixação de números ou idéias primárias, dias da semana, cores, nomes dos meses etc., chamamos "mnemonias". Na literatura oral é um dos entendimentos iniciais

[226] BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

> para a criança e uma das fórmulas verbais que ficam, indeléveis, na memória adulta.[227]

Aqui, a definição que melhor se presta ao exemplo construído por Guimarães Rosa é a de Mário de Andrade, que incorporou várias parlendas aos discursos de seus personagens em *Macunaíma*: "*a parlenda é poesia para crianças, musicada ou não, constituída com ritmo cadenciado, geralmente onomatopaico*".[228]

Assim, "*grugrulhar, grugulejar*" significam soltar a voz (do peru). "*Grufo*" é um neologismo do autor. "*Gluglo*" é um vocativo onomatopaico: som imitativo da voz do peru. Dessa forma, a escolha das palavras pelo escritor mineiro se aproxima mais dos sons onomatopaicos do peru. Vejamos:

"*Gruziou outro gluglo*" – a palavra gruziar não está dicionarizada e Nilce Sant'Anna Martins[229] reporta-se ao seu significado, dado pelo próprio Guimarães Rosa a Paulo Rónai e citado por Wilma Guimarães Rosa: "*grugulejar*", ou seja, é a soltura de voz do peru. E "*gluglo*" é o som que ele emite. Portanto, essa combinação obtém um efeito sonoro de graça, de riso, quase como um trava-línguas, um jogo infantil que atrai muito as crianças já que o desafio é conseguir reproduzir o trava-línguas o mais rápido possível sem errar. Nilce Martins, a respeito do vocábulo não dicionarizado "*grufo*" dá a seguinte explicação: "*Provavelmente o adj. foi criado a partir da onom. gru (glu) para efeito de harmonia imitativa do sintagma (aliteração do grupo /gr/ e assonância da vogal /u/*". O resultado, pois, imprime musicalidade à frase, compatível com as parlendas. Acreditamos que o escritor, ao incorporar esse jogo infantil em sua narrativa, estabelece um diálogo com o imaginário infantil.

- uso de aumentativos como um efeito do resgate da linguagem infantil e coloquial:

  - *A mata, as mais negras árvores,eram um montão demais; o mundo.* (p.11)

Além do aumentativo (montão), há o uso de um intensificador (demais) que, precedendo a frase nominal, forma um conjunto que dá a idéia de grandeza, de amplitude, de expansão. Como, aliás, o próprio mundo. Unem-se, pois, o nome e a coisa na escolha desses sintagmas. E além disso os vocábulos escolhidos e o seu posicionamento na frase criam um

---

[227] CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1988.
[228] ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro. São Paulo: Edusp, 1989.
[229] MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

efeito de volume, de ascensão: primeiro é "*a mata*" em sentido geral, depois "*as mais negras árvores*"; depois "*um montão demais*", e por fim a síntese: "*o mundo*".

- uso de expressões regionais:
  - *O buriti, à beira do corguinho* (...) (p.9)
  - (...) *o perfume em açúcar e carne de flor*. (p.9)
- O uso de alternância de vocábulos que simulam os movimentos de expansão e de contração presentes no ato de respirar:
  - *Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino*. (p.7)

Crescer e desconter-se condensa a idéia de expansão e contração presente na ação de respirar. As combinações lexicais do escritor são perfeitas, são luvas que cabem direitinho nas ações, nas descrições contidas em suas narrativas. Por isso sobra razão ao crítico Pedro Xisto[230] para quem a linguagem de Guimarães Rosa é de tal forma articulada, tem tamanha aderência entre significado e significante que "*os vocábulos não se restringem a contar uma estória (...) Eles contam de si próprios. Eles integram a coisa (...) morfológica e semiologicamente (...). Tudo é construção*".

Na amplidão do céu, em que o Menino se descobre e se realiza, "*numa viagem inventada no feliz*", é que o espaço se contrai e se amplia, e finalmente se expande para o infinito (o espaço em branco). Esta é a imagem construída pelo escritor: a da totalidade, da infinitude. O infinito e a sua representação simbólica (a lamniscata) está presentificado no final do romance *Grande Sertão: Veredas* e ressurge na primeira edição de *Primeiras Estórias*, no índice ilustrado desenhado pelo próprio autor e redesenhado por Luis Jardim, estabelecendo um diálogo intratextual.

Esses recursos, que, por questões puramente metodológicas, descrevemos em seqüência numérica, constroem uma narrativa poética em que afloram a oralidade, a referência ao mundo infantil e o poético.

---

[230] XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Secretaria Estadual da Cultura, [s.d.], p.14.

Um outro recurso importante, que ocorre no início do conto, é a descrição de cena de dentro do avião: "*Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam*". Essa forma impessoalizada do verbo mostra um distanciamento do narrador, um foco narrativo *de fora*, em que seu olhar é como uma câmera, limitando-se a registrar a cena. Este é um recurso estilístico utilizado pelo autor para focar a cena revelando-nos uma imagem de tranqüilidade, de bem estar, de harmonia.

O conto "As margens da alegria" retrata a busca da infância como momento paradisíaco. No percurso do menino há descoberta que se transforma em desencanto após a morte do peru. O avião surge como uma espécie de metáfora que traz a idéia de modernidade que será o pano de fundo do conto. O grande espaço; a descrição de plantas e de animais do cerrado (papagaios, veado campeiro); a menção ao lago: "*Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...";* a adesão do narrador: "*Esta grande cidade ia ser a mais levantada no mundo*" são índices de que se trata da construção de Brasília. Não descartamos que a metáfora da modernidade possa ser uma possibilidade de leitura do conto. Mas é a trajetória de crescimento do Menino e o encontro com a realidade que a nossa leitura aponta. É o encontro com a morte: é a morte do peru, de quem ele gostou tanto e cujo contato foi muito breve; é a morte da árvore que o chocou tanto; é a morte da natureza para dar lugar ao progresso. Paradoxalmente, o progresso surge como um elemento desestabilizador, pois a idéia de morte está ligada a ele, ou seja, a construção da modernidade implica a desconstrução da natureza.

Mais uma vez, Guimarães Rosa, em *Primeiras Estórias*, faz despontar os temas essenciais do *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. O Menino de "As margens..." parece-nos o reaparecimento simbólico de Miguilim e toda a sua problemática: o crescimento interior da criança terna, generosa e delicada que se defronta com a realidade, com a morte. O tema do mundo misturado ("*tudo é e não é*") também reaparece: é a construção e a desconstrução, a vida e a morte, a beleza e a feiúra, o mal e o bem coabitando na narrativa.

Se no conto "As margens da alegria" o final resgata a fórmula atemporal das estórias populares a exemplo do "Era uma vez", esse mesmo procedimento ocorre com outros contos de *Primeiras Estórias* e remete à oralidade comum à arte dos contadores de estórias: "*Na manhã de um dia*" ("Partida do audaz navegante"), "*Sou mau contador*" ("O espelho"), "*Outra era a vez*" ("Os cimos"), "*Foi de incerta feira*" ("Famigerado").

Willi Bolle[231] retrata a unanimidade da crítica em reconhecer que *Primeiras Estórias* representou uma ruptura em relação às obras anteriores de Guimarães Rosa. Isso se deveu principalmente a uma diminuição do número de páginas para cada narrativa e uma sensível

[231] BOLLE, Willi. Os inadaptados. In: *Fórmula e fábula*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973, p. 83-110.

redução do colorido regional. O crítico também aponta certa afinidade do Menino com Miguilim, de *Campo Geral*. Reconhece, no entanto, que essa afinidade é longínqua, pois o conto distancia-se do cenário sertanejo.

Uma particularidade dos contos de *Primeiras Estórias* é a apresentação das personagens quase sempre no início da narrativa. É o caso da vaca, do conto "Seqüência", de Ninhinha ("A menina de lá"), de Brejeirinha ("A partida do audaz navegante"), por exemplo. Lembramos também o surgimento de animais nas narrativas: o peru, o vagalume, o tucano, a vaca, o cavalo que bebia cerveja.

O tema principal do conto é a consistência da alegria e da tristeza, tema que se repete em "Os cimos", conto que é o outro lado da moldura de *Primeiras Estórias.* Guimarães Rosa encerra o conto "As margens da alegria" com a palavra Alegria grafada em maiúscula, dando ao substantivo simples a estatura de um substantivo próprio, singularizando-o e redimensionando seu significado. Alegria para o escritor é uma palavra mágica, como relatou a Pedro Xisto: "*Alegria é a palavra mais bela que existe*".[232]

[232] De uma carta do escritor a Pedro Xisto, contando de como e quanto vinha trabalhando em *Corpo de Baile*, conforme nota de rodapé nº 139, da obra XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [s.d.], p 37.

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo estudar a construção narrativa, notadamente do narrador e das personagens, e identificar de que forma a obra para adulto dos dois escritores escolhidos dialoga com o imaginário infantil através da linguagem, ao mesmo tempo em que procuramos detectar similaridades e diferenças, convergências e divergências nos contos escolhidos, nos elementos estruturais focados, apontando o diálogo que esses textos mantêm entre si.

Direcionamos o estudo dos dois contos, "A margem da alegria" e "O viajante clandestino", para suas particularidades e o diálogo entre eles, utilizando na análise o viés da Literatura Comparada a partir do comparatismo de solidariedade teorizado por Benjamin Abdala Junior. Procuramos aproximar os dois textos buscando articulações e diálogos intratextuais dos autores, quando o momento requeria para reafirmar tal ou qual ponto de vista. Notamos que essas articulações foram mais constantes na análise do conto de Guimarães Rosa, porque nos servimos de um grande manancial que é o eixo de toda a obra do autor: o romance *Grande Sertão: Veredas.*

As análises evidenciaram um diálogo que os contos mantêm entre si, não só do ponto de vista temático, mas principalmente do ponto de vista estrutural, em que emerge, pela linguagem, ecos do imaginário infantil, às vezes mais perceptível, às vezes menos perceptível.

Guimarães Rosa revela grande sensibilidade para abordar as misérias humanas, mesmo, e principalmente para o objetivo desta nossa dissertação, aquelas grandes pequenas misérias (para usar os seus paradoxos) dos seres infantis que o autor compõe com a maior delicadeza em face da crueza do mundo adulto. Confrontam-se no conto "As margens da alegria" a delicadeza e fragilidade do mundo infantil com as agruras e cruezas do mundo adulto, onde coexistem a construção e a desconstrução, o belo e o feio, o bem e o mal, simulando o mundo misturado de Riobaldo.

As personagens infantis em Guimarães Rosa são construídas e tratadas de modo que o caráter infantil alce o poético da linguagem, graças ao teor sensível e construtivo com que representa esse universo, que acaba por eternizar personagens inesquecíveis como Miguilim,

Dito, Tomezinho, Brejeirinha, Nhinhinha e, particularmente, o Menino, protagonista do conto que escolhemos para a análise comparativa.

Afinado com as vanguardas européias e o cosmopolitismo proporcionado de um lado por sua vivência diplomática, e de outro, por suas múltiplas leituras e estudo das literaturas clássica, universal e contemporânea de seu tempo, Guimarães Rosa conciliou o rústico e o erudito, o urbano e o rural, o sertão e o mundo, as polaridades todas de sua obra literária dentro da modernidade. O escritor mineiro percebeu e praticou a literatura como construção, como trabalho, labor, elaboração Essa marca está registrada na linguagem com a qual construiu seu mundo literário, e essa linguagem, as análises demonstraram, está fortemente eivada do imaginário infantil na sua formulação de narrador culto e ao mesmo tempo oral. Com sua linguagem absolutamente singular, como dezenas de estudos críticos e acadêmicos apontaram e apontam a todo momento, entendemos que Guimarães Rosa consegue plasmar a linguagem infantil com os mesmos procedimentos que ele mesmo criou, ou seja, sua linguagem é uma e única. O viés infantil está colado na voz do narrador, e se apresenta poeticamente.

Mia Couto, por sua vez, é um escritor preocupado com as questões sociais e políticas de seu tempo, e em sua obra fica visível essa preocupação. Ele desnuda a sociedade moçambicana e a revela com seus conflitos, suas crenças, sua religiosidade, seus hábitos, costumes, etnias. Os seres necessitados e marginalizados sociais compõem o universo de suas personagens, a quem ele dá voz. Ler Mia Couto é auscultar e escutar Moçambique, para cuja cultura um novo olhar se impõe a partir de suas leituras. Aborda com sensibilidade, através de sua linguagem poética, as mais difíceis situações de abandono e de miséria. Seus personagens infantis são construídos, também, com muita sensibilidade: Muidinga (de *Terra Sonâmbula*); um menino (de *A chuva pasmada;* do conto "O poente da bandeira", de *Estórias abensonhadas*, por exemplo); Azarias (do conto "O dia em que explodiu Mabata-bata", de *Vozes anoitecidas*) e muitos outros. Seu mais conhecido personagem, Muidinga, é uma metáfora de Moçambique. Guimarães Rosa particulariza suas crianças, individualiza-as, e mesmo o Menino, de "As margens da alegria", é singularizado no próprio nome que reúne o seu próprio atributo. E como tal, ele reaparece nos contos "Os cimos" e "Luas- de- Mel", de *Primeiras Estórias*. Miguilim também é uma metáfora da criança brasileira.

A análise dos contos evidenciou um traço de similitude muito importante na construção narrativa de ambos os escritores: a linguagem fortemente marcada pela oralidade e pela presença de neologismos. Ambos os contos apresentam diálogos com o imaginário infantil, quer por seus temas, quer por seus elementos estruturais, principalmente a linguagem.

No entanto, percebemos uma diferença significativa. Mia Couto, no texto para adulto, tangencia o imaginário infantil com o mesmo despreendimento com que aborda o mundo adulto, e embora as expressões que utiliza para suas personagens infantis sejam compatíveis com o universo vocabular delas, ele não privilegia um viés infantil na linguagem do narrador de forma tão evidente quanto Guimarães Rosa. Talvez porque a criança de Mia Couto seja maior e seus "pensamentozinhos" estejam um pouco mais distantes da fase "hieroglífica" em que está o pensamento do Menino de "As margens da alegria". As crianças de Guimarães Rosa parecem ser menorzinhas, exceto Brejeirinha que já soube ler mais de trinta palavrinhas.

Guimarães Rosa mergulha no imaginário infantil, particularizando-o com uma linguagem que plasma a voz do narrador na oralidade infantil, e isso fica claro na construção lingüística de seu texto, nas metáforas, nas assonâncias, nas repetições, nas onomatopéias e demais recursos estilísticos morfológicos e sintáticos que simulam o mundo infantil, a oralidade, e nos remete ao seu imaginário.

Mia Couto também utiliza recursos da língua para construir jogos verbais típicos da experimentação da infância, simulando a oralidade e o imaginário infantil, no entanto esses recursos, no conto "O viajante clandestino", limitam-se à construção de neologismos e de amálgamas, sua principal forma de construção, a par, naturalmente, de uma grande incidência de metáforas que imprimem o poético em seu texto. Restringir sua forma de revitalização lingüística aos neologismos, no caso do conto "O viajante clandestino", não desmerece em nenhum momento o escritor moçambicano, ao contrário, dá uma pequena mostra da capacidade criativa de sua linguagem poética, pois as criações lexicais no conto revestem-se de muita ludicidade, além de estarem perfeitamente compatíveis com o universo infantil, como ficou demonstrado à luz do entendimento do psicólogo alemão Bühlrer, citado por Antonio Candido, e pelas análises que fizemos.

Mia Couto é considerado um dos mais importantes escritores africanos de língua portuguesa, e desde o seu surgimento possibilitou voz aos marginalizados e à tradição em sua terra. Uma voz poética, "maningue" moçambicana.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE MIA COUTO

Vozes anoitecidas. Lisboa: Caminho, 1987.

Cada homem é uma raça. Lisboa: Caminho, 1990.

*Cronicando***.** Lisboa: Caminho, 1991.

Terra sonâmbula. Lisboa: Caminho, 1992.

Estórias abensonhadas. Lisboa: Caminho, 1994.

Estórias abensonhadas. Ilustração: João Nasi Pereira. Lisboa: Caminho, 1994.

A varanda do frangipani. Lisboa: Caminho, 1996.

Contos do nascer da terra. Lisboa: Caminho, 1997.

Raiz de orvalho e outros poemas. Lisboa: Caminho, 1999.

O último vôo do flamingo. Lisboa: Caminho, 2000.

Mar-me-quer. Lisboa: Caminho, 2000.

Na berna de nenhuma estrada. Lisboa: Caminho, 2001.

Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. Lisboa: Caminho, 2001.

O gato e o escuro. Lisboa: Caminho, 2002.

A chuva pasmada. Lisboa: Caminho, 2004.

O fio das missangas. Lisboa: Caminho, 2004.

Pensatempos – textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

O outro pé da sereia. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

O beijo da palavrinha. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

OBRAS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Manuelzão e Miguilim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

No urubuquaquá, no Pinhém. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Estas histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Tutaméia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, l986.

Primeiras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Noites do sertão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
Ave, palavra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
Magma. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
Correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SOBRE OS AUTORES

MIA COUTO E JOÃO GUIMARÃES ROSA

ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra*. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal e Centro Cultural Português, 1998.

ARAUJO, Heloisa Vilhena. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa.* São Paulo: Mandarim, 1998.

BIZARRI, Edoardo. *Correspondência com seu tradutor italiano Eduardo Bizarri.* São Paulo: T. A Queiroz, 1981.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa – ensaio.* Organização Simões Editora, 1969.

BUSSOLOTTI, Maria Apparecida F. Marcondes. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

CAMPOS, Augusto. Um lance de "dês" do Grande Sertão. In: XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s/d.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda et al. *África e Brasil: Letras e Laços.* Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese.* São Paulo: Nacional, 1978, p. 121-26.

____. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: *Vários escrito*s. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995, p.147-80.

CAVACAS, Fernanda. *Brincriação vocabular*. Lisboa: Mar além/Instituto Camões/Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1999, coleção Mar Profundo nº 1.

____. *Provérbios moçambicanos*. Lisboa: Mar além, 2001.

____. *Mia Couto: Acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além/ Instituto Camões/Fundação Caloute Gulbenkian, 2001, coleção Mar Profundo nº 4.

CHAVES, Rita. Mia Couto: voz nascida da terra. *CEPRAB*: Revista Novos Estudos, São Paulo, n. 49, p.243-56, nov 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil.* São Paulo: Global, 1984.

____. Guimarães Rosa e o homo ludens. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p.256-633. Coleção Fortuna Crítica.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, , 2ª. ed., [s.d.] Coleção Fortuna Crítica.

COUTO, Mia. Nas pegadas de Rosa. Belo Horizonte (PUC/MG): *Revista Scripta*, v. 2, n. 3, p. 11-13, 2º sem. 1998.

____ Infância, minha pátria. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 84, p.59, mar1985.

____ Escrevo por mãos de outros. In: JL, *Jornal de Letras, artes e idéias*, Ano XI, nº 475, p. 10-11, 13-19 de ago de 1991.

CRAVEIRINHA, José. Prefácio à edição portuguesa. In: COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987. p.9-12.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa:* travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/MG, 2000

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa:* fronteiras, margens, passagens. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003.

FELINTO, Marilene. *Mia Couto e o exercício da humildade* – entrevista. Disponível no site: http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm

FERREIRA, Manuel. Literatura moçambicana*:* Mia Couto–Vozes anoitecidas. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian,101, p.132-33,1988.

GALVÃO, Walnice. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____.GALVÃO, Walnice. *Guimarães Rosa.* São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Mitológica rosiana. São Paulo: Ática, 1978.

GRECCO, Sheila. *Brasis-Brasília, o vôo parado da modernidade: leituras de Guimarães Rosa*. Dissertação. 2000. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. A sagração do profano: reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha. *Revista Vértice,* Coimbra, n. 37, p.37-41, 1993.

LEPECKI, Maria Lucia. Mia Couto: vozes anoitecidas – o acordar. In: *Sobreimpressões – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, p.175-78, 1988.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. Coleção fortuna crítica.

MACÊDO, Tania Celestino. O rio e seus (dis)cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto. In: *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. p.99-100.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 8, p.213, 2005.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. A figura do narrador nas Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa. In: URBANO, Hudinilson et al (Org.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez Editora, 2001. p.268-78.

MARTINS, Nilce. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

NASCIMENTO, Edna e COVIZZI, Lenira. *João Guimarães Rosa - homem plural, escritor singular*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

NGOMANE, Nataniel. Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa: fundamentos para um estudo comparado. *Dossiê: IV Encontro de ECLLP*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 2, p. 75-81, 1999.

____ Entre a mágoa e o sonho nas estórias abensonhadas de Mia Couto. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 3, p. 285-88, 1991.

____ *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. 2004. 250p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa),Universidade de São Paulo, São Paulo.

PACHECO, Ana Paula Sá e Souza. *Mito e processo social em Primeiras Estórias.* 2002, 238p. Tese (doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo. São Paulo.

PERUZZO, Lisângela Daniele. Submissão e poder: a presença animal em Guimarães Rosa e Mia Couto. *Dossiê: IV Encontro de ECLLP*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 2, p. 51-2 , 1999.

_____. *Veredas desanoitecidas. Um estudo comparado das relações de poder e submissão em Mia Couto e Guimarães Rosa*. 2002. 130p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo. São Paulo.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

REVISTA 30 ANOS. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n 41, 1996. Edição especial.

ROCHA, Luiz Carlos de Assis. Guimarães Rosa: criação lexical, bloqueio e desbloqueio. In: *Veredas de Rosa*, PUC Minas, v. I, p.364-70, 2000.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto*. 2001, 340p. Tese (Doutorado) Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

RONCARI, Luiz. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. In: *Remate de Males*, Campinas, Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 20, p. 87-132, 2000.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos. João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SANTANA, Ana Lúcia. *A terceira margem do tempo: narrar e lembrar em Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa.* 2004. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo. São Paulo.

VENTURA, Susanna Ramos. *Três romances em diálogo: estudo comparado entre Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago, Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado e Terra sonâmbula, de Mia Couto*. 2005. 349 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa)-Universidade de São Paulo, São Paulo.

SANTILLI, Maria Aparecida. João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de linguagens. *Scripta*, Belo Horizonte, PUC/Minas, v. 2, n. 3, p.221-33, 2º sem.1998.

SAÚTE, Nelson. *Os habitantes da memória:* entrevistas com escritores moçambicanos. Praia, Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, 1998, p.223-235.

SILVA, Ana Cláudia. *A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa.* 2000, 110 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo. São Paulo.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). *Letterature d'America*, Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza", n. 396, p. 161-178, 26.09.2000.

XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [s.d.]

YAMAMOTO, Dirce Yukie. *História e leituras em Primeiras Estórias.* 1996. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. São Paulo.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO TEÓRICO

ABDALA Júnior, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

____. De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003a.

____. Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-afro-americana em perspectiva. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania. (Org.) Literaturas em movimento – hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: USP/FFLCH – *Coleção Via Atlântica nº 5*, 2003b, p. 127-46.

ANGIUS, Matteo e ZAMPONI, Mario. *Ilha de Moçambique*. República de San Marino/Itália: AIEP Editore, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Ed. Tecnoprint, [s.d.]

BAKTHTIN**,** Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

____. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro: Forense, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: *De poetas e poesia*. Rio de Janeiro: MEC, 1954. p. 107-24.

BARROS, Diana Luz Passos. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Passos e FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999, p.1-9.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa.* Petrópolis: Ed. Vozes, 1972, p.19-60.

BEAL, SOPHIA. *O jogo das reinvenções* – entrevista com Mia Couto. Disponível no site: http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm - Acesso em junho de 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Brasiliense, 1986.

____ *Origem do drama barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

____ *Reflexões sobre a criança: o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2002.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". In: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza

Editorial, 2000, p. 162-166.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

____ *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998.

____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

____. *O ser e o tempo na poesia.* São Paulo: Ed. Cultrix, data

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ed. Ática, série Princípios, 7ª. ed., 1999.

CABAÇO, José Luís. A questão da diferença na literatura moçambicana. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 7, 2004, p.61-70

CANDIDO, Antonio et. al. A personagem no romance. In: *A personagem de ficção*. 10ª. ed., São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 2002. p.51-80.

____. *O estudo analítico do poema*. 3. ed., São Paulo: Humanitas, 1996.

____ *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, v. I.

____ *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

____ *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo. Ática, 1988.

CANIATO, Benilde Justo. Língua portuguesa e línguas crioulas nos países africanos. Revista *Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 5, p.129-38, 2002.

____. *Percursos pela África e por Macau*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CARVALHAL, Tânia F. *O próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASTRO, E. M. de Mello e. "Morfologia do fantástico" *in: Essa crítica louca*. Moraes Editora, p.127-40

____. *O próprio poético*. São Paulo: Edições Quiron, 1973. p.1-19.

____. *Essa crítica louca*. São Paulo: Moraes Editora

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. São Paulo: Global, 1972.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas, literatura e nacionalidade.* Lisboa: Veja, 1994.

CHAVES, Rita. A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos. In: Abrindo caminhos – homenagem a Maria Aparecida Santilli. *Coleção Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 2, p.505-15, 2002.

____. Angola e Moçambique nos anos 60: a periferia no centro do território poético. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. *Literaturas em movimento*: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte e Ciência, 2003. p.205-21.

____ O passado presente na literatura africana. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 7, p.147-61, 2004.

____. *Angola e Moçambique – Experiência colonial e territórios literários*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, E; CARVALHAL, T. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

____ *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

____.Sobre a interpretação das metáforas. In: *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.113-31.

FANON, Franz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. V.II.

GARMES, Helder. O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem. *Revista Via Atlântica,* São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 5, p.183-89, 2002.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa**.** In: TODOROV, Tzvetan. *Análise Estrutural da Narrativa.* Introd. à edição brasileira por Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 255-74.

____ Verossímel e motivação. In: *Literatura e Semiologia* –seleção de ensaios da Revista Comunications, v. 3, São Paulo: Vozes, 1972.

GÓES, Maria Lúcia Pimentel de Sampaio. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1991.

____ *Em busca da matriz. Uma contribuição para a história da literatura infantil portuguesa.* São Paulo: Ed. Cliper/Fac. Teresa Martin, 1998.

____ *Olhar de descoberta.* São Paulo: Ed. Mercuryo, 1996.

____ *A fábula brasileira ou a fábula saborosa. Tentativa paideumática da fábula no Brasil.* 1994. Tese (Livre Docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GONÇALVES, Perpétua. Situação lingüística em Moçambique – opções de escrita. Lisboa: *Revista Colóquio Letras*, n. 110-111, p. 88-93, jul-out 1989.

____*Português de Moçambique – uma variedade em formação.* Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1996.

____Para uma aproximação língua-literatura em português de Angola e Moçambique. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 4, p.212-23, 2000.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1991.

GREIMAS, A J. *Análise estrutural da narrativa.* Petrópolis: Vozes, 1972.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno e lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

____. A estética do estudo de influências em Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.157-74.

HAMILTON, Russel G. *Literatura africana literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984

____. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 3, p.13-22, 1999.

____. Introdução. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda et al. *África & Brasil: Letras e Laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000. p.11-35.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *Metodologia e pré-história da África, História geral da África.* São Paulo: Ática/UNESCO, 1982. v.1, p. 181-218.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. José Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, [s/d.]

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

____. O que fazem os poetas com as palavras. *In Revista Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.12, p. 5-9, mar 1973.

JAKOBSON, Roman. O que é poesia? In: DIONISIO, Toledo. *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1996

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

LABAN, Michel. *Reflexões sobre a elaboração de um inventário das particularidades do português de Moçambique através da literatura*. Disponível em:

http://www.geocities.com/ail_br/reflexoessobreelaboracaodeinventario.htm - Acesso em: 05.02.06.

____. Moçambique – encontro com escritores. Porto: Fundação Engº Antonio de Almeida, III v., 1998. p.999-1040.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Univ. Aberta, 1995.

____. Questões da formação das literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.66-73, 1989.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas.* Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997. Série Princípios.

LIMA, Paulo Pereira. Brincando de matar. *Revista Sem Fronteiras*, Taboão da Serra, SP, n. 254, p.16, out 97. http://ospiti.peacelink.it/zumbi/news/semfro/254/sf254p16.html - Acesso em 15.12.06

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.170-78. Coleção fortuna crítica.

MACHADO, Álvaro Manuel; HENRI-PAGEAUX, Daniel. *Da literatura comparada à teoria literária***.** Lisboa: Edições 70, 1988.

MAGAIA, Lina. *Dumba nengue* – histórias trágicas do banditismo. São Paulo: Ática, 1990. Coleção autores africanos, n. 26.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MARTIN, Wima Lia (Org.) *Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005. Coleção Via Atlântica n 8.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba kA Khosa*. Maputo: Livraria Universitária da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *O próprio poético*, São Paulo: Quiron, 1973.

____ Morfologia do fantástico. In: *Essa crítica louca*. São Paulo: Moraes, [s/d]. p.129-41.

MENDES, M. dos Prazeres Santos. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia B. Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil.* 1984. Tese (doutorado). Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. e PALO, M. José. Um ato utilitário: a leitura do livro infanto-juvenil. *Revista Interação*, São Paulo, n. 10, p. 15-18, 1985.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. A Metaleitura da voz narrativa feminina. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 1, p.100-09, 1997.

_____ O texto literário infanto-juvenil: entre a estética e a prática educativa. In: CANIATO, Benilde Justo e GUIMARÃES, Elisa (Org.). *Linhas e entrelinhas – homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Casemiro, 2003. p.188-91.

MENDONÇA, Fátima. O português como língua literária em Moçambique. In: *Literatura Moçambicana: a história e a escrita*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da UEM, 1988. p. 9-17.

MEMMI, Albert. Retrato mítico do colonizado. In: *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.77-84.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica.* São Paulo: EDUSP, 1997.

NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária da UEM, 1988.

____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, n. 3, p. 59-68, 1999.

PALO, Maria José e OLIVEIRA, M. Rosa**.** *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. In: *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.15-31.

____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEREIRA, Edgar Nasi. *Mitos, feitiços e gentes de Moçambique: narrativas e contos*. Lisboa: Caminho, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Falência da crítica*. São Paulo: Debates, [s.d]

____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986

PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, André M. “Para uma definição de literatura comparada”. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAl, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 215-18.

PIMENTAL, Figueiredo. *Contos da carrochinha.* Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1952.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974, p.51-106.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo. Cultrix, 1970.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso.* Rio de Janeiro. Forense-Universitária, 1984.

RESENDE, Vânia Maria. *Literatura infantil e juvenil: vivências de leituras e expressão criadora*. São Paulo: Saraiva, 2000.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana*. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa/Luanda: Angolê, l989.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1999.

SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: PUC, 1993.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: R*eflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003. p.46-60.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia***.** São Paulo. Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos:* ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as Batatas.* 5 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000. p.11-31.

____ *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SCRIPTA - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC Minas. Número Especial Guimarães Rosa. V. 2, n. 3, 2º semestre de 1998.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. Mia Couto e a Incurável doença de sonhar. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda et al. *África & Brasil: Letras e Laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p.261-86.

_____. Uma varanda sobre o Índico In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p.385-400.

_____. *A magia das letras africanas* – ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, 2003.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem.* São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (l988: Belo Horizonte). *Veredas de Rosa***.** Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

SCHEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SILVA, Ana Cláudia. História da literatura moçambicana. *Dossiê: IV Encontro de ECLLP*: Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, p.11-16, 1999.

SILVA, Avani Souza. *Metáforas, metonímias e imagens nas letras de pagode romântico: o léxico coração*. 2001, 106p. PUC/SP: Monografia.

SILVA, Manoel de Souza e. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: Edusp, 1996.

SPERBER, Suzi F. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 4ª. ed. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares S/A, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

___. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

WELLEK E WARREN. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO e CARVALHAL. *Literatura Comparada* – textos fundadores. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994, p.108-119.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada* – textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.99-214.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário ortográfico da Língua Portuguesa*, 3 ed., Rio de Janeiro: A Academia, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1988.

____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, Col. Reconquista do Brasil, v. 84, 3 ed., [s.d.]

ESTANQUEIRO, Antonio (Org.) *A sabedoria dos provérbios*. Lisboa: Presença, 1996.

HILDIZINA, Norberto Dias. *Mini-dicionário de moçambicanismos*. Maputo: Edição da autora, tiragem 500 exemplares, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LOUCEIRO, Clenir et al. *7 vozes – léxico coloquial do português luso-afro-brasileiro – aproximações*. Lisboa: Lidel, 1997.

MATTOSO CAMARA, Jr. J. *Dicionário de lingüística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1997.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Lisboa: Almedina, 2000.

MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND, *Dali monumental – Catálogo da exposição*. Buenos Aires: Texoart, 1998, p.243-51.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SITES

http://www.arqnet.pt/portal/portugal/guerrafrica/index.html - Acesso em: 04.06.2006

http://www.bbc.co.uk/portugueseafrica/news/story/2006/10/061019_machelprobeaws.shtml Acesso em: 15.12.06.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000200003&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 15.12.06.

http://noticias.uol.com.br/lusa/ultnot/2002/10/17/ult611u15080.jhtm - Acesso em 15.12.06

http://www.alem-mar.org./ - Acesso em: 15.12.06.

http://ospiti.peacelink.it/zumbi/news/semfro/254/sf254p16.html - Acesso em 15.12.06.

http://www.ccpm.pt/25_pag107.htm - Acesso em: 15.12.06

http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm - Acesso em março/2005

http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm - Acesso em 20.06.06

http://www.geocities.com/ail_br/reflexoessobreelaboracaodeinventario.htm