

VIOLÊNCIA E LIBERDADE NA INFÂNCIA: UMA LEITURA DE CONVERSA DE BOIS DE GUIMARÃES ROSA E ESTÓRIA DA GALINHA E DO OVO DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA.

Liliane Batista Barros¹

RESUMO

No presente artigo pretendemos analisar dois contos do sistema literário das literaturas de língua portuguesa, *Conversa de Bois* de Guimarães Rosa e *Estória da Galinha e do ovo* de José Luandino Vieira, com o objetivo de apontar a violência e a busca pela liberdade vivenciada pelas crianças nas duas narrativas. A nossa análise sustenta-se no aporte teórico de SCHØLLHAMMER (2013) acerca da violência, em LORENZ (2002) e BOSI (2002) sobre a resistência. Verificamos que os dois autores tem semelhança no trato dado a resistência tanto pelo tema quanto pela escrita e no fato de que as crianças resolvem os conflitos de duas formas: Tiãozinho com o auxílio dos bois em Guimarães Rosa e Beto e Xico com o respeito a tradição sem auxílio de ninguém.

Palavras-Chave: Contos. Guimarães Rosa e Luandino Vieira. Violência. Infância.

ABSTRACT

In this article we intend to analyze two short stories of the literary system of the Portuguese - speaking literatures,. And the egg of. narratives. Our analysis is based on the theoretical contribution of SCHØLLHAMMER (2013) on violence, in LORENZ (2002) and BOSI (2002) on resistance. We verified that the two authors have similarity in the treatment given to the resistance both by the theme and the writing and in the fact that the children solve the conflicts in two ways: Tiãozinho with the aid of the oxen in Guimarães Rosa and Beto and Xico with the respect to the tradition without help from anyone.

Keywords: Contos. Guimarães Rosa and Luandino Vieira. Violence. Childhood.

INTRODUÇÃO

A leitura que pretendemos fazer aqui é sobre a violência e a resistência em que as crianças são vítimas nos dois contos que analisaremos. Para melhor compreensão da análise vamos apresentar alguns conceitos sobre violência.

Segundo Karl Erik Schøllhammer (2013), se a literatura traz a temática da violência, é porque utiliza a violência como o limite da comunicação, especialmente pelo fato de que o diálogo é impossível em situações limites, assim, desnuda a violência, que pode promover o início de uma comunicação.

Quando a violência se articula na fronteira da capacidade expressiva da linguagem e quando a transgressão desse limite é idêntica à capacidade de ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso, inicia-se uma comunicação poética entre o real

¹ Doutora pela UFPA, professora do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Pará. liliane.barros@unifesspa.edu.br

e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e o privado. (SCHØLLHAMMER, 2013, pp. 125-126).

Ao se dispor a trabalhar a violência no texto literário, os autores demonstram a escolha do caminho da resistência. Federico Lorenz (2002) trata a resistência como a luta e o esforço coletivo, que nem sempre está ligada à luta armada, mas pode ser compreendida no enfrentamento do forte contra o fraco, da justiça contra a injustiça. A épica da resistência, que pressupõe o enfrentamento entre o forte e o fraco, o justo e o injusto, o vencedor e o derrotado é reforçada pela imagem do poderoso com características malignas. A resistência aparece, ainda, no discurso fundador da nação fortemente vinculado à questão identitária, esta por sua vez ligada às recentes lutas de libertação nacional (como é o caso de Angola em que a Guerra de Libertação é cultuada como o momento de vitória do povo, criando uma forte ligação com a angolanidade). Outra questão abordada é em relação à resistência derrotada que coloca o perdedor como vencedor moral, mas para que isso aconteça é necessário vincular a resistência à memória.

De allí que si bien las resistências no pueden analizarse apartadas del auge de las memorias, deberíamos hacerles justicia y pensarlas, como toscamente intentamos señalar al comienzo de estas líneas, enmarcadas en tradiciones y marcos conceptuales más antiguos. Pero en tanto las memorias se han asociado desde medianos del siglo XX sobre todo a la experiencia de las víctimas, y dicha resistencia a la voluntad de memoria y justicia, es lícito preguntarnos hasta qué punto esta matriz histórico-cultural há teñido el concepto. Manteniendo, tal vez, su carácter identitário, su imagen de fuerza, de reservorio y refugio, pero limando su fuerza prospectiva y revolucionaria. (LORENZ, 2002, p.17).

O autor chama atenção para a derrota dos movimentos emancipatórios no século XX diante das forças econômicas e propõe pensarmos as resistências historicamente, que seria estudar os projetos e identidades históricas a partir das realidades atuais. “Entonces un sinónimo de ‘resistencia’ es ‘futuro’. Y assumida esta idea, hay allí una pregunta ineludible acerca de nuestro lugar como investigadores, y que nos obliga a repensar los criterios de legitimación del saber que también se impusieron en tiempos de derrota.” (p. 18). Essa concepção de resistência como futuro a partir do lugar do investigador nos remete à questão ética e, a esse respeito, Alfredo Bosi (2002) nos lembra que resistência é conceito ético e não estético e, no sentido mais profundo, é a “força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*.” (p. 118). Vinculada à literatura, a resistência pode seguir dois caminhos, que não se excluem necessariamente: a que se dá como tema e a que se dá como processo inerente à escrita.

Na concepção de Bosi (2002, p. 120), o caminho é criar um narrador que se “põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus *valores*”. Esse valor deverá estar no fim da ação e se sobrepõe aos antivalores exemplificados pelo autor como: liberdade e despotismo; sinceridade e hipocrisia, entre outros. Eles seriam exprimíveis em imagens, gestos, figuras tímbrs de voz, articulados no interior da narrativa e os valores têm compromisso com a verdade de sua representação.

A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo reino do possível e do imaginável. O narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa. (BOSI, 2002, pp. 121-122).

Bosi ainda nos lembra que os ficcionistas podem eleger esteticamente tudo que a ideologia dominante renega ou ignora, ao trabalhar essas questões na elaboração do texto literário ao escolher “modos próprios de realizar esses valores.” (BOSI, p. 123). Essas escolhas muitas vezes são diferentes dos modos de representação dos mesmos valores defendidos por outros homens engajados, e o tratamento diferenciado dado a esses valores no texto literário podem angariar críticas.

O crítico brasileiro identifica que a resistência como tema tem origem entre 1930 e 1950, período em que os intelectuais engajados se opõem ao nazismo e ao fascismo, a produção narrativa passa a ter o compromisso ético da resistência e a escrita ficcional aproxima-se da linguagem da comunicação como o uso da prosa jornalística por alguns autores. O livro *Sagarana* é publicado em 1946 e Guimarães Rosa vivenciou o início da Segunda Guerra Mundial quando era embaixador na Alemanha. O termo resistência nesse período aproxima-se dos termos cultura, arte, narrativa e, no pós-guerra, o existencialismo junta-se ao marxismo numa arte empenhada e se universaliza na cultura do existencialismo. Outra forma de resistência ocorre na escrita que, a princípio, foi antiburguesa na negação da ideologia dominante e há ainda aquelas cuja escrita provoca a tensão por ir na contramão do estilo e mentalidades dominantes. Nos dois contos que analisaremos podemos encontrar estas duas formas de resistência, tema e escrita, pelo assunto abordado e pela ruptura com as normas vigentes ao trazer para a escrita a sintaxe da oralidade.

Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de*

vista e a estilização da linguagem. Vejo nesses dois processos uma interiorização do trabalho do narrador. A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com estilo e a mentalidade dominante. (BOSI, 2002, pp. 129-130).

O autor recorre ao conceito de tensão originário do herói problemático de Lukács e estendido por Lucien Goldman às relações entre romance e classe, para propor que a resistência na narrativa se dá na tensão entre eu/mundona escrita romanesca, que ultrapasse a simples questão social ou ideológica do homem médio “A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’, é quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.” (BOSI, 2002, p. 130). A partir desses pressupostos, o autor aponta as seguintes modalidades de escrita da resistência: a satírica e a paródica; a utilização da mítica; a lírica no entrelaçamento da memória e da imaginação; e a utopia cujo projeto de resistência é a projeção no futuro. A utopia é outra marca ideológica presente no conto de Luandino como veremos mais adiante.

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó extricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual, o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia da instituição. (BOSI, 2002, p. 134).

1. AUTORES E OBRAS: ENGAJAMENTO E RESISTÊNCIA POLÍTICA E LITERÁRIA

Em 1946 era publicada, pela Editora José Olympio, uma coletânea de contos com o título de *Sagarana* que introduz um novo fazer literário pela inovação da narrativa que traz para o texto narrativo a arte da oratura própria dos contadores de histórias. Guimarães Rosa produz suas narrativas repletas de bichos, plantas, rios e personagens com quem nos identificamos. Mas o que nos chama a atenção é a alegria de viver dessa *gentinha capioa* que apesar dos “desconformes” da vida acredita na felicidade e suas carências, suas crenças e seus valores são postos e revelados ao leitor que se reconhece nessas personagens. O enredo é construído pelo entrelaçar de várias estórias e nesse tecer de fios narrativos partimos para o mundo sertanejo onde o que importa é a travessia. A atitude de Rosa exemplifica a postura no autor engajado pois enquanto a maioria dos ficcionistas do período localizavam suas obras nas cidades metropolitanas, o autor escolhe o interior de Minas Gerais como espaço ficcional e dá

voz ao sertanejo para que narre suas estórias.

Anos após o lançamento de *Sagarana*, a coletânea atravessa o mundo e vai chegar às mãos de novo escritor, José Luandino Vieira, que lê a obra na prisão em Luanda, Angola, e encontra em Rosa a solução que procurava para construir o texto literário com a linguagem valorizada do falar do musseque. Em 1961 é lançado um livro com três contos intitulado *Luuanda* já com o texto hibridizado do português com o quimbundo. Os contos foram escritos no pavilhão prisional da PIDE (Polícia Internacional em Defesa do Estado) em Luanda. Em 1964 a obra recebe o prêmio Mota Veiga e, em 1965, o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores. O governo português não admitia que um “terrorista” da então colônia portuguesa recebesse um prêmio e como punição, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi dissolvida, por decreto, e três de seus membros foram presos. Luandino continuou preso até o ano de 1972 no campo de concentração de Tarrafal no Arquipélago de Cabo Verde. Então, vai para Lisboa em regime de prisão domiciliar, até a Revolução dos Cravos, em 1974, que além de libertar Portugal do regime ditatorial, promoveu a libertação das colônias africanas do domínio português.

A linguagem utilizada e a temática com a valorização da cultura angolana são as principais características da obra de Luandino que usa deste subterfúgio como resistência a imposição portuguesa nas duas vertentes apontadas por Bosi. Nesse aspecto, temos o diálogo com Guimarães Rosa, pois Luandino foi escolher na fala e cultura popular a fonte para compor seus contos.

2. OS NARRADORES EM CONVERSA DE BOIS E ESTÓRIA DA GALINHA E DO OVO

Conversa de Bois é o oitavo conto do livro *Sagarana* que tem como personagem principal Tiãozinho, menino guia do carro de bois, vítima da violência do padrasto. A narrativa é construída a partir da viagem que leva o corpo do pai do menino para o cemitério. O condutor do carro é Agenor Soronho, padrasto de Tiãozinho, homem mau, que também morre no final. A *Estória da Galinha e do ovo* é o terceiro e último conto da coletânea de Luandino e narra a disputa de Bina e Zefa pelo ovo da Cabiri, vários representantes do governo português opinam na disputa, a polícia chega com violência e é vencida pela astúcia das crianças e o conto termina com a reconciliação entre as vizinhas e a doação do ovo para Bina.

O conto *Conversa de Bois* inicia com um diálogo entre um contador de estórias e seu

ouvinte a narrative transita entre Tiborna e a Irara Risoleta. Nessa conversa inicial discutem acerca da fala dos bichos e a licença do recontar *acrescentado ponto e pouco*. A *Estória da Galinha e do ovo* tem a voz de um único narrador que está envolvido naquilo que conta e pertence à tradição do *griot*². Esse conto pertence ao mi-soso³ ou missosso, por ter uma estrutura fixa: começam e findam da mesma forma.

A estória da galinha e do ovo. Estes casos se passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda. Foi na hora das quatro horas. (VIEIRA, 1999, p.125).

Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nessa nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 1999, p. 153).

Em *Conversa de Bois*, ela é iniciada por um narrador preocupado em justificar a fala dos bois e busca a verdade na tradição oral e no poder de seu testemunho. As argumentações são buscadas na oratura e nos contos de fadas cuja origem também é popular:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, ai, ali, e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por .todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 1991, p.405).

Em *Conversa de Bois*, o narrador usa a estrutura do contador de estórias ao localizar o leitor no local e hora em que os fatos ocorreram assim como o *era uma vez* dos contos de fadas que também tem origens nas estórias orais:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira — o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã. (ROSA, 1991, p.405).

Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar — nhein...nhemhein...renheinhein...— do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois. (ROSA, 1991, p.405) (os grifos são nossos).

É possível observar que nas nas duas transcrições a narrativa é iniciada com uma localização do lugar e hora em que os fatos ocorreram. Os narradores estão em outro espaço e

² Héli Chatelain, missionário suíço, que no final do século XIX, e início do XX esteve em Angola e recolheu em uma antologia contos populares angolanos, traz na introdução dessa antologia uma classificação do folclore angolano. CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola*. Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1964

³ O misosso é introduzido pelo verbo Ku-ta, que significa “contar”, “falar”, “expor” o que significaria “por uma estória”, assim o contador inicia a narrativa com “Vou por uma estória” e o auditório responde “Venha ela” (Diize). Quanto ao encerramento, Óscar Ribas “No encerramento, diz-se: ‘Já expus (Ngateletele) a minha estoriuzinha. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem.’ Quando a história é pequena, finaliza-se: “uma criança não põe uma história comprida, senão nasce-lhe um rabo!” CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola*. Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1964.

tempo na narrativa, e fazem a analepse para contar a estória ocorrida em um tempo anterior. Para dar o tom de verdade, localizam o lugar e a hora em que os fatos aconteceram e com isso angariam a confiança do leitor. Em *Estória da Galinha e do ovo* o contador está dentro da estrutura tradicional, igriot, e localiza o lugar do caso, que é o musseque Sambizanga, favela localizada em Luanada: “A estória da galinha e do ovo. Estes casos se passaram no *musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda*. Foi na hora das quatro horas.” (VIERA, 1991, p.125)

Se tomarmos o verbo do fragmento de *Sagarana*, o verbo *seriam* no imperfeito do indicativo conduz à intemporalidade da coisa narrada e remete ao *era uma vez* dos contos de fadas e há uma preocupação em marcar a hora. Já no fragmento de *Luuanda*, a presença do contador e da estrutura dos contos tradicionais, o mi-sosso, estão nesse presentes seguido marca do tempo, passado e a localização espacial, conforme já destacamos. O fato de os narradores manipularem o tempo nos contos e introduzir lentamente os fatos marcados em *E começou o caso* (VIERA, 1991, p.405) *começou a confusão* (VIERA, 1991, p.125) cria uma expectativa no leitor que é aumentada especialmente em *Conversa de Bois*, com diálogo entre o contador e seu ouvinte, a apresentação da irara e a introdução do carro de bois pelo onomatopéia. Essa expectativa também é marca no início da *Estória da Galinha e do ovo* com o prólogo da comparação da chegada de uma tempestade. Também temos a marca do tempo mágico pela locução *de repente*, que tem a função de interromper o fato e modificar o curso dos acontecimentos. Em Guimarães Rosa, isso se dá no início do conto, em Luandino essa marca aparece somente quando Cabíri liberta-se dos policiais e é justificável por ser o momento em que os homens estão de volta do trabalho e todos podem testemunhar o vôo de liberdade da galinha. Os fatos narrados estão no passado e passam a fazer parte da memória coletiva, como exemplo, a ser seguido de como agir em situações limites para resistir a opressão e permitir a liberdade com as armas que cada um possui. Nesse sentido, a violência da qual a galinha e Tiaõzino são vítimas por causa de um sistema de exploração pela força, termina com a morte do opressor em Rosa e com a liberdade da galinha em Luandino. O menino e os bois são explorados por Agenor que é a representação dos opressores do interior do Brasil e o recado é claro: só a união entre os fracos leva à liberdade. O mesmo caso podemos considerar no conto angolano em que as crianças compreenderam que os policiais não as observavam e que poderiam agir impunemente e deram o exemplo aos adultos de que só o respeito as tradições a união de todos poderia possibilitar a liberdade. Assim, Zefa compreende a lição dada pelas crianças e decide dar o ovo a Bina pondo fim à disputa entre as duas.

A modificação do destino das personagens nos dois contos é antecipada pela marca temporal do *de repente* que remete ao improvável que ao tornar-se realidade possibilita o devir, o imprevisível, a mudança só ocorre a partir da ação e esta é resultado da força que vem do interior das personagens, em Rosa, e da astúcia e da tradição, no caso de Luandino.

Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar — nhein...nhemhein...renheinhein...— do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois. (ROSA, 1991, p.405) (os grifos são nossos).

E como cinco e meia já eram, e o céu azul não tinha nem uma nuvem daquele lado sobre o mar, também no voo dela na direção do sol só viram, de repente, o bicho ficar um corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois, desaparecer na fogueira dos raios do sol. (VIERA, 1991, p.152) (grifo nosso).

São os bois que revelam a violência que a criança sofre, mas para isso é necessário que narrem as histórias e apresentem-se. Eles também são vítimas da violência do homem e, talvez por isso identifiquem-se com a criança.

– Estamos todos pensando quem homem?...
 Você, o-que-gosta-de- pastar-à-beira-da-cerca-do-pasto-das-vacas?!... —Sou boi Brabagato. – E-o-que-deita-para-se-esconder-no-meio-do-melos-alto?
 – Sou boi Namorado.
 – E o boi-da-noite-que-saiu-do-mato? Boi Brilhante, boi Brilhante?!... Que foi que ele disse?...
 “Estou caçando e não acho... Mas não vamos pensar como o homem... Esperem... Ainda não encontrei aquilo...”
 – O quê?... “só o que for manso e o que for bonito... Também, assim, não posso... Não sei o que é que o carro diz, gritando tanto... só os cavalos podem entender o carro”... (ROSA, 1991, p. 411).

Em *Estória da galinha e do ovo* a galinha também fala, mas diferente do conto de Rosa, os meninos aprenderam a falar com bichos através dos ensinamentos do mais velho vavô Petelu. Assim, as crianças puderam entender o que a galinha dizia:

A galinha queria lhe fazer pouco, os olhos dela, pequenos e amarelos, xuculavam na doan, a garganta do bicho cantava dizendo:...ngala ngó ku kakela ká...ká...ká...kakelá, kakelá (VIERA, 1991, p.127)

– A galinha fala assim, vavó:

Ngëxile Kua Zefa
 Ngala ngó Ku Kakela Ka...ka...ka...kakela, kakela...
 E então Xico, voz dele parecia era caniço, junto no amigo e os dois começaram cantar imitando mesmo Cabír, a galinha estava burra, mexendo a cabeça, ouvindo assim sua igual a falar mas nada que via ...ngëjile Kua ngan Bina Ala kiá ku kuata kua...kua...kua...kuata, kuata! (VIERA, 1991, p.135).

Em *Conversa de Bois* há outra estratégia utilizada na narrativa que é a passagem do foco narrativo para a irara Risoleta que, segundo o narrador, foi quem contou essa história a

ele, Timborna. Assim, o narrador isenta-se da verdade da coisa narrada, pois ouviu de outro e está a contar como o que lhe foi narrado, *acrescentado ponto e pouco*, conforme afirmamos anteriormente. Também o narrador principal de *A estória da Galinha e do ovo* diz ser Sô Zé da quitanda quem viu passar seja Zefa rebocando miúdo Beto. Os dois narradores convocam outras personagens a participarem e testemunharem o que vai ser narrado nas duas obras e dão valor ao testemunho e, com essa atitude, fazem da narrative um fato coletivo e não a estória de uma personagem apenas.

Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem. E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, -Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acercado bentinho azul que ele usa no pescoço, — ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração. (ROSA, 1991, p.407).

Sô Zé da quitanda tinha visto passar Zefa rebocando miúdo Beto e avisando para não adiantar falar mentira, senão ia pôr mesmo jundungo na língua. (LUANDINO, 1999, p.125).

Como a narrativa começa *in-media-res*, os narradores retomam os fatos que aconteceram antes para localizar o leitor e conduzi-lo na narrativa. A personagem principal é a galinha Cabíri e é em torno do ovo posto por ela que a narrativa se desenvolve. Os opositores são os representantes do governo que tentam resolver a disputa entre Zefa e Bina até que chega a polícia que quer levar a galinha com eles. Se o voo da galinha é a metáfora da liberdade de todos, a polícia representa o governo Português que é o opressor do povo angolano. O conto é iniciado com a ação de Beto que ao ver a galinha presa recorda-se da conversa que ouviu entre a mãe e o pai e toma a decisão de chamar a mãe para fazer a denúncia. Após o narrador explicar e contextualizar o leitor retorna ao exato momento em que havia parado o conto:

Mas, nessa tarde, o azar saiu. Durante toda manhã Cabiri andou passear no quintal, na ruas, na sombra, no sol, bico aberto, sacudindo a cabeça ora num lado, ora noutro, cantando pequeno na garganta, mas não pôs o ovo dela.

E assim, quando miúdo Beto veio lhe chamar e falou a Cabíri estava presa debaixo de um cesto na cubata de nga Bina e ele e Xico viram a senhora mesmo dar milho, nga Zefa já sabia: a sacrista da galinha tinha posto o ovo no quintal da vizinha. Saiu o corpo magro curvado, a raiva que andava guardar muito tempo a trepar na língua, e só Zé da quitanda ficou na porta a espiar, via-se bem a zanga na cara da mulher (VIERA, 1991, p.127-128).

O narrador marca o horário das cinco e meia com o sol se pondo no mar, momento em que os homens retornam ao musseque e assim, como já firmamos, todos testemunharam o voo da liberdade de Cabire, metáfora do voo da liberdade de todos os angolanos. Até então, aquele espaço era ocupado na maior parte do tempo pelas mulheres, crianças e bichos que ficavam

ali enquanto os homens saíam para o trabalho:

Só eram cinco e meia quase, o sol ainda brilhava muito e a noite vinha longe. Ainda se estivesse fresco, mas não: o calor era pesado e gordo em cima do musseque. Como o galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cabular galinha. (VIERA, 1991, p. 151).

Guimarães Rosa também utiliza o mesmo recurso narrativo *in-media-res* quando o carro aparece quatro mortes já haviam acontecido: a de Didico, do boi Rodapião, do boi Tubarão, e de Januário, pai de Tiãozinho. A morte de Januário, pai de Tiãozinho, é esclarecida aos cavaleiros que cruzam a estrada e depois pela lembrança do menino. No esquema narrativo, Tiãozinho é a personagem principal. É apresentado como frágil, pobre, um pedaço de gente, o diminutivo do seu nome já denota a simpatia do narrador por ele e a tristeza e o choro fazem com que o leitor também simpatize. Tem como opositor Soronho, seu padraço, apresentado como homem mal e violento que oprime a criança.

Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância, arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro e em volta da altura e da feiúra do Soronho; e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de-manhã. (ROSA, 1999, p.408)

Agora, o carreiro, sim que é homem maligno. O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz. Mas, mesmo assim por assim, só porque está suando não deixa de implicar:

– Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carregando defunto morto com essa cantoria até Deus castiga, siô?... Não vê que é teu pai demoninho?!...Fasta Fasta, Canindé!... Oa!...O- oa!...Anda fica novo, boc'0-sem-sorte, cara de pari sem peixe!...Vai btar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo com o diabo p'rájudar!...(ROSA, 1999, p.412)

Mas Agenor Soronho olhou para o sol, enrugando a cara. Pisca, pisca, e mais se enfeza. Que martírio!... De vez que não acaba mais com isso, ou tu pensa que os outros vão ficar no arraial com cemitério aberto, esperando a gente?... (ROSA, 1999, p.413).

Rosa, ao construir a narrativa opta por colocar o menino Tiãozinho junto com os bois. Com essa estratégia, aproxima as personagens, tanto pela humilhação quanto pela violência que a criança sofre. Assim, o menino vê nos bichos os auxiliares que o ajudam a executar a vingança e morte de Agenor, pois frágil como é, não tem a competência necessária para executar a morte, por isso os bois são necessários:

De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos fama..

– Se o carro desse um abalo...

– Se nós corrêssemos, ao mesmo tempo...

– O homem do pau comprido rolaria para o chão.

– Ele está na beirada...
 – Está cai-não-cai na beiradinha...
 – Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 – E o homem cairia...
 – Daqui a pouco... Daqui a pouco...
 – Cairia... Cairia
 – Agora! Agora!
 – Mûung! Mûung!
 – ... rolaria para o chão.
 – Namorado vamos!!!!... – Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho de cocão – Virgem, minha Nossa Senhora!... Ao, ao, boi!... Ao, meu Deus do céu!
 Agenor Soromenho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pesoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga — assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar.(ROSA, 1999, p.427).

Com o auxílio dos bois Tiãozinho consegue o que pretende, a vingança e a liberdade que resulta em um final feliz com a morte do opositor.

Em Luandino a aproximação dos meninos com Cabire ocorre pela amizade e brincadeira. E na ação de salvar a galinha, as criança não recebem auxílio de adulto, são elas a pensar no plano e a executar a ação sozinhas. Cabíri é salva por Beto que imita o canto de um galo e faz com que a galinha afunde as garras no policial que havia confiscado o bicho e, assim, Cabire voa e se liberta. E a ação de Beto leva a mãe, Zefa, a falar publicamente que decidiu doar o ovo à Bina, grávida, que prendeu a galinha pelo desejo de comer o ovo. É também com a voz que Tiãozinho dá a ordem aos bois que mata Soronha e dá a liberdade a Tiãozinho e promove a vingança pela morte do pai. Essa estratégia dos dois autores valorizam a voz dos contadores brasileiros e do *griot* angolano que dão continuidade à tradição do contar estórias.

O que há em comum nesses escritores? Ambos inauguram uma nova literatura em seus países; os dois buscam nas carências locais a universalidade de suas obras. A estrutura da narrativa, o conto, tem a forma simples dos contos tradicionais, o “era uma vez”, e a presença do narrador que interfere e está presente no que narra.

O esquema narrativo dos dois contos tem o desequilíbrio logo no início, o conflito deflagrado depois o equilíbrio e o final feliz. Nas duas narrativas os opostos bem x mal, reforçam o esquema narrativo. O mal é simbolizado em Rosa por Soronha e pelos urubus e em Luandino por todas as personagens que representam a figura do colonizador. O bem está nas crianças que são as que executam a ação e modificam a trama. Tiãozinho mata o mal personificado no padraço e liberta-se, e os monadengues libertam a galinha da morte o que faz a mãe decidir doar o ovo à Bina.

Os pares claro x escuro estão ligados a simbologia da vida e da morte. Em Guimarães os urubus na queda do boi Rodapião trazem esse símbolo e a morte de Soronho é ao entardecer. Em Luandino, a galinha está presa no escuro dentro do cesto e alcança a liberdade voando pelo céu em fusão com o sol, símbolo da vida. O calor do sol faz os ânimos ficarem mais tensos nos dois contos: Tiãozinho sente raiva e decide matar o padrasto e as mulheres no quintal de Bina agridem-se quando o calor aumenta. O entardecer permite que o bem vença, pois Soronho morre no fim da tarde e início da noite e as mulheres fazem as pazes quando o sol fimba no mar.

A morte está presente no conto de Guimarães Rosa durante todo o percurso da viagem. A estrada é a metáfora da vida e cada encruzilhada ou encontro na estrada são marcadas pela morte: o primeiro é o encontro do carro de bois com os cavaleiros e Soronho e explica a morte de Januário, o segundo é com a lembrança da morte de Didico, o terceiro é com João Bala acidentado e o carro de bois no abismo e ao final da estrada, o encontro de Agenor Soronho com a morte, mas esta morte para Tiãozinho significa libertação. A morte não é o tema central no conto de Luandino, a confluência se dá na temática da liberdade. Se a morte de Agenor é liberdade para Tiãozinho, o vô e o ovo de Cabíri mais a barriga da gestante Bina simbolizam a liberdade que se aproxima e o futuro possível para Angola.

A partir da teoria exposta no início desse artigo observamos que a violência ocorre de forma mais explícita no conto de Guimarães Rosa do que em Luandino. Este apresenta a violência mais dissimulada na textualização do conto com a prisão da galinha e a presença da polícia. Em Rosa temos a violência da qual a criança é vítima no interior do Brasil, seja pelo trabalho, seja pela opressão sofrida. Em Luandino temos a violência vivenciada por todos os moradores do musseque e as crianças são vítimas pelo impedimento de ir à escola e pela privação do alimento (criança na barriga de Bina tem fome que não pode ser suprida porque o marido está preso), pela privação de uma vida digna. Podemos concluir, também, que os dois autores articulam a resistência tanto no tema com a valorização da sintaxe oralizante como aponta Bosi. Mas, nos dois contos temos a presença da utopia. Não aquela utopia distante de um devir, de um dia ser possível agir em prol da plenitude da liberdade e da felicidade humana. Temos a utopia da práxis que mostra que é possível agir para alcançar a liberdade e o sonho almejado: Tiãozinho vinga a morte do pai e fica livre do opressor, Cabire voa em liberdade e vence a polícia assim como Bina consegue o ovo tão almejado e tudo isso com a ação das crianças.

Esperamos que este estudo contribua para novos olhares sobre as relações entre as literaturas brasileira e angolana e que novos encontros entre as literaturas de língua portuguesa

possam enriquecer o repertório de leituras nas nossas universidades. Assim, podemos nos aproximar ainda mais do Continente Africano, em especial dos países de língua portuguesa: Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe. Conhecer essas e literaturas é nos conhecer também.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **Céu e Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Afrânio (dir.) **Guimarães Rosa: seleção de textos**. 2 ed. Coleção fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991

LABAN, Michel et alli. **Luandino: José Luandino Vieira e sua obra**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LORENZ, Federico. “Resistências”. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto, OLIVEIRA, Maria Rita Duarte de, NOGUEIRA DE SOUZA, Rosângela do Socorro, CHABABO, Rubens (Orgs). **Memória e Resistência**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. São Paulo: Obras completas. Nova Aguilar, 1991.

VIEIRA, José Luandino *Luuanda*. Lisboa: Ed. 70, 1999.