

MARGENS DO CONTO EM LÍNGUA PORTUGUESA: ORALIDADE, MODERNIDADE E NACIONALISMO

MARGINS OF SHORT STORY IN PORTUGUESE LANGUAGE: ORALITY, MODERNITY AND NATIONALISM

Edvaldo A. Bergamo^{*}
Marcos Vinicius Caetano da Silva^{**}

RESUMO: Com foco na questão da oralidade, da modernidade e do nacionalismo, pretende-se observar o diálogo artístico existente entre os contos *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, *Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá*, de Bernardo Élis, e *Nas águas do tempo*, de Mia Couto, no intuito de analisar as conexões estéticas e ideológicas entre autores e obras, com base nos sistemas literários moçambicano e brasileiro, pertencentes ao macrossistema das literaturas em língua portuguesa.

Palavras-chave: Mia Couto, Guimarães Rosa, Bernardo Élis, conto, oralidade.

ABSTRACT: Focusing on the issue of orality, modernity and nationalism, we intend to observe the existing literary dialogue between the stories and "A terceira margem do rio," by João Guimarães Rosa, "Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá," by Bernardo Élis, and "Nas águas do tempo", by Mia Couto, in order to analyze the aesthetic and ideological connections between these authors, from the Brazilian and Mozambican literary system, belonging to the macro system of Portuguese literature.

Keywords: Mia Couto, Guimaraes Rosa, Bernardo Elis, *short tale*, *orality*.

1. Limites da modernização

A oralidade em estreita conexão com os problemas do atraso, da modernização e da urbanização em países periféricos: aspectos relevantes para a figuração estética e ideológica de contos como “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, de Bernardo Élis, e “Nas águas do tempo”, de Mia Couto.

^{*} Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutor em Letras pela UNESP. Professor da UnB. E-mail: edvaldobergamo@unb.br.

^{**} Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Mestrando em Literatura pela UnB. Bolsista da CAPES. E-mail: marcostata007@msn.com.

Linguagem e práxis artística podem justificar a existência de projetos literários nacionais, principalmente em países que, devido à condição de subdesenvolvimento, procuram erradicar o analfabetismo, evidenciar os seus problemas político-sociais, pensar-se como nações e encontrar uma dicção própria. Uma das expressões de tal literatura empenhada tem origem na mais remota e significativa forma narrativa: o conto oral. A demanda pela modernização, contudo, faz com que os ecos do patrimônio oral sejam registrados e/ou preservados na forma da letra escrita. Perde-se parte do ritual, todavia, mantêm-se alguns procedimentos de longa memória cultural.

Se o conto brasileiro possui, de acordo com Bosi (1977), uma estreita relação com a história nacional, há de se ponderar sobre a relação do conto africano com os seus elementos de afirmação localista. Se, por um lado, há uma tradição peculiar diante do modelo eurocêntrico, por outro, acrescenta-se o grande acontecimento da nação, que surge como requisito à modernização do modo de vida de comunidades inteiras. No caso moçambicano, em especial, a literatura escrita surge como novidade que pode perpetuar as formas culturais populares/orais. Como a tradição responde a tal indagação? No caso brasileiro, em que poucos possuem acesso à leitura e à letra escrita, a identidade nacional tornou-se tema de grandes obras vinculadas à produção literária da década de 1930 (CANDIDO, 1987, p.181-198), atualizando projetos estéticos por meio de um regionalismo crítico, a fim de configurar a cultura popular numa reaproximação do brasileiro rústico aos grandes centros litorâneos europeizados. Em Moçambique, a falta de casas editoriais fez dos jornais um importante veículo das manifestações culturais empenhadas na expressão de um nacionalismo artístico, que culminou na independência do país e na formação de um sistema literário próprio. Um aspecto constitutivo a se destacar em ambos os sistemas literários é a oralidade, pois aproxima três autores e três contos em seu modo específico de pertencer à literatura nacional dos dois países descolonizados, inclusive diante de suas particularidades.

Pretende-se comparar os contos “A terceira Margem do Rio” e “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” dos brasileiros João Guimarães Rosa e Bernardo Élis, respectivamente, e também com o conto “Nas águas do tempo” do moçambicano Mia Couto, com base nos procedimentos que adotam na escrita de seus contos, principalmente em se tratando da oralidade, nos contos brasileiro e moçambicano, nos diferentes momentos e lugares de escrita, além das possíveis conexões entre esses autores e obras pertencentes ao macrossistema literário das literaturas em língua portuguesa.

2. As margens atlânticas

À distância do olhar, os personagens do pai e do filho no conto “A terceira margem do Rio”, do brasileiro João Guimarães Rosa, são importantes elementos para o entendimento da formação nacional brasileira. A semelhança entre ambos caracterizou esse ponto de vista:

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficando preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA, 2001, p.83).

O único a contribuir com a atitude do pai, que decidira viver numa canoa flutuante no rio, fora seu filho, que é comparado ao pai no trecho acima. “Essa ligação entre o pai e o filho se estabelece de forma tão forte que é possível identificá-los por meio de espelhos: um e seu outro” (ROSA, 2009, p.215), um elo importante para se pensar não só a relação entre nação e literatura, mas também do modo como fora composta. Como se não bastasse o afastamento do filho e seus parentes, que migraram para zonas urbanas, restando-lhe somente o pai, há também um esforço de contenção do que também identifica como a dimensão localista, em se tratando do esquecimento do pai pela família e do povoado, que acreditaram estar louco. Não se mencionava mais o pai, na medida em que suas condições de sobrevivência iam se tornando precárias, mas a memória permanecia:

E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos (ROSA, 2001, p.82-83).

O império português, por meio do domínio e das transações comerciais e culturais, fez com que suas colônias legassem também um passado cultural e um pensamento semelhantes que, após as lutas por libertação e independências, deram forma a pensamentos e nações independentes, apesar de ainda permanecer uma ligação histórica inquebrantável. As marcas do passado colonial persistem e o empenho por uma cultura nacional não é suficiente para sanar tais feridas ainda evidentes. Porém, as situações complexas vividas por tais povos possibilitaram que padrões estéticos europeus fossem adaptados às condições físicas dos territórios e dos povos colonizados. A herança medieval e sua agregação a elementos ancestrais, como o indígena e o africano no Brasil, tornaram possível uma concepção de elementos próprios social e historicamente, o que permite uma melhor definição de nossa identidade nacional, em que o repositório da cultura oral não é desprezado. No tocante à duplicidade entre o pai e o filho no conto rosiano, Daniele dos Santos Rosa afirma:

A construção narrativa desse duplo pode ser pensada também como um elemento de aproximação dos personagens ao país e à literatura, já que estes também estão de forma tão profundamente unida que um necessita do outro para se formar e que a tentativa de compreensão de um depende da busca de entendimento do outro (2009, p.215).

A ligação entre o cotidiano nacional, a partir do elemento local, é de suma importância para o entendimento e a reescritura da história nacional. Por isso, o elemento popular ganha grande importância para esse intento. A oralidade é um procedimento estético fundamental para as literaturas pós-coloniais que visam à continuidade da tradição popular. No âmbito dos temas, que dão a ver a contraposição entre o arcaico e o moderno, toca-se também no problema da modernização de tal categoria na literatura, que passou do caráter coletivo e hereditário das narrativas orais para o caráter permanente e individual das narrativas escritas. Se tal dualidade, entre oralidade e escrita, nos faz pensar nas relações histórico-culturais implícitas, língua e literatura se tornam também ações de suma relevância política nas sociedades pós-coloniais. NgugiwaThiong’o, abordando o caso da África anglófona, afirma: “In my

view language was the most important vehicle through which that power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation. (THIONG'O, 2005, p.9)¹

Assim, Thiong'o vê que a imposição de uma linguagem, associada à supressão das línguas nativas faladas e escritas, não reflete a harmonia entre linguagem e vida social (THIONG'O, 2005, p.16), e defende uma postura radical de preservação e realização das línguas nativas como línguas de realização genuinamente cultural das comunidades. Chinua Achebe, entretanto, acredita que o domínio da língua do colonizador e da língua local é importante para o exercício literário, citando também o autor irlandês James Joyce como marca dessa angústia em torno das políticas acerca da língua (ACHEBE, 2012, p.101), habilidades importantes para a reescritura da história de cada um dos povos africanos, possível somente com a aceitação do pluralismo linguístico existente nos modernos estados africanos (ACHEBE, 2012, p.109-110). Também destaca que a coexistência entre as línguas é uma característica muito forte na literatura africana moderna em dimensão prospectiva (ACHEBE, 2012, p.122-123).

A oralidade, porém, não é paradigma único para as literaturas africanas. Também se mostra um importante aparato a serviço da remodelização das tradições rurais, que pode ocorrer pelo modelamento da língua, no embate entre a língua local e a língua padrão oficial, uma espécie de intertextualidade com a oralidade.

[...] as tradições orais são diferentes de país para país, embora com registro linguístico-cultural comum, e dentro de cada país, de cultura para cultura, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos gêneros e dos mitos, por exemplo. E o plural serve-nos nesse caso, também, para significar o processo transformativo que a urbe provocou nas tradições rurais, modelando-as e recriando-as. E usamo-lo, ainda, para acrescentar outros elementos, provenientes de outras oralidades, de que a língua matriz é portadora na sua origem cultural (LEITE, 2011, p.35-36).

Um dos gêneros mais populares para sua realização é o conto, e essa condição híbrida é característica das literaturas moçambicana e brasileira.

O conto, em sua forma essencial, diz respeito a lendas ou fábulas célebres de cunho tradicional ou narrativo de pouca extensão (JOLLES, 1974, p.181-182). Se comparado à poesia, há de se distinguir as formas naturais das formas artísticas, o que nos leva às formas modernas e antigas, que designam as dotadas de autoria e as de domínio comum (JOLLES, 1974, p.173-174). As naturais melhor assinalam uma realidade muito mais profunda, e sua origem está ligada às fontes populares, cuja homogeneidade é determinada pela sua baixa experiência (JOLLES, 1974, p.184-185). A performance do conto oral mostra-se uma experimentação do elemento poético por meio da narrativa oral, uma vez que requer da memória experiência de mundo para narrar os acontecimentos. O conto escrito, por seu turno, em sua condição individual e autoral, revela um desejo de se viver o narrado, cuja realização do elemento poético se mostra pelas sensações do corpo (ZAMTHUR, 2014, p.42-25). A centralidade do conto, segundo Poe, obtém por uma ação, o que define o gênero como que dotado de efeito único, intensificado em detrimento da curta extensão do texto, preservando sua compreensão e verossimilhança (FRIEDMAN, 2004, p.221-222), apesar de que,

¹ “Em minha opinião, a linguagem foi o mais importante veículo pelo qual aquele poder fascinou e manteve a alma prisioneira. As armas foram um dos meios de dominação física. A linguagem foi um dos meios de dominação espiritual” (Tradução nossa).

considerando seu caráter aberto, o universal deve ser evidenciado no conto, não o contrário, tal como lembra André Jolles: “

Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham de ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto (JOLLES, 1974, p.193).

Destaca-se, então, a espontaneidade como elemento criador do conto oral, ao passo em que a forma moderna do conto, pelo uso da escrita, faz-se pela recuperação das formas simples, que rejeitam tal união. Esse caráter singular, de natureza híbrida, nos faz ver os conflitos entre as vozes da comunidade e a voz individual, inclusive da tradição histórica comum em detrimento da moderna história cujo foco é o indivíduo (JOLLES, 1974, p.196-197).

Ana Mafalda Leite (2012, p.163-186) revela que a preservação das vozes do conto em detrimento do gênero romance ocorre como técnica literária que possibilitou a Mia Couto uma escrita contundente que registrasse os conflitos entre uma tradição que persiste, apesar da modernidade, conciliando-as na forma do romance moçambicano *Terra sonâmbula*, publicado em 1992. Adaptar-se às demandas do capitalismo internacional não só resulta em formas próprias de ordem política e social, mas também em veículos próprios de expressão. O caso brasileiro se inscreve nessa situação, igualmente, além do fato de se tratarem de países colonizados e subdesenvolvidos. A formação geográfica, ao decorrer da história brasileira, fez com que as estruturas econômicas e governamentais fossem concentradas principalmente no litoral, ficando o centro do país à mercê do abandono e do atraso. O registro de tal conjuntura é encontrado na contística de Bernardo Élis e de Guimarães Rosa.

Eduardo Lourenço (2001) ressalta a importância de Guimarães Rosa para os processos libertários nacionais, no que toca à língua e à literatura, e associa o autor brasileiro ao “momento da invenção do Brasil como sujeito da sua própria história” (p. 207). O sertão é posto como o mundo desolado e inumano que representa o Brasil em relação ao mundo, na perspectiva de Euclides da Cunha, que mitifica o sertão e torna sua ficcionalização um modo de “descobrir o Brasil no espelho do Brasil” (LOURENÇO, 2001, p.212). A partir disso, vemos uma “representação mais banalizada de um Brasil em luta consigo mesmo enquanto cultura de violência social incompreensível” (LOURENÇO, 2001, p.212), o que resulta num “reflexo realista da indescritível tragédia otimista brasileira” (LOURENÇO, 2001, p.212), que define o que Lourenço chama de segundo sertão, em contraposição a um primeiro sertão de natureza pitoresca. Guimarães Rosa surge numa terceira abordagem do sertão como um espaço de combates dotado de universalidade propícia a destacar cada ser humano presente (LOURENÇO, 2001, p.214). A conversão de tudo em sertão permite que sua literatura, como reflexo da história, seja mais positiva pela ênfase na faceta sertão-linguagem, espaço em que a comédia e a tragédia são inseparáveis, plano para o surgimento de várias estórias, “contos, cada um exemplo ou expressão dessa percepção da existência” (LOURENÇO, 2001, p.2017). Tal aspecto é definido por Lourenço da seguinte maneira:

Guimarães Rosa desce ao porão do Brasil como língua, descobre-a, e não por acaso, naquelas *Minas* sem as quais o Brasil como veio a existir nunca se teria feito nação. Nessa descida atravessa as camadas de falas, os tempos de uma língua que se reinventa

(ou que ele pode recriar sem fim) para contar histórias de um passado aparentemente morto – e que é simplesmente a língua portuguesa, sem sujeito e com todos os sujeitos, tal como Cristo descendo ao nosso limbo-língua onde as canções de amigo, Amadis, Fernão Lopes, Vieira ou todos os criadores do próprio Brasil esperassem a sua vinda para começar uma *estória* que não vem na história porque a transcende. Essa estória é simplesmente a nossa história ainda por vir e por fazer, mas não a de um Quinto Império, imaginado para compensar o império perdido ou a perder. Com quem brinca – a sua ficção foi e é o mais lúdico dos jogos que a nossa língua inventou para não estar só no mundo –, Guimarães Rosa (que tanta gente da nossa fala imaginou ilegível, quando ele *estava lendo com mediana clareza* na própria fonte donde nos fala a nossa língua) pôs ou repôs não apenas o imaginário brasileiro, mas também o *lusófono*, na hora zero, alfa e ômega de uma história que só existe porque alguém a *sonha* e conta aos outros. Mesmo ausente, como o ouvinte silencioso a quem Riobaldo conta sem saber a quem aquilo que nunca poderá ser imitado. E é para contar o não contável que a ficção existe (LOURENÇO, 2001, p.218-219).

Na verdade, é esta a proposição do conto “A terceira margem do rio”, de que haja uma outra leitura da nação brasileira, por meio da ficção, e, também, liberdade para a constituição de sua arte e de sua história (ROSA, 2009, p.222). Tal intenção, além do esforço de modernização de cada país (ABDALA, 2007, p. 189-190), com base na cultura e na literatura de fontes similares, leva-nos a pensar num sistema cultural aberto que comporte, por meio de elementos afins, um macrossistema literário que integre a comunidade de países de língua portuguesa e que faça tais segmentos se comunicarem com base num imaginário comum e também específico.

Um pouco apagado da crítica literária nacional, Bernardo Élis foi o primeiro goiano a integrar a Academia Brasileira de Letras. O autor destaca em entrevista concedida ao professor Benjamin Abdala Junior, em 1982, que

Goiás é um Brasil exagerado em certos aspectos. Por exemplo: se num ponto do Brasil havia analfabetismo, aqui o analfabetismo era mais abundante; se havia doenças no Brasil, aqui as doenças eram muito mais abundantes; se havia reacionarismo, aqui ele era ainda maior... Isso era uma brincadeira, mas dava certo. Procurei falar com um professor de Goiás sobre literatura moderna: “Que é isso, menino! Literatura moderna não existe! Ela não se escreve em português. E os seus assuntos não interessam – são pornografias ou comunismo”. Na época havia grande efervescência ideológica. Eu tive contato com Freud e autores socialistas. Goiânia era uma cidade de trabalho e poucas pessoas se dedicavam à cultura e à literatura. Nosso grupozinho, embora vivendo sob a ditadura do Estado Novo, conseguiu contato com pessoas de fora. Foi um período de guerra, abafamento, não havia liberdade e estávamos praticamente isolados do país. Com o término da guerra e com a abertura democrática, em 1945, veio o desenvolvimento industrial (ABDALA JUNIOR, 1983, p.8).

Pouco antes da abertura democrática ocorre a publicação de *Ermos e gerais* (1944), onde aparece o conto “Nhola dos Anjos e a Cheia de Corumbá”, que fora estampado anteriormente na revista *Oeste*, fundada pelo autor e um grupo de artistas e intelectuais, em 1942. Inicialmente, tinha caráter apenas literário e depois se dedicou à divulgação cultural. O primeiro número não estava atrelado aos princípios político-ideológicos do Estado Novo, o que realça ainda mais a efervescência ideológica da época, com o deslocamento da velha capital da Cidade de Goiás para a moderna Goiânia, fato ocorrido em 1933. O surgimento de uma nova classe média, com o

crescimento urbano acelerado, foi marcado pelo batismo cultural da nova capital em 1942. A percepção de Bernardo Élis diante do fenômeno da urbanização foi um fator importante para a sua temática. Diz ele que

O problema da temática é sério. O sertão mudou muito. Tenho uma teoria, talvez um pouco exagerada, porque eu sou exagerado nas coisas: a favela do Rio de Janeiro hoje é mais sertão do que o lugar mais afastado de Goiás. A lavoura está em grande parte mecanizada. O roceiro agora consome quase tudo da cidade – ele já não produz quase nada. A alteração foi grande... As populações rurais foram para as periferias urbanas. Eu tenho a impressão de que hoje a minha literatura deve se deslocar para as periferias urbanas. É lá que se encontram as populações carentes e portadoras de uma cultura tradicional – que é a cultura em que se baseia a minha literatura (ABDALA JUNIOR, 1983, p.12).

Élis vê tal perspectiva de universalização do sertão, possível por meio da literatura de Guimarães Rosa, e teorizada por Antonio Candido como um terceiro estágio acerca da consciência do subdesenvolvimento (CANDIDO, 1987, p.161-162), como um fenômeno visível com o processo de urbanização brasileira, a partir das migrações das regiões mais afastadas às grandes metrópoles. Depois de focar na realidade local (CANDIDO, 1987, p.159), por intermédio do romance e do conto da década de 1930, a etapa do super-realismo procurou localizar a particularidade expressa na literatura regionalista como algo ligado à totalidade do mundo por meio das condições do subdesenvolvimento, o que resulta numa universalização da região, tanto em nível temático quanto linguístico.

O questionamento da modernização conservadora, no caso brasileiro, durante o governo de Juscelino Kubischek, na década de 1960, foi imprescindível à constituição das *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa, livro este que influenciara Mia Couto, ao elaborar suas *Estórias abensonhadas* (1994). Couto (2011), na ocasião de uma intervenção sobre o autor mineiro realizada na Universidade Federal de Minas Gerais em 2007, fala os motivos por que Rosa o entusiasmara:

Haverá por certo uma necessidade histórica para essa influência. Há razões que ultrapassam o autor. Haveria uma predisposição orgânica em Moçambique e Angola para receber essa influência, e essa predisposição está para além da literatura (p.109).

No caso deste trabalho, há de se destacar a literatura moçambicana, na pessoa e na obra de Mia Couto. O autor em questão, por meio dos recursos de recriação da palavra literária, sofrera influência do autor angolano Luandino Vieira, leitor de Guimarães Rosa, na ocasião em que estivera preso em razão das determinações do regime salazarista. Diferente de Luandino Vieira, que tivera contato com a obra de Rosa por *Grande sertão: veredas* (1956), Couto teve seu primeiro contato com a obra de Guimarães Rosa por meio do livro de contos *Primeiras estórias* (1962). Já tendo escrito os livros de contos *Vozes anoitecidas* (1987) e *Cada homem é uma raça* (1990), e dois anos depois de escrever o romance *Terra sonâmbula* (1992), Couto publica o livro de contos *Estórias abensonhadas* (1994) quando parece estar inspirado pela leitura de *Primeiras estórias*, segundo nossa hipótese, confirmada em várias entrevistas pelo escritor moçambicano.

3. Margens atlânticas e índicas

O conto brasileiro do século XIX tem como destaque, em sua tradição, a figura célebre de Machado de Assis. Seu famoso ensaio crítico, “Instinto de nacionalidade”, deslocou as ações do regionalismo pitoresco para os conflitos existenciais do homem brasileiro, passo essencial não só para o desenvolvimento do nosso regionalismo, mas também para pensar o conto de vocação regionalista. Ao evocar a incrível variedade de formas e situações narradas, o crítico Alfredo Bosi aponta tal delineamento como forma de pensar o conto brasileiro contemporâneo. Ao falar de “A enxada”, de Bernardo Élis, Bosi indica tratar-se da situação de luta do homem contra o próprio homem como sendo tipicamente histórica (BOSI, 1977, p.9). Acontecimento e narração compõem, então, um par dialético importante para se pensar o gênero no Brasil. Élis faz uso de vários recursos da cultura popular, sejam folclóricos ou proverbiais, como enquadramento de uma ordem narrativa que questiona a conjuntura histórica alienada.

O conto “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” trata da tragédia ocasionada por uma cheia, que resultou na morte de uma família. Morando numa casa ilhada entre duas margens de um rio e uma vargem de buritis há mais de 80 anos, a família Dos Anjos, composta por Quelemente, seu filho e sua mãe, Nhola, viviam da criação de gado.

No tempo da guerra do Lopes, ou antes ainda, o avô de Quelemente veio de Minas e montou ali sua fazenda de gado, pois a formação geográfica construíra um excelente apartador. O gado, porém, quando o velho morreu, já estava quase extinto pelas ervas daninhas. Daí pra cá foi a decadência. No lugar da casa de telhas, que ruiu, ergueram um rancho de palhas. A erva se incubiu de arrastar o resto do gado e as febres, as pessoas (ÉLIS, 2009, p.5).

A decadência do ciclo do gado é marca de uma derrocada econômica atrelada às condições geográficas e históricas em que se configuravam o sertão goiano apartado da vida das grandes cidades. Depois de um período de baixa nos rios, uma repentina enchente veio a alagar o local em que vivia a família. Quelemente percebe que a jangada improvisada não aguentaria mais do que duas pessoas. Desesperado, acaba por bater com o remo na velha Nhola, que buscava abrigo no bote, por achar que se encontrava em correnteza profunda. Percebendo que era o único sobrevivente, em águas rasas, Quelemente suicida-se em meio à enchente.

O conto iniciado pela fala de Nhola “- Fio, faz um zóio de boi lá fora pra nós.” (p.3), é ordem não só para a realização de uma “simpatia para fazer estiar” (p.3), mas também um direcionamento próprio da condição de Bernardo Élis, autor regionalista e de grande destaque para o nacionalismo literário brasileiro. O uso da oralidade e das marcas da fala popular são importantes instrumentos que caracterizam a verossimilhança de suas obras e destacam a sua contística principalmente durante a publicação de *Ermos e gerais*, livro no qual se insere o conto aqui analisado. Ao ostentar conhecimento que vai do erudito ao popular, a obra de Élis destaca principalmente os da mesma condição social de Nhola, analfabetos, a quem dá a fala no início do conto.

A condição da família Dos Anjos também é de suma importância à oralidade em Bernardo Élis, tendo em vista a organização econômica para a criação de gado, há longo

tempo fixada naquela região. O registro oral em Goiás surgiu da garimpagem e da mineração, das estradas de boiadeiros e pastos, e o exercício deve-se aos sentimentos e anseios de tais camadas populacionais (COELHO, 1998, p.23). Não se descarta disso as manifestações de ordem sobrenatural, ligadas à oralidade e ao conto oral (COELHO, 1998, p.24) como elementos que correspondem ao clássico conto maravilhoso. O elemento sobrenatural surge para elucidar fatos sem explicação. As formas geométricas que compõem o desenho da simpatia são comparadas ao histórico de ocupação do local, que podem ser comparados ao conto escrito e ao conto oral, a partir semelhanças, e também à literatura e à história.

O conto “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” é dividido em duas partes, antes e depois da catástrofe causada pela cheia. Sua ação se passa durante uma noite, tempo pelo narrador assim considerado: “Começou a escurecer nevroticamente. Uma noite que vinha vagarosamente, irremediavelmente, como o progresso de uma doença fatal” (ÉLIS, 2009, p.4). A descrição do anoitecer destaca uma ação inexorável que faz parte essencial do conto, e o progresso da doença aludida pelo narrador nos faz pensar no que viria a ser a doença, a condição com que Nhola se encontrava, parálitica, ou a miséria da família que ali habitava, em contraponto aos oitenta anos de vida no local, ou a eterna postergação da mudança deles, como fala Quelemente:

– “Este ano, se Deus ajuda, nós se muda”.

Há quarenta anos a velha Nhola vinha ouvindo aquela conversa fiada. A princípio fora seu marido: – “Nóis precisa de muda, praquê senão a água leva nós”. Ele morreu de maleita e os outros continuaram no seu lugar. Depois era o filho que falava assim, mas nunca se mudara. Casara-se ali: tivera um filho; a mulher dele, nora de Nhola, morreu de maleita. E ainda continuaram no mesmo lugar a velha Nhola, o filho Quelemente e o neto, um biruzinho sempre perrengado (ÉLIS, 2009, p.5-6).

O narrador explora um contexto histórico que revela somente a perpetuação das pobres condições com que viviam, como ao tratar das condições da casa e ao elencar os animais que ali se refugiavam. O momento da cheia redefiniu o contorno das coisas naquele lugar inóspito, como demonstra a passagem: “O rancho estava viscosamente iluminado pelo reflexo do líquido. Uma luz cansada e incômoda que não permitia divisar os contornos das coisas” (ÉLIS, 2009, p.7). Isso se reflete também nas condições com que a jangada improvisada fora construída, incapaz de sustentar a carga das três pessoas, o que levou Quelemente a bater em sua mãe com o remo, na esperança de que ele e o filho se salvassem. Depois descobrira que se tratava de terreno raso, mas que a mãe se afogou também porque era parálitica. Essa condição das personagens é moldada

na pobreza extrema e na pouca instrução. (...) Dessa forma, Élis forja suas personagens com base em aspectos contraditórios que fazem a beleza da tessitura aparecer. Ressalta-se que a literatura, em princípio, não permitia a fuga de suas normas. Os gêneros tinham forma fixa e o texto literário para ser reconhecido tinha necessariamente que segui-las (CURADO; REZENDE, 2014, p.15).

E, se por um lado havia a desvantagem de Nhola, a descrição da água levando tudo é feita com vários índices de personificação, o que destaca a força de sua ação. “As águas roncavam e cambalhotavam espumejantes na noite escura que cegava os olhos.”

(ÉLIS, 2009, p.10), e fizera o momento do suicídio de Quelemente o mais dramático, seguido de apaziguamento:

– Espera aí, mãe!

O barulho do rio ora crescia, ora morria e Quelemente foi-se metendo por ele adentro. A água barrenta foi-se metendo por ele adentro. A água barrenta e furiosa tinha vozes de pesadelo, resmungo de fantasmas, timbres de mãe ninando filhos doentes, uivos ásperos de cães danados. Abriam-se estranhas gargantas resfolegantes nos torvelinos malucos e as espumas de noivado ficavam boiando por cima, como flores sobre túmulos.

– Mãe! – lá se foi Quelemente gritando dentro da noite, até que a água lhe encheu a boca aberta, lhe tapou o nariz, lhe encheu os olhos arregalados, lhe entupiu os ouvidos abertos à voz da mãe que não respondia, e foi deixá-lo, empazinado, nalgum perau distante, abaixo da cachoeira (ÉLIS, 2009, p.12).

A retomada dos elementos naturais como restauradores da paz ou das devidas condições naturais faz de “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá” um anticonto, algo que não aconteceria se houvesse as devidas condições sociais para a moradia da família.

Se o espaço tem grande poder no conto do brasileiro Bernardo Élis, em detrimento do tempo, “Nas águas do tempo”, do moçambicano Mia Couto, apóia-se na força histórica de manutenção das tradições, cuja relação com a oralidade é essencial ao analisar tal narrativa curta. A importância da modalidade escrita, que se deu a partir da sua luta pela independência em jornais, projetou-se com uma rigidez cada vez maior, considerando o jornal como veículo comunicativo que padronizou o formato do gênero literário. Sua inovação ocorre, entretanto, de três formas: pela recriação sintática e lexical, pelas recombinações linguísticas e pelo interseccionismo linguístico (LEITE, 2012, p.139-140). Por intermédio do imbricamento de tais procedimentos ocorre a fruição dos textos, capaz de pensar a identidade moçambicana. A relação da língua com os objetos verifica-se, em Mia Couto, por uma modelização da própria linguagem, o que revela um intertexto com a oralidade, um modo de filtrar a experiência da palavra performada e também originária das comunidades rurais (LEITE, 2012, p.34-36). Ou seja, a múltipla tradição moçambicana, aspecto comum àquele universo identitário, revela muito da própria poesia natural mais do que artística da vida cotidiana.

Em *Nas águas do tempo*, um avô e seu neto, ao entrarem num barco, navegam num rio que deságua num lago com o máximo cuidado para não remarem contra a maré, pois isso poderia “contrariar os espíritos que fluem” (COUTO, 2012, p.10). O avô avistou um pano em certa margem do rio, para o qual acenou. O neto ficou sem entender, pois, para ele, o avô acenara para o nada. Ao retornarem ao lar, a mãe, assombrada por saber onde foram, proibiu o menino de retornar ao lago, visto que “temia as ameaças que ali moravam” (COUTO, 2012, p.11). Apaziguada, disse em brincadeira que deveriam ter ao menos visto *namwetxomoha*, que o narrador define como

o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saímos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar (COUTO, 2012, p.11).

Depois, em uma outra oportunidade, ao esperar o surgimento dos panos, o menino quis ir em direção a eles, apenas por “só um pedacito de tempo” (COUTO, 2012, p.12), mas fora advertido pelo avô da seguinte forma: “– Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.” (COUTO, 2012, p.12). Derrubados pela força do rio e sugados pela margem sem fundo, agarrados ao barco virado, eles começam a acenar e deixam de serem sugados. O avô pede para que não conte nada do que se passou a ninguém, e depois explicou-lhe as razões:

Nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.

– Me entende?

Menti que sim (COUTO, 2012, p.13, grifos do autor).

Na manhã seguinte, ao visitarem o lago mais uma vez, o avô pediu ao neto para que permanecesse no barco e caminhou até a outra margem até desaparecer na neblina. Ao avistar uma ave no céu, o menino olha de volta e vê um pano novo junto aos outros. Ao regressar, lembrava e refletia acerca das palavras do avô:

a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem (COUTO, 2012, p.14).

A relação entre o avô e o menino confirma a semelhança encontrada por Ana Claudia da Silva entre este conto de Mia Couto e “Nas margens da Alegria”, de Guimarães Rosa.

Verificamos que em ambos os autores as personagens infantis são revestidas de uma aura poética, e que a infância simboliza, tanto na cultura moçambicana quanto na brasileira, um tempo de aprendizagem; essa se dá, porém, diferentemente para as personagens de Rosa e Couto. Em Guimarães Rosa, as crianças parecem apreender o mundo pelo contato direto com a realidade, ao passo que em Mia Couto o aprendizado se dá pela mediação dos mais velhos, que guardam consigo a sabedoria do grupo a que pertencem, e cuja obrigação é transferir às gerações mais novas este saber, para que ele se perpetue (SILVA, 2010, p.90).

Os dois personagens centrais da narrativa delineiam não só suas histórias particulares, visto que o menino narra uma estória escrita e linear, e o avô não só se encontra na narrativa cujo foco central restante é o menino, mas também conta de sua vivência passada com o fantasma *namwetxo moha*. Há, ainda, a vivência dos sujeitos em conexão com a sociedade tradicional africana (SILVA, 2010, p.140), cujo tempo é cíclico. Dito isso, há de se pensar na associação constante do rio com o tempo, visto que o primeiro deságua num lago, numa outra concepção de tempo diferente da ocidental,

que é pautada principalmente pelo pensamento do filósofo grego Heráclito. Essa diferente concepção de tempo é tida como que acumuladora e cíclica, do mesmo modo que a repetição da experiência vivida na forma de narrativa oral (SILVA, 2010, p.141-142), como se observa entre os dois personagens centrais. Ana Cláudia da Silva nos aponta dois tempos, o presente e o futuro, sendo que o último é sobreposto pelo primeiro (SILVA, 2010, p.161). Se às narrativas orais é atribuída a tarefa de presentificar o passado, aos provérbios também é atribuída a função de manter dado saber, como o faz o narrador ao final do conto narrado (SILVA, 2010, p.177). Há, então, um conflito evidente entre o mundo tradicional e o mundo urbano (LEITE, 2012, p.41), característico na obra de Mia desde *Vozes anoitecidas* (1994), cujo principal meio de ajustamento e expressão é demonstrado nos exercícios poéticos da linguagem literária encontrada no referido conto. Entre o oral e o escrito, o trecho aproxima o homem da natureza e da comunidade, da tradição e da contemporaneidade, da história e do mito.

4. Bordas do conto moderno

Aqui foi traçado uma parte dos elos que ligam Brasil a Moçambique não só pela língua, mas também pela literatura. Os contos, que possuem em sua unidade dramática a centralidade na ação, rendem-se igualmente a uma atenção maior ao próprio processo narrativo, aproximando-se da poesia (LUCAS, 1989, p.109). O corte, ao ser realizado, delinea uma faixa de tempo, armando-se uma teia narrativa. Os nós são atados de diferentes maneiras. Da desgraça da cheia e da miséria sertaneja, Élis nos faz pensar numa literatura com força de problematizar as condições impostas pelo subdesenvolvimento e as consequências do processo colonização predatório, o que nos leva ainda a questionar a história hegemônica que desconsidera os espoliados. Guimarães Rosa, por seu turno, articula tradição literária e ancestralidade interiorana, fazendo com que o conto indague as nossas origens identitárias. Figurar a tragédia da loucura do pai é um modo de resgatar os primórdios de um tempo brasileiro movido entre a história e o mito num enquadramento regional que busca a dimensão universal dos dramas humanos. Já o conto moçambicano recupera tradições para se firmar na modernidade em seu tempo próprio. Verificamos vozes secundárias nas narrativas tanto de Mia quanto de Rosa, mas o conto do primeiro as tem uma dentro da outra, de modo reflexivo, ao passo que o segundo as tem entrelaçadas e indivisíveis, sendo que o espelhamento do contado se dá com o espanto do personagem que se reconhece. Élis mantém uma linha narrativa notadamente unidimensional, mas também consciente do próprio processo de escrita. A língua opera de forma a ser modalizada tanto em Rosa quanto em Mia e em Élis, com processos estilísticos que levam em consideração os ditames culturais de cada região representada. O tempo, em Élis, é dado de forma linear retrospectivo, considerando as gerações da família Dos Anjos; em Couto, o linear desemboca no cíclico, de acordo com as tradições africanas; em Rosa, o linear aparece como partilha de entes indissociáveis.

Ao se pensar nas duas identidades confrontadas em “Na terceira margem”, há de se arrazoar sobre duas identidades que se reconhecem nas diferenças. Em “Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá”, há uma transformação do trágico em poético, de modo que há a reconversão dos acontecimentos em *pathos* histórico. O protagonista do conto de Rosa esforça-se em reviver a história do pai, relacionando-a com a própria história. Em Élis, verificamos uma chance de constituir um outro futuro, inclusive na miséria por parte de Quelemente, mas a resolução do conto, relacionado à simpatia de Nhola, faz-se

por meio da natureza que religa o homem à terra; em Rosa, há um despertar da consciência para a repetição trágica de um destino comum. Em Couto, o tempo é claramente mítico, pois supera o tempo da história por meio da tradição, que tende a reconectar homem e natureza.

A oralidade prova ser o melhor recurso estilístico para perceber as diferentes relações linguísticas e literárias entre vivências díspares: o narrado e o acontecido, gerações de indivíduos e sua história, o espaço e o tempo, a letra e a voz, a permanência do passado e a perspectiva de futuro. Apesar dos vários elementos em comum, contemplados pelos contos em análise, verificamos diferentes impactos e direções a serem considerados com base na experiência particular e histórica de cada autor em seu sistema literário específico, conhecimentos, entretanto, intercambiáveis, que adquirem caráter transformativo e prospectivo, o que torna essencial examinar criticamente as figurações artístico-literárias que dão a ver relações culturais e históricas entre o arcaico e o moderno, a tradição e a renovação nos contos focalizados, no quais a atenção à oralidade evidencia e comprova a memória e a ancestralidade transmutadas e reordenadas em sintonia com os impasses recorrentes da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin. *Bernardo Élis*: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1983.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Literatura comparada e relações comunitárias, Hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AFONSO, Maria Fernanda. O conto: um modo narrativo privilegiado em África. In: *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas – Volume I: Magia e técnica, arte e política*. 8a.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.213-240.
- BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.
- COELHO, Wilna de Jesus. *A oralidade em Bernardo Élis*. Goiânia: Kelps, 1998.
- COUTO, Mia. Nas águas do tempo. In: *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *E se Obama fosse africano? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CURADO, Maria Eugênia; REZENDE, Menira Abreu Curado de. Literatura e modernidade: uma leitura da narrativa Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá, de Bernardo Élis. *Ângulo*. São Paulo, n° 36, p.12-17, jan./mar. 2014.
- ÉLIS, Bernardo. Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá. In: *Ermos e gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto. Trad. de Marta Cavalcanti de Barros. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 219, 230, set.- nov. 2004.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do*

- Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995-1996.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). Introdução. In: *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.IX-XLIII.
- ROSA, Daniele dos Santos. A literatura brasileira como problema no conto *A terceira margem do rio*. In: CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro; SOUSA, Germana Henriques Pereira (Orgs.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: Centro de Estudos em Educação, Linguagem e Literatura, 2009, p.208-223.
- ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.79-85.
- SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.
- THIONG’O, Ngũgĩwa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in Africa Literature*. London: Oxford, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.