

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Carla Casarin Leonardi

**A velhice em Clarice Lispector e Mia Couto: questões de vida e morte em crônicas e contos
selecionados**

São Paulo – SP

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Carla Casarin Leonardi

A velhice em Clarice Lispector e Mia Couto: questões de vida e morte em crônicas e contos selecionados

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof.^a Dra. Vima Lia de Rossi Martin

São Paulo – SP

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L581v Leonardi, Carla Casarin
A velhice em Clarice Lispector e Mia Couto:
questões de vida e morte em crônicas e contos
selecionados / Carla Casarin Leonardi; orientadora
Vima Lia de Rossi Martin - São Paulo, 2024.
99 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura comparada. 2. Literatura brasileira.
3. Literatura moçambicana. 4. Conto. 5. Crônica. I.
Martin, Vima Lia de Rossi, orient. II. Título.

LEONARDI, Carla Casarin. **A velhice em Clarice Lispector e Mia Couto**: questões de vida e morte em crônicas e contos selecionados. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho aos meus pais, que me deram todas as possibilidades de estudar, e à minha avó Cota, com quem conheci a velhice.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Vima Lia de Rossi Martin, pela orientação acolhedora, pela troca gentil e pelas tantas leituras e correções atentas.

À Prof.^a Dra. Yudith Rosenbaum, pela orientação na Iniciação Científica, meu ponto de partida para esta pesquisa e grande inspiração no estudo de Clarice Lispector.

Ao Prof. Dr. Ricardo Iannace e à Prof.^a Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva, pela leitura e pelo olhar generoso no Exame de Qualificação.

À Universidade de São Paulo e à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, por tantas lindas oportunidades desde a graduação.

À Mariana, amiga querida, pelo apoio de sempre.

À Laura, por ser a alegria da minha vida.

Aos meus pais, por tudo.

O problema da velhice não foi resolvido pelos humanos.
Raras vezes se vê pessoa de idade com uma harmonia interna e com vida externa correspondente. Materialmente muito se poderia fazer pelas pessoas idosas, dando-lhes o conforto possível, deixando-as serem úteis, não as afastando como a um ser de outra espécie.

É. Mas não resolve não. É um dos sofrimentos humanos.

(Clarice Lispector, na crônica “Dureza Necessária”, publicada em 1973 no *Jornal do Brasil*)

A velhice o que é senão a morte estagiando em nosso corpo?

(Mia Couto, em *A varanda de Frangipani*, de 1996)

LEONARDI, Carla Casarin. **A velhice em Clarice Lispector e Mia Couto**: questões de vida e morte em crônicas e contos selecionados. 2024. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

RESUMO

A representação da velhice é frequente na ficção de Clarice Lispector e na de Mia Couto, com narrativas e personagens marcantes. “Feliz aniversário” (1960), da brasileira, e “A fogueira” (1987), do moçambicano, são apenas dois exemplos que se destacam em um rol de textos que comovem e incomodam o leitor. Com um trabalho muito próprio com a palavra – seja pela sintaxe tão peculiar de uma, seja pela reinvenção vocabular de outro – citando apenas dois entre tantos aspectos textuais –, ambos os escritores dão forma à expressão da velhice de maneira muito sensível, trazendo questões relevantes para reflexão, sendo a perda da importância do idoso na família e na sociedade a mais evidente delas. O que este estudo objetiva é, com base nessa ideia inicial, analisar a velhice a partir de um recorte de narrativas curtas dos dois autores, observando pontos de contato e de afastamento entre eles. Para tanto, os textos foram escolhidos e divididos de acordo com a temática e as personagens. Dessa forma, espera-se estabelecer um olhar comparativo a fim de promover um diálogo entre a Literatura Brasileira e a Moçambicana, além de colocar em circulação diferentes repertórios de escrita sobre a velhice e seus contextos nacionais, lançando, assim, novas visadas à fortuna crítica dos dois autores.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Mia Couto. Narrativas curtas. Velhice.

LEONARDI, Carla Casarin. **The old age in Clarice Lispector and Mia Couto: issues of life and death in selected short stories**. 2024. 99 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

ABSTRACT

The representation of old age is frequent in Clarice Lispector's and Mia Couto's fiction, with striking narratives and characters. "Feliz Aniversário" (1960), by the Brazilian, and "A fogueira" (1987), by the Mozambican, are just two examples that stand out in a list of texts that move and disturb the reader. With a very unique work with the language – whether through the very peculiar syntax of one or the vocabulary reinvention of another – just to mention two among many textual aspects, both writers shape the expression of old age in a very sensitive way, bringing relevant questions for reflection, with the loss of the importance of the elderly in the family and in society being the most evident of them. What this study aims to do is, based on this initial idea, analyze the old age on a selection of short narratives by the two authors, observing points of contact and distance between them. To this end, the texts were chosen and divided according to the theme and characters. In this way, it is expected to establish a comparative perspective in order to promote a dialogue between Brazilian and Mozambican Literature, besides put into circulation different repertoires of writing about old age and their national contexts, thus launching new perspectives at the critical fortune of the two authors.

Keywords: Clarice Lispector. Mia Couto. Short stories. Old age.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: QUESTÕES DE VIDA E MORTE	9
1. SOBRE A TEMÁTICA E A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR E MIA COUTO	17
1.1. Clarice Lispector	17
1.1.1. O olhar enviesado para o cotidiano e a ruptura do mundo organizado	17
1.1.2. Quando falha a linguagem: o encontro do sentido no silêncio.....	24
1.2. Mia Couto	27
1.2.1. A reinvenção da linguagem para traduzir a complexidade do mundo	27
1.2.2. As múltiplas vozes de Mia Couto.....	31
2. O ESPAÇO (IN)FAMILIAR: O INTERIOR DOMÉSTICO COMO METONÍMIA DA SOCIEDADE	36
2.1. Os signos da morte e a incomunicabilidade em “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector	36
2.2. Entre “os parênteses dos parentes”: a representação da velhice em “Sangue de avó manchando a alcatifa”, de Mia Couto	45
2.3. A ficção como espaço de convivências: o encontro entre o velho e o novo em “Noventa e três”, de Mia Couto	53
3. SEM RAÍZES NEM FRUTOS: RETRATOS DA SOLIDÃO	60
3.1. O corpo no fim da via <i>crucis</i>: “O Grande Passeio”, de Clarice Lispector	60
3.2. Felicidade inútil em “A antiga dama”, de Clarice Lispector	67
3.3. “A fogueira”, de Mia Couto, ou a espera do fim	70
4. TRAVESSIA: ENTRE RUPTURAS E TRANSMISSÕES	76
4.1. “A partida do trem” e o futuro como um relance	76
4.2. “Nas águas do tempo”: a transmissão como resistência e utopia	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA ALÉM DO SOFRIMENTO HUMANO	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO: QUESTÕES DE VIDA E MORTE

“A função social do velho é lembrar e aconselhar – memini, moneo – unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos”, diz Marilena Chauí na apresentação do livro de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (Bosi, 1998, p. 18). Ela continua o texto lembrando que a sociedade, segundo Espinoza, “(...) ‘não merece o nome de Cidade, mas o de servidão, solidão e barbárie’, a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (Bosi, 1998, p. 18).

Nesse texto de apresentação, que foi redigido como arguição na defesa da tese de livre-docência de Ecléa Bosi, no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Marilena Chauí explicita a importância do estudo sobre a velhice ali apresentado, evidenciando o lugar de opressão em que são colocados os idosos na sociedade capitalista. Segundo ela, diversos mecanismos – institucionais, psicológicos, técnicos e científicos – são mobilizados para oprimir a população velha, destituindo-a da capacidade e da competência para lembrar e ensinar. Dentro de uma conjuntura sistêmica do capitalismo, ser velho é apenas sobreviver. Assim, de acordo com Bosi (1998), a degradação senil parece ser menos resultado de questões geracionais do que de uma estrutura de exploração sistemática que descarta aqueles que não produzem mais.

É nesse contexto que a pesquisadora do Instituto de Psicologia levanta a defesa de que é preciso lutar pelo velho, uma vez que dele foram tiradas as armas e, portanto, a possibilidade de lutar por si mesmo.

A moral oficial prega respeito ao velho mas quer convencê-lo a ceder seu lugar aos jovens, afastá-lo delicada mas firmemente dos postos de direção. Que ele nos poupe de seus conselhos e se resigne a um papel passivo. Veja-se no interior das famílias a cumplicidade dos adultos em manejar os velhos, em imobilizá-los com cuidados para “seu próprio bem”. Em privá-los da liberdade de escolha, em torná-los cada vez mais dependentes “administrando” a sua aposentadoria, obrigando-os a sair de seu canto, a mudar de casa (experiência terrível para o velho) e, por fim, submetendo-os à internação hospitalar (Bosi, 1998, p. 78).

Foi dessa empreitada de lutar pelos idosos que resultou seu livro, que circula entre o fazer científico e a literatura; esta, como aponta Simone de Beauvoir em *A Velhice* (1970), poucas vezes marcada por representações do idoso ao longo dos séculos. “Para a sociedade, a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar” (Beauvoir,

2018, p. 6), escreveu no extenso livro a filósofa francesa que, assim como Bosi, observou a questão a partir do sistema de exploração em que “(...) o velho incapaz de suprir suas necessidades representa sempre uma carga” (Beauvoir, 2018, p. 10). Diante desse cenário, o tema ainda se mostra pertinente na contemporaneidade, na medida em que, embora a velhice tenha ganhado algum espaço no fazer literário, a exclusão do idoso não parece ter encontrado fim; pelo contrário.

Na Antiguidade, Cícero, em 44 a.C., apresenta, em *De Senectude*, um olhar otimista sobre a velhice, partindo da perspectiva estoica para entender que, como parte da natureza, ela deve ser aceita por todos. Por outro lado, vemos que as representações do envelhecimento nas produções literárias, sobretudo ocidentais, assumem um aspecto negativo e decadente.

É justamente nessas sociedades ocidentais, dentro do sistema capitalista, que Beauvoir pensa a temática, apontando a desumanização do idoso, o qual é tratado como um pária, despojado do que faz dele humano. Esse declínio fica evidente no trecho: “(...) o material humano só interessa enquanto produz. Depois, é jogado fora” (Beauvoir, 2018, p. 11).

A autora francesa lembra ainda que a velhice é um destino biológico, mas que esse destino é vivenciado de maneira distinta segundo o contexto social em que se está inserido. Para além desse contexto social (que envolve superestruturas econômicas, políticas, culturais, ideológicas e outras), há ainda questões individuais ligadas a condições de saúde, financeira, familiar, entre outras.

Sobre esse assunto – a percepção da velhice como fato biológico e social – Beauvoir lembra a evolução do estudo sobre a velhice na medicina, distinguindo a geriatria da gerontologia. Enquanto a primeira se debruça apenas sobre aspectos físicos, a segunda, surgida mais tardiamente, volta-se para o processo de envelhecimento, mirando, inclusive, seu aspecto psicológico. Essa evolução dos estudos, diz a francesa, vem como consequência ao aumento do número de pessoas idosas e sua maior concentração nas cidades nos Estados Unidos e em países da Europa no começo do século XX, representando certa melhora no olhar para a senescência, embora ainda incipiente.

É inegável, certamente, que houve avanços na sociedade em relação ao olhar para o envelhecimento – por exemplo, mais recentemente, com a atual circulação da noção de etarismo, nome dado à discriminação contra pessoas a partir de estereótipos associados à idade. Assim, discussões sobre a permanência de pessoas mais velhas no mercado de trabalho e no circuito de consumo – questão importante quando pensamos em sociedades capitalistas – tornam-se cada vez mais presentes. Na esteira dos debates feministas, o olhar para o etarismo

ganha ainda mais profundidade, à medida que questões de aparência (como a opção por manter os cabelos brancos) e de sexualidade (como a possibilidade que as mulheres mais velhas encontram, hoje, de se manterem assumidamente ativas em relações afetivas e sexuais independentemente de serem casadas) são pautas presentes na agenda social.

Além disso, o mercado, certamente atento ao envelhecimento da população e à permanência desse grupo na cadeia de produção e consumo, passou a enxergá-lo e a produzir bens e serviços destinados a ele, ainda que sob uma questionável noção de “melhor idade”. Sobre esse assunto, vale pensar no recorte de gênero, raça e classe que atravessa as análises sociais. Para a população mais pobre, a dificuldade de acesso a bens e serviços – inclusive os básicos, como de saúde – torna a velhice, período da vida em que o aparecimento de doenças pode ser mais frequente, mais difícil de ser vivenciada. Quando o recorte é de raça, o problema persiste, já que os grupos se interseccionam: a maior parte da população pobre no Brasil, por exemplo, é composta por negros e pardos.¹ Essas são apenas algumas questões sobre um assunto complexo, mas que já demonstram a sua pertinência no debate público e nas produções literárias, que podem tão bem trabalhar assuntos críticos para a sociedade.

Dentre os escritores de Língua Portuguesa que tiveram um olhar sensível para a questão, destacam-se a brasileira Clarice Lispector e o moçambicano Mia Couto, cujas produções textuais trazem narrativas relevantes para pensarmos a velhice em seus respectivos contextos: o de Clarice Lispector, ao retratar a classe média e a pequena burguesia carioca entre as décadas de 1960 e 1970; e o de Mia Couto, ao delinear, sobretudo nas narrativas curtas que se passam em uma Moçambique pós-independência, uma nação convulsionada pelas consequências da guerra de libertação e da posterior guerra civil.

Ao colocarmos os dois autores em diálogo, apesar do distanciamento territorial e temporal, diversas afinidades se destacam, desde o trabalho original com a língua até a sensibilidade do olhar para a velhice materializada nos textos. Na obra de Clarice Lispector, já desde seu primeiro romance publicado em 1943, forma e conteúdo sempre andaram juntos; por isso, a força da palavra foi e continua sendo fonte quase inesgotável de análise. Nesse ponto,

¹ De acordo com um estudo conduzido por Roudom Ferreira Moura, doutor em epidemiologia, idosos negros na cidade de São Paulo têm piores condições de escolaridade, renda e menos acesso a serviços privados de saúde, bem como maiores taxas de hipertensão arterial, quando comparados a idosos brancos. A pesquisa feita em São Paulo reflete a situação do país: “O Brasil é negro, mas o envelhecimento é branco”, disse em entrevista. Embora a maioria da nossa população seja negra, idosos brancos são a maioria, já que têm maior expectativa de vida, justamente pelos serviços a que têm acesso não só na velhice, mas ao longo de toda a vida. Essa questão é, como sabemos, decorrente do racismo estrutural, herança que ainda carregamos desde o período colonial. Reportagem disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/saude-de-idosos-negros-no-municipio-de-sao-paulo-e-pior-que-a-de-idosos-brancos-aponta-estudo/>. Acesso em 20 de agosto de 2022.

Mia Couto aproxima-se da brasileira na medida em que também desenvolve um trabalho muito próprio com a linguagem, assumindo, inclusive, ressonâncias da Literatura Brasileira em sua formação. Escrevendo em Língua Portuguesa, resultado do processo de colonização de caráter assimilacionista pelo qual passou Moçambique, Couto manuseia de forma notável a oralidade no texto literário, sobretudo nas suas publicações até a primeira metade dos anos 2000. Nesse sentido, ele aponta para um diálogo fluente com outro nome brasileiro, cujo trabalho com a linguagem para recriar o sertão é, até hoje, referência importantíssima: Guimarães Rosa.

As confluências entre estes dois escritores serão retomadas, mas, por ora, vale observar que, assim como Rosa, o moçambicano escreve trazendo os laços entre forma e conteúdo para a superfície, revelando, no tecer do texto e no trabalho com a língua, a construção de personagens e situações triviais que, olhadas com cuidado, revelam muito mais do que se pode ver em um primeiro momento, evidenciando a polissemia que não se restringe à construção vocabular. É, também, como o olhar enviesado de Clarice para o mundo que pede a nós, leitores, um mesmo olhar desfocado para que possamos enxergar nas entrelinhas: “O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa”, diz a narradora-personagem de *Água Viva* (Lispector, 1998a, p. 30). Essas mesmas lentes nos caem bem para ler Mia Couto, autor que, como a brasileira, também lança luz a questões de vida, morte e velhice em diversas de suas narrativas curtas a partir de cenas corriqueiras do cotidiano, tema que é objeto de estudo deste trabalho.

Em 1973, o *Jornal do Brasil* publicava “Dureza Necessária”, crônica em que Clarice Lispector trata das personagens idosas que já tinham aparecido no seu repertório contístico até então: as velhas de “Feliz aniversário”, “A Procura de uma dignidade”, “Passeio a Petrópolis”, mais tarde republicado sob o título “O grande passeio”, e o que se tornaria posteriormente “A partida do trem”, ainda em processo de escrita àquela época. No conto publicado em 1973, Clarice trata a velhice como uma questão ainda não resolvida e conclui dizendo que não há o que fazer para torná-la menos difícil. Embora alguns recursos materiais possam amenizar as inconveniências do envelhecimento, dizia ela, nada resolveria. A velhice, afinal, é “um dos sofrimentos humanos”².

Temos, aqui, a senilidade vista fora da ótica falsamente idealizada pela contemporaneidade ocidental ao chamá-la de “melhor idade”, situando a idosa – ou a velha, para retomar a expressão usada por Clarice, bem como por Ecléa Bosi – no lugar de exclusão e

² Digitalização do jornal disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=24393. Acesso em 17 de julho de 2022.

de proximidade inevitável da morte. Essa exclusão vem em diferentes círculos: os familiares, sociais, profissionais e outros. Já a proximidade da morte é inexorável. Ainda não a/imortais, morreremos e, quanto mais velhos, mais próximos estaremos da certeza do fim. Esta, vale notar, é uma profunda marca da velhice. Ainda que a morte possa nos alcançar a qualquer momento da vida, é no avançar dos anos que sua proximidade se torna natural. É um viver cada vez mais consciente do fim, período em que vida e morte passam a se resvalar.

É sobre as narrativas curtas de Clarice Lispector e Mia Couto que se voltam para essa fase da existência, em que se vê a morte tocar aos poucos na vida, que esta pesquisa se debruça. Os dois autores trabalham com maestria a imagem do idoso e a finitude da vida e trazem, em seus textos, reflexos da cultura e do tempo em que estão situados.

Diante desse exposto, esta pesquisa parte de um olhar comparativo quanto aos traços temáticos e estilísticos das narrativas selecionadas, mas avança também para o terreno sociocultural brasileiro e o moçambicano, evidenciando distanciamentos e aproximações entre eles no que diz respeito às questões de vida e morte.

Antes de avançarmos para a escolha do *corpus* de análise, convém lembrar que a velhice não é vista de forma homogênea na África, afinal, trata-se de um vasto continente de formação étnica plural e com suas especificidades culturais, sociais, políticas, religiosas, entre outras. Isso posto, interessa-nos partir de uma visão limitada, para fins deste estudo, do que chamaremos de sociedades tradicionais de matriz *bantu* na África subsaariana, em que a ancestralidade sobressai como um elemento organizador da vida e do pensamento, e em que o culto aos antepassados é presente e relevante. Para isso, nos respaldamos em conceitos desenvolvidos pelo malinês Amadou Hampaté Bâ, em “A Tradição Viva” (2010), o qual parte da lógica da oralidade que constitui essas sociedades para pensar a importância do saber oriundo da experiência e, conseqüentemente, dos mais velhos. Apoiamo-nos também em Fábio Leite (2008), sociólogo brasileiro, para tratar com parcimônia características definidoras de uma chamada “África tradicional”, tal como a ancestralidade, evitando a homogeneização de um continente diverso e plural. Os dois pesquisadores serão requisitados ao longo do trabalho a fim de iluminar a leitura dos textos de Mia Couto.

Além das diferenças de formação étnica e histórica que marcam Brasil e Moçambique, convém ressaltar a seguinte distinção: na sociedade burguesa capitalista, o idoso é identificado como aquele que não produz e, portanto, permanece à margem; nas sociedades *bantus* da África subsaariana, porém, há tradicionalmente a valorização da experiência, da memória e do relato oral dessas lembranças, atribuindo grande valor aos velhos e à ancestralidade. Apesar disso,

como notaremos ao longo da leitura das narrativas, o avanço da cultura do colonizador em Moçambique, sobretudo nas áreas urbanizadas, altera de forma significativa esse lugar de prestígio do ancião. Já em relação à morte, veremos que, na ficção de Mia Couto, existe uma dimensão de circularidade, em que morrer é como um rito de passagem ou de retorno e em que vida e morte estão em constante comunicação, ao passo que, nas narrativas de Clarice Lispector, a morte aparece como ponto final, como o esvaziamento completo do sujeito, embora os processos que levam à morte tenham momentos de iluminação.

Desse modo, ao olhar para a dimensão sistêmica da lógica colonial e depois capitalista que permeia Moçambique sobre a qual Mia Couto escreve, lógica capaz de alterar as estruturas sociais na medida em que muda as condições de produção material da vida, notam-se pontos de contato entre o lugar relegado aos idosos pelos mais jovens no contexto moçambicano e no brasileiro: tanto na sociedade burguesa carioca sobre a qual Clarice escreveu, como na moçambicana entre a segunda metade dos anos 1980 e a primeira metade dos anos 2000, os velhos e as velhas vivem uma situação de exclusão. É com base nessa percepção que esta pesquisa se apoia sobre os olhares de Bosi e Beauvoir para observar as representações da velhice na produção literária de Lispector e Couto.

É preciso pontuar, ainda, que os textos de Clarice Lispector se voltam para existências femininas, problematizando o espaço ocupado pela mulher na sociedade burguesa carioca sobre a qual escreve. Ao tratar da velhice, esse olhar clariciano não é diferente, visto que constrói personagens idosas para tratar do envelhecimento feminino. Já Mia Couto, conquanto tenha criado narrativas em que a força da mulher ganha destaque, não direciona seu olhar para um gênero apenas. Isso posto, notamos que, embora cada autor tenha suas especificidades bem definidas, há pontos de contato relevantes entre a produção literária de Clarice Lispector e Mia Couto em relação ao tratamento das personagens idosas no contexto contemporâneo, o que justifica o olhar comparatista entre os textos curtos selecionados.

Assim, por meio da seleção textual que será detalhada em seguida, a análise das estruturas narrativas – personagens, espaço, perspectiva, narrativa, temporalidade e enredo – será fundamental para colocar os dois autores em diálogo, de modo a evidenciar suas similitudes e diferenças. Com esse olhar analítico, também será possível iluminar o repertório dos dois escritores, encontrando em outras obras – deles e de outros autores que serão requisitados – ressonâncias dos aspectos que serão aqui trabalhados, acrescentando, na medida do possível, novas visadas à fortuna crítica de Couto e Lispector, bem como aos Estudos Comparados de

Literaturas de Língua Portuguesa, a partir da aproximação entre a produção literária brasileira e a moçambicana.

Ainda neste momento introdutório, é pertinente recorrer ao conceito de “comparatismo da solidariedade” proposto por Abdala Júnior (1998). Para o estudioso da literatura comparada, trata-se de um processo que tem como objetivo aprender a partir do estudo da cultura do outro, colocando repertórios culturais diferentes em circulação. Abdala Jr. (1998) propõe também um olhar para as relações ibero-afro-americanas, pensando sobretudo na formação mestiça do Brasil, porém não a partir de um conceito de influências, mas de diálogo entre sistemas que evidenciam similaridades linguísticas entre si. Nesse sentido, ao observar narrativas curtas de Clarice Lispector e Mia Couto que tratam da velhice, identificando aproximações e distanciamentos entre elas, tomamos a comparação como recurso analítico-interpretativo levando em conta a cultura do outro, assim como apregoa Abdala Júnior. Sobre esse assunto, vale lembrar o que Tania Franco Carvalhal apresenta na introdução de *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, ao tratar do comparatismo:

Entendida, pois, mais como uma forma específica de análise de um conjunto de questões particulares do que como um campo disciplinar previamente delimitado, a literatura comparada explora relações não apenas entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não-literário (*sic*), entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio (Carvalhal, 2003, p. 11).

Tendo como base essas ideias iniciais, escolhemos o *corpus* que é constituído pelas narrativas curtas: “Feliz aniversário”, “O grande passeio”, “A antiga dama” e “A partida do trem”, de Clarice Lispector; e “A fogueira”, “Sangue de avó manchando a alcatifa”, “Noventa e três” e “Nas águas do tempo”, de Mia Couto. Aqui, é oportuno frisar que a opção foi por trabalhar com contos e crônicas de ambos os autores, mas que a inscrição das narrativas curtas nesses dois gêneros não é definitiva. Isso porque, assim como a escritora brasileira, que tem como forte marca de sua literatura a quebra das balizas que organizam os gêneros literários, Mia Couto também não se prende a formas delimitadoras, transitando pelas fronteiras das caracterizações textuais.

Tendo isso em mente, partimos agora para a organização desta dissertação, estabelecida em quatro capítulos. O primeiro trata sobre a temática e a escrita de Clarice Lispector e Mia Couto. O segundo, intitulado “**O espaço (in)familiar: a família como metonímia da sociedade**”, traz os contos: “Feliz aniversário” (*Laços de Família*, 1960), de Clarice Lispector; “Noventa e três” (*Estórias abensonhadas*, 1994) e “Sangue de avó manchando a alcatifa”

(*Cronicando*, 1991), ambos de Mia Couto. Nesse grupo de narrativas, o principal tema que se destaca é a situação do idoso dentro da família como metonímia (ainda que parcialmente) da sociedade, levantando questões como a sensação de deslocamento do mais velho, o silenciamento imposto pelos outros, o saber que não interessa mais e o desmantelamento da ancestralidade – essa última sobretudo em Mia Couto. Vale pontuar aqui uma diferença importante entre as narrativas da brasileira e do moçambicano desse grupo: em Mia Couto, os idosos parecem encontrar (ou, ao menos, procurar) uma forma de escape, buscando na tradição um lugar de maior ou menor acolhimento, o que não aparece na ficção clariciana.

O terceiro capítulo, intitulado “**Sem raízes nem frutos: retratos da solidão**”, traz as narrativas: “O grande passeio” (*Felicidade Clandestina*, 1974) e “A antiga dama” (*A Descoberta do Mundo*, 1984), de Clarice Lispector; e “A Fogueira” (*Vozes anoitecidas*, 1987), de Mia Couto. Aqui, o eixo temático que os liga é a pobreza, a solidão e o abandono, refletidos na saudade de um passado, de um tempo de antes (ou até mesmo do sonho). O desmantelamento das raízes aparece como questão central dos textos escolhidos.

O quarto e último capítulo, intitulado “**Travessia: entre rupturas e transmissões**”, traz os contos: “A partida do trem” (*Onde estivestes de noite*, 1974), de Clarice Lispector; e “Nas águas do tempo” (*Estórias abensonhadas*, 1994), de Mia Couto. Aqui, trata-se da ideia de transmissão entre juventude e velhice, entre vida e morte. Se em “A partida do trem” essa relação não se completa, ela é questão-chave em “Nas águas do tempo”. Esse aspecto é de extrema importância para apontar a diferença entre o tratamento da morte na ficção clariciana e na de Mia Couto. Se nas narrativas da autora ela aparece como ponto final da existência, na do moçambicano é uma espécie de retorno; há continuidade. Aqui, as relações com *Terra sonâmbula* (1992), primeiro romance do autor, certamente serão requisitadas, já que a narrativa é substancialmente sobre essa travessia/transmissão entre vida e morte, juventude e velhice.

Nesta dissertação, o trabalho analítico proposto visa, portanto, destacar as linhas de força que organizam as narrativas selecionadas e evidenciar pontos de contato e de afastamento entre dois importantes autores de Língua Portuguesa em seu trabalho sensível e complexo na composição de personagens velhas e no estabelecimento de relações entre velhice e questões de vida e morte.

1. SOBRE A TEMÁTICA E A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR E MIA COUTO

1.1. Clarice Lispector

1.1.1. O olhar enviesado para o cotidiano e a ruptura do mundo organizado

Foi com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1943, que Clarice Lispector, nascida Haya Lispector em Chechelnyk, na Ucrânia, e trazida ao Brasil pela família judia que fugia da perseguição antisemita, estreou na cena literária brasileira. Logo após o lançamento de seu primeiro livro, ela partiu para uma temporada no Nordeste do Brasil e, em seguida, no exterior, ao lado do então marido e diplomata Maury Gurgel Valente, recebendo à distância as primeiras impressões do público e da crítica.

A jovem, que havia cursado a Faculdade Nacional de Direito e já tinha alguns anos de carreira no jornalismo, frequentou círculos de escritores com nomes como Antonio Callado, Otávio de Faria, Rachel de Queiroz, Lúcio Cardoso, entre outros. Quando publicou seu primeiro romance pela editora A Noite, foi rapidamente notada, e a qualidade do texto garantiu a ela o prêmio Graça Aranha.

Em 1944, Antonio Candido publicou na seção “Notas de crítica literária”, do jornal *Folha da Manhã*, um texto a respeito de *Perto do coração selvagem*. Apesar de ser uma primeira análise sobre o livro de estreia de Clarice, o olhar aguçado de Candido já apontava para as principais características que marcariam a escritora ao longo de sua carreira.

A autora – ao que parece uma jovem estreante – colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos (Candido, 1977, p. 128).

Os traços de expressão e o que Candido chama de “novos torneios, associações diferentes das comuns” dão os primeiros contornos do que a fortuna crítica clariciana vai apontar mais à frente, como as quebras de períodos, os deslocamentos sintáticos, os silêncios, as repetições, as metáforas e metonímias, entre outras características. Já a “descoberta do cotidiano” por ele citada e o milagre como “transfiguração que abre caminhos para mundos novos” são recorrentes na obra da autora, cujo olhar direcionado ao microcosmo atenta ao trivial

para, a partir de um momento de estranhamento, causar uma ruptura, deslocando os sentidos e solapando o mundo humano organizado. O caminhar por esses novos mundos assume, assim, um tom existencialista ao tocar em uma coisa primeira, primitiva, da ordem do inumano.

Certamente, é com *A Paixão Segundo G.H.*, de 1964, que esse caminho do interior doméstico para um mergulho existencial por meio de uma experiência radical de alteridade atinge seu ápice no repertório clariciano. Além do romance, os contos “Amor” e “A Imitação da Rosa”, ambos publicados em *Laços de Família*, de 1960, também integram o rol de narrativas que se destacam pela ruptura do cotidiano, assim como outros textos da autora. Se com G.H. esse movimento se dá pelo encontro com a barata, Ana, do conto “Amor”, vê seu mundo organizado quebrar como os ovos que carrega no bonde após ver um cego mascando chiclete. Já Laura, de “A Imitação da Rosa”, tem nas flores sua passagem para o planeta Marte, metáfora da dissolução do sujeito a caminho da loucura.

É importante ressaltar que o existencialismo em Clarice Lispector se aproxima do existencialismo do francês Jean-Paul Sartre, mas também dele se distancia na medida em que assume uma perspectiva mística, como bem aponta Benedito Nunes em *O Drama da Linguagem* (1989). Enquanto Sartre trata da experiência do absurdo e da relação metafísica entre vontade individual e ética coletiva, Clarice se debruça sobre a relação do humano com uma realidade não humana. Nos dois, porém, há uma irrupção da náusea como estranhamento que suspende os pilares de sentido, desmantelando a teia de significações que organiza o mundo.

Ainda em *O Drama da Linguagem*, Benedito Nunes elenca os *leitmotifs* que atravessam a obra de Clarice e que, articulados, constituem aquilo denominado por ele como uma concepção de mundo, conforme descrito a seguir.

(...) a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, o impulso ao dizer expressivo, o grotesco e/ou o escatológico, a náusea e o descortínio silencioso das coisas (Nunes, 1989, p. 100).

Ao longo das leituras dos contos e das crônicas selecionados, esses motivos constantes ficarão mais evidentes ao olharmos para as personagens idosas construídas pela escritora. Por ora, é importante frisar a relevância dessa temática existencial que se dá a partir do espaço do cotidiano e das ações banais de suas personagens que, em dado momento, mergulham em uma experiência interior de consciência de si. Sem dúvida, esse não é um mergulho privado de dor, sobretudo à medida que essa introspecção traz à tona o desamparo de viver e a condição de

abandono do existir. É no momento de ruptura que vem com a náusea desse estranhamento que se chega à relação entre o humano e o não humano; aqui, é importante lembrar o papel fundamental da natureza em Clarice Lispector.

Com um repertório permeado por bichos, a obra clariciana recorre ao que é da ordem do natural como espécie de oposição ao mundo humano organizado. Retomando a aura mística de seu existencialismo, a natureza aparece em suas narrativas como uma ponta oposta à da cultura – chegar a um estado primeiro é destituir-se das máscaras que suas personagens forjam para se constituir historicamente na sociedade. Nesse sentido, o primitivo aparece como o neutro, espaço onde se é anônimo e entregue aos instintos sem mediação. É por “chegar” a esse lugar onde só se permanece por meio da própria dissolução enquanto sujeito – por isso, impossível – que vem o estranhamento da vida humana. É a experiência de G.H. no quarto da empregada. Já no conto “A Imitação da Rosa”, uma interpretação possível é a entrega da personagem à loucura. A dissolução do sujeito – que não se completa com a protagonista de *A Paixão Segundo G.H.*, por exemplo – impossibilita a continuidade da vida na cultura e na história.

Convém destacar ainda que muitas das narrativas de Clarice Lispector foram construídas observando os laços familiares, sendo o interior doméstico o espaço por excelência das rupturas. Como bem apontou Nádia Battella Gotlib, “(...) a história da literatura de Clarice Lispector pode ser considerada como uma reiterada tentativa de exploração dessas relações de família, a partir da problematização da alteridade, num movimento de diálogo entre o ‘eu’ e o ‘outro’” (Gotlib, 1994, p. 95). Assim, a partir de personagens do cotidiano, Clarice lança ao comezinho um olhar revelador, buscando momentos de iluminação na monotonia da vida ordinária e levando, como veremos em seguida, ao chamado “descortínio contemplativo silencioso” (Nunes, 1989, p. 88).

Em *A Escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá abordou esses momentos de iluminação, apoiando-se em James Joyce e em Chklósvki para pensar a epifania como um procedimento de estranhamento do objeto mirado. “A visão é concreta, poética. Ela nos leva a livrar-nos do automatismo perceptivo enfraquecido pelo hábito, ela nos devolve a sensação de vida. Ora, o procedimento de ‘estranhamento’, em Clarice Lispector, é a epifania” (Sá, 1993, p. 134).

Olga de Sá dá continuidade a essa abordagem, focalizando a ruptura do cotidiano de que falamos acima, em consonância com as descobertas internas das personagens, em um processo de desvendamento das camadas que estão ocultas pela cultura.

Ela [a epifania] é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. A vida protegida representa o domesticado, o dia a dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários. A casca desses atos rotineiros está sempre por um fio e seu rompimento se dá num momento epifânico (Sá, 1993, p. 134).

Ainda na mesma obra, a pesquisadora aponta que, no repertório clariciano, o grotesco aparece, muitas vezes, como a forma em que esse desvendamento se concretiza. Segundo Sá, os “(...) momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjoo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engordurado e demoníaco” (Sá, 1993, p. 199), aspecto que poderemos observar ao longo das leituras.

Em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*, Joel Rosa de Almeida (2004) se debruça, primordialmente, sobre textos até então pouco explorados pela academia, como os que integram os volumes *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, ambos publicados em 1974 e malrecebidos pela crítica, sobretudo pelos temas e personagens a que dão forma. O pesquisador dedica ainda um capítulo a algumas das personagens velhas que integram as narrativas claricianas ao lado de outras figuras que representam o que ele chama de “mundo marginal”; esse mundo, poucos anos depois, assume sua representação mais conhecida pelo público leitor com Macabéa, protagonista de *A Hora da Estrela* (1977).

Do ponto de vista artístico-literário, em *A via crucis*, as histórias compõem uma representação direta e sem rodeios do urbano mundo marginal: homossexuais, amantes, velhas solitárias são as personagens representadas quase sem pudor, sempre ávidas pela realização dos desejos mais pulsantes. Nessa fase, CL não se afasta da elaboração estética que sempre caracterizou sua obra, sofisticando-se percepção e compreensão da sexualidade do ser, arrastado às seduções do corpo e preso aos sussurros da alma. Algo que também se evidencia em *Onde estivestes*, cujas histórias, além de apresentarem expressivas personagens velhas, metaforizam uma sedutora noite interminável (...) (Almeida, 2004, p. 19).

Na abertura de *A via crucis do corpo*, em “Explicação”, Clarice Lispector escreve em primeira pessoa ao contar que fez o livro por encomenda de seu editor. Já anunciando que talvez haja “indecências” nas narrativas, prevê que será criticada de forma negativa: “Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria” (Lispector, 2016, p. 527). Mais adiante, revela: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era

lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão” (Lispector, 2016, p. 528).

A partir da perspectiva crítica de Almeida (2004), é possível compreender o tratamento dado à velhice e às personagens velhas de Clarice Lispector (mesmo nas publicações anteriores) como uma manifestação do grotesco, na qual envelhecimento, abandono e morte ligam-se de forma indissociável em suas narrativas, situando as personagens velhas ao lado de outras figuras marginalizadas. Além disso, as idosas, quando representadas como seres desejantes (como em “A procura de uma dignidade” e “Ruído de passos”), suscitam estranhamento.

Nesse processo, a experiência da alteridade se faz essencial, sendo esse outro tema de extrema importância, já que muitas vezes é essa experiência que dispara o gatilho para a ruptura e a náusea. Essa alteridade, cabe destacar, estabelece-se em relação a outros sujeitos, animais, coisas e a outros *eus* das próprias personagens. Aqui, o espelho como símbolo do desdobramento – de forma literal ou mesmo conotativa, como será observado no conto “Feliz aniversário” – aparece como chave de leitura ao lado do que Benedito Nunes chama de “potência mágica do olhar” e do “descortínio contemplativo silencioso” (Nunes, 1989, p. 88).

Por ora, vale recorrer à abordagem de epifania que Regina Pontieri faz no livro *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, ao lembrar que a escritora tematiza “o outro – como inferior excluído” (Pontieri, 1999, p. 28) em seus escritos de diversas formas, como a “mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo”, grupo ao qual certamente podemos acrescentar as velhas. É importante destacar que Pontieri considera essa alteridade uma forma de modificação do eu por meio da experiência do outro: “Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um eu que seja o avesso do outro” (Pontieri, 1999, p. 29). Como escreveu Clarice: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (Lispector, 1999, p. 23).

A questão da alteridade na obra clariciana é importante também para pensar uma suposta alienação social de Clarice Lispector, já amplamente discutida, mas que eventualmente ainda suscita debate. Embora as questões sociais não sejam a camada manifesta de seus textos, é fato que a autora se debruçou sobre problemas relevantes para a sociedade. Já no fim da vida, com *A Hora da Estrela* (1977), a autora deu vida a Macabéa, mencionada anteriormente, uma migrante nordestina, pobre, explorada e excluída socialmente em diversos níveis, inclusive no

da linguagem. Mas, antes dessa publicação, Clarice já havia lançado luz a outras questões sociais, trazendo-as para o debate.

A crônica “Mineirinho”, por exemplo, parte da notícia da execução de um criminoso com 13 tiros e mergulha em uma voz narrativa que pode ser interpretada, em certa medida, como a voz da própria escritora, para problematizar o ocorrido. “Qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar”, disse Clarice em entrevista³. Nessa crônica, a experiência da alteridade se revela como o motor da narrativa, desestabilizando a equivocada definição de uma escrita intimista, na medida em que a busca pelo outro – por, no limite, ser o outro – mostra-se central na produção literária da autora. Aqui, destaca-se *A Paixão Segundo G.H.* como expressão talvez máxima dessa busca.

É possível inferir que a tarefa de não se enquadrar em estilos – social ou intimista, subjetivo ou problematizador – tenha sido parte do projeto literário (ainda que esse termo não seja o ideal, dada a forma de escrita “não profissional” com que a autora dizia escrever) que Clarice construiu ao longo de sua carreira, sempre se desviando de balizas delimitadoras. Sobre esse assunto, Yudith Rosenbaum escreveu:

A obra de Clarice Lispector tem sido, desde a sua estreia com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1943, um constante desafio à crítica literária por vários motivos. O primeiro deles talvez seja a impossibilidade de classificá-la dentro de correntes ou parâmetros redutivos. A própria autora, segundo sua confidente Olga Borelli (1981, p. 53), sentia-se totalmente isolada nas letras brasileiras; outra dificuldade está em seus textos recusarem interpretações excludentes, seja a abordagem existencial e metafísica, terreno ao qual desde sempre sua escritura foi identificada, seja a visada social e histórica dos estudos mais recentes. Tal cisão não faz jus ao que teima em ser dialeticamente íntegro (Rosenbaum, 2010, p. 169).

Dessa maneira, externo e interno andam de mãos dadas em seus textos, e as questões sociais seguem atreladas ao “de-dentro”, aquilo que nos constitui e que não pode ser maniqueísta, dada a complexidade humana. Podemos entender que o olhar clariciano para a existência tem contornos diversos, exigindo de nós, leitores, uma mirada também plural, não preocupada em distinguir de forma definitiva o que é da ordem do social e do indivíduo.

Nesse sentido, pensar o envelhecimento das mulheres também passa pelos processos internos tanto daquelas que já envelheceram, quanto daqueles que estão ao seu redor. Clarice direciona seu foco ao interior doméstico e às relações familiares, perscrutando o interior das

³ Entrevista a Julio Lerner, na TV Cultura, em 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=961s>. Acesso em: 20 set. 2022.

personagens, mas não por isso deixa de ecoar os processos de exclusão da mulher idosa que se dão na sociedade liberal burguesa, que descarta aqueles que não têm mais função na cadeia de produção e consumo. Porém, como é marcante em sua literatura, dar a mão ao leitor para percorrer esse trajeto mostra-se como condição imprescindível no desvelamento do eu pessoal e coletivo, atravessando os diferentes espectros que constituem nossas luzes e sombras. Essa travessia, em Clarice, acontece pela fragmentação da linguagem, desautomatizando nosso olhar para revelar camadas ocultas da existência, como veremos no próximo item (1.1.2.).

Antes, porém, convém lembrar um tema caro a Clarice Lispector no campo da senilidade, mas não trabalhado por Mia Couto: a sexualidade da mulher idosa. No repertório contístico da escritora, destacam-se, sobretudo, duas narrativas com essa temática: “A procura de uma dignidade” (*Onde estivestes de noite*, 1974) e “Ruído de Passos” (*A via crucis do corpo*, 1974). Em ambas, o mote é a angústia da permanência do desejo sexual na velhice e a procura, das idosas que os protagonizam, pelo fim da libido.

Vale notar que *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo* foram publicados no mesmo ano, como resultado de uma encomenda editorial. Veremos nas análises desenvolvidas neste estudo que as duas coletâneas não foram bem-recebidas pela crítica, muito em decorrência das personagens e dos temas a que dão forma – aquilo que Joel Rosa de Almeida chamou de personagens do “mundo marginal” (Almeida, 2004, p. 19). Entre elas, certamente estão as mulheres velhas lutando contra o investimento erótico do próprio corpo na idade avançada.

É interessante observar que a publicação desses contos acompanha, de certa forma, o processo de maturidade da própria Clarice. Também é oportuno lembrar que a velhice na década de 1970 chegava muito mais cedo do que nos dias atuais, tanto por questões sociais ligadas ao desenvolvimento econômico e ao estilo de vida, quanto pelo avanço da ciência.

Não obstante, apesar de as mudanças que aconteceram nos últimos anos terem proporcionado maior longevidade e qualidade de vida (indubitavelmente, com um recorte de raça e classe bem-definido), a sexualidade da mulher idosa continua a ser um assunto sobre o qual pouco se fala no senso comum – ainda parece ser um “segredo vergonhoso” (Beauvoir, 2018, p. 6).

Embora tão importante no repertório clariciano, esses dois contos não foram trabalhados nesta pesquisa. Partindo do pressuposto de que se trata de um trabalho comparatista entre dois autores, a ausência de produção equivalente em Mia Couto levou à opção de não dedicar um capítulo para a análise de ambos. Ainda assim, sempre é relevante reconhecer e reforçar a importância dessa temática na obra da escritora brasileira.

1.1.2. Quando falha a linguagem: o encontro do sentido no silêncio

“A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (Lispector, 2009, p. 176). Essa passagem das páginas finais de *A Paixão Segundo G.H.* exprime de maneira eloquente o caráter paradoxal da escrita clariciana. O ato de narrar como tentativa de dar contorno ao vivido, mas a falha da palavra em dizer o indizível. Como, então, escrever?

Ao observar o repertório de Clarice Lispector, algumas características se mostram pertinentes, como as constantes repetições de palavras, frases, motivos e outros. Além do efeito de ênfase que vem da expressividade do ritmo, Benedito Nunes chama atenção para a “aura evocativa” desse ato de repetição (Nunes, 1989, p. 137). Para além disso, esse recurso textual também aponta para a impossibilidade de representação das coisas – falta o significante e a linguagem precisa de um trabalho incessante de reiteração para dizer o mundo, sobretudo o interno das personagens.

Assim, a transgressão – da língua, dos gêneros, da sintaxe, dos significantes, entre outros – aparece como meio para o dizer. Não à toa, figuras de linguagem como metáforas, metonímias, hipérboles, paradoxos, oximoros, antíteses e paronomásias estão tão presentes em sua produção textual. Mais do que isso, talvez sejam parte primordial de sua tessitura literária, uma vez que é pelo desmontar e reconstruir da linguagem que emergem os significados ocultos.

A falha da linguagem para exprimir o inexprimível aparece também no uso constante de apóstrofes, reticências, exclamações, interrogações e travessões – esses últimos, tão eloquentes no início e no fim de *A Paixão Segundo G.H.*, como se o ponto de partida e o de chegada fossem, ambos, a insuficiência da palavra representada pelo silêncio. Mas o silêncio na obra de Clarice Lispector também é carregado de significados, pois ao mesmo tempo que exprime a irrepresentabilidade do mundo, é pela falha da construção que se chega a *alguma coisa*. “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (Lispector, 1998a, p. 14).

Ou seja, é aquilo que escapa, aquilo que não está dito, que, paradoxalmente, tenta dizer o indizível. É por isso que o olhar do leitor para os textos claricianos precisa ultrapassar as primeiras camadas e chegar ao latente. Atentar à construção narrativa – procurar os sentidos

enviesados, oblíquos, trocados – é parte da apreensão da história que se lê. Os recursos de linguagem em Clarice são, afinal, parte constitutiva dos enredos.

Ainda sobre essa tentativa de dizer o inexprimível, vale pensar a procura de Clarice não pela representação das coisas que se dá por meio das palavras e dos símbolos, mas como aspiração de chegar à “própria coisa”, àquilo que é da ordem do primitivo, ao selvagem coração da vida (para fazer referência a seu primeiro romance). De acordo com Olga de Sá, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004), é pela transcendência da linguagem que a escritora constrói esse processo.

A palavra é proibida, porque sempre se vai além da coisa. Porém, jamais se poderá atingir a coisa se não se passar pela proibição da palavra – esta é a incumbência do escritor. Missão paradoxal, porque não tem porta de saída. A “outra margem” de Clarice não é a 3ª margem, mas é a Primeira. Ela quer o “primeiro”, segundo a concepção pierceana. A voz, a linguagem, sempre lhe dão o terceiro, o símbolo (a beleza a rejeitar), não a identidade. Por vezes, ela expressa a primordial certeza de que sua estranha linguagem seja o mais direto contato com o real (Sá, 2004, p. 148).

Essa “estranha linguagem” assim se configura pelos recursos já apontados aqui, mas também pelo silêncio. Para Olga de Sá, a linguagem em Clarice revela-se como manifestação da imanência, ao passo que o silêncio seria a forma da transcendência⁴. Se, em *A Paixão Segundo G.H.*, a insuficiência da palavra dá o tom da narrativa (vale lembrar novamente os travessões que iniciam e terminam a obra como representação visual dessa insuficiência), é em *Água viva* que a diluição do enredo em favor da fotografia de um “instante-já” chega a seu ápice na busca pela vida latente, tornando-se característica relevante de suas obras posteriores.

Fascinada pelo fenômeno da vida e, por outro lado, “destinada” pela fatalidade do escrever, Clarice busca, incessantemente, a síntese impossível. Seus últimos livros, a partir de *Água viva*, contêm a obsessiva declaração de que escreve o “instante já”, e apenas anota o que acontece. O diluído enredo, que ainda subsiste rarefeito em seus primeiros livros, se dissolve, progressivamente a favor da anotação de cada dia, cada hora, cada minuto que escorre. Como se houvesse uma vida superficial, tecida de fatos, que é preciso esgotar e viver depressa; e uma vida profunda, latente, da qual é urgente contar, instante a instante, as pulsações (Sá, 2004, p. 201).

Antes de avançarmos para as ideias iniciais sobre a escrita e a temática de Mia Couto, é interessante pontuar uma diferença central no trabalho com a linguagem entre os dois autores.

⁴ A imanência enquanto realidade material, aquilo que tem em si princípio e fim, e a transcendência ligada à metafísica, a uma realidade imaterial.

Certamente, o manusear da língua e suas estruturas – das palavras, da sintaxe, da ordem convencional – é não apenas característica, mas traço fundamental da obra tanto da brasileira quanto do escritor moçambicano. Porém, são trabalhos que se dão por vias diferentes.

Clarice Lispector parece trabalhar no sentido do esgotamento da palavra. Ela quer atravessar todas as camadas da cultura que cobrem o instinto humano, o “de dentro”, o “*it*” a que ela se refere em *Água viva*, e a forma que encontra para fazer isso é por meio da linguagem, levando-a a seu limite.

Dizer o indizível se mostra como o grande esforço de sua literatura, e o fracasso dessa linguagem é o fracasso humano, restando apenas as contradições da existência. “(...) Clarice Lispector faz da negação da linguagem uma cifra silenciosa da transcendência, uma revelação do Ser” (Nunes, 2009, p. 132), diz Benedito Nunes em “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. Aqui, voltamos à náusea de que falamos anteriormente, como irrupção resultante desse processo de acesso ao que há de mais originário em nós.

Para Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário (Nunes, 2009, p. 100).

Ainda segundo o estudioso, o jogo de linguagem clariciano vai na direção oposta ao de Guimarães Rosa, já que ele “apresenta um estilo de acréscimo: palavras novas, riqueza semântica, exploração dos veios arcaicos da língua, invenção de modalidades sintáticas etc.” (Nunes, 2009, p. 133). Como veremos no capítulo seguinte, a aproximação entre Rosa e Couto, por sua vez, é possível justamente pela via da linguagem.

O que Nunes chama de “estilo de acréscimo” certamente pode ser também atribuído ao escritor moçambicano, que trabalha com a criação de novas palavras, a torção de sentidos, a adaptação de provérbios, entre outros recursos. São essas as técnicas que permitem, em sua obra, a representação das contradições da vida e da complexidade do mundo.

1.2. Mia Couto

1.2.1. A reinvenção da linguagem para traduzir a complexidade do mundo

António Emílio Leite Couto, Mia Couto, nasceu na cidade da Beira, em Moçambique, e ainda jovem, em 1974, começou a trabalhar como jornalista. O território em que vivia estava há dez anos em guerra pela independência de Portugal, com liderança da Frente de Libertação de Moçambique, a FRELIMO. Couto fora nomeado, inclusive, diretor da Agência de Informação de Moçambique após a independência do país e passou por redações até publicar seu primeiro livro de poesias, *Raiz de Orvalho*, em 1983. Formou-se em Biologia e deu continuidade à produção literária, tornando-se um dos mais conhecidos autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e o moçambicano mais traduzido no mundo, além de ter sido agraciado com o Prêmio Camões em 2013.

Seu primeiro romance, *Terra sonâmbula*, foi publicado em 1992 e se tornou, sem dúvida, seu livro de maior expressividade; contudo, Mia transita pelos mais diversos gêneros – romance, conto, crônica, poesia, literatura infantil – tomando a palavra enquanto objeto estético de infinitas possibilidades. Objeto estético não apartado de um projeto também ético, já que ele, assim como outros tantos escritores de Moçambique e de outras ex-colônias de Portugal, é produto de seu tempo e de sua terra, trazendo em seu texto as marcas da colonização e da recém-conquistada independência, bem como da guerra civil que se seguiu à libertação nacional.

Aqui, é importante lembrar José Luandino Vieira, escritor angolano que viveu anos detido pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), primeiro por sua atuação no movimento contra a ditadura e, depois, pela independência de Angola, tendo passado por diversas cadeias em Luanda e até pelo campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde permaneceu por oito anos. Luandino teve uma produção literária de extrema importância para as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, escrevendo até mesmo na cadeia, e seus livros se tornaram referência para outras produções literárias, como a de Mia Couto. Para além da relação entre literatura e guerra – ou, ainda, como parte dessa relação –, o manejo da língua e a mistura do Português com o Quimbundo, uma das línguas locais de Angola, trazendo a oralidade para o texto escrito e questionando uma suposta soberania da língua originalmente do colonizador, em um movimento de apropriação, também reverberaram no modo de escrita de Mia Couto. A respeito desse aspecto, vale citar Luís Bernardo Honwana: “Os moçambicanos estão conscientes de que a língua portuguesa faz parte do patrimônio nacional e que, por essa

razão, têm o direito de a utilizar, de a transformar, de a ‘moçambicanizar’” (Honwana, 1994, p. 23 apud Afonso, 2004, p. 34).

Assim, em uma trajetória profissional que começa pela escrita de caráter factual e que se debruça sobre uma realidade inserida em um contexto de guerra nas redações jornalísticas, Mia acaba por buscar, na palavra poética, uma forma de narrar mundos imaginados. Mais do que isso, inventa palavras, porque as que já existem parecem também não bastar para traduzir a complexidade do mundo que passa a ficcionalizar. O ultrapassar de barreiras não se restringe, porém, ao fazer textual, avançando sobre o próprio tecer dos enredos, que contemplam elementos fantásticos ou animistas. Mia recria vocábulos e realidades – para ele, fabular é a possibilidade de inventar mundos outros e de experimentar outras vidas. “E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas” (Couto, 2005, p. 59).

Neste ponto, vale lançar um olhar para o diálogo entre a obra de Mia Couto e a do brasileiro Guimarães Rosa, cuja expressão máxima está em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Em “O mundo misturado – Romance e experiência em Guimarães Rosa”, Davi Arrigucci Jr. trata da insuficiência da forma tradicional que Rosa confronta para dar conta da complexidade da vida. Assim, a partir de um ímpeto inventivo, trabalha quase artesanalmente com a língua para modificar e criar vocábulos e formas narrativas a fim de atender a uma necessidade de expressão (Arrigucci Jr., 1994, p. 11). Mia Couto, por sua vez, também encontra na experimentação e na constante reinvenção formal um modo de subverter o código herdado ao desautomatizar sua percepção linguística.

Além dos neologismos, a incorporação de provérbios e ditos populares mostra-se como importante característica da escrita coutiana, assumindo novos contornos com reformulações, como no caso dos chamados “improvérbios” – provérbios populares com o sentido torcido, modificado, invertido, como observaremos, por exemplo, na leitura do conto “Sangue de avó manchando a alcatifa”. Essas reconstruções que passam pela paródia revelam, também, o processo linguístico que coloca em tensão elementos da tradição e da modernidade, como bem apontam Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury em *Mia Couto – Espaços Ficcionalis*:

Desconstruções pela linguagem de saberes legitimados pela tradição, como é o caso dos provérbios e das frases feitas, dizem bem do propósito da literatura de Mia Couto que, ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, não os assume acriticamente. Na verdade, são estratégias de tratamento linguístico postas em tensão. Há, simultaneamente, uma retomada da tradição, até com reverência, e sua proposital rasura, como nos processos paródicos. Os pactos de leitura desalojam o leitor dos lugares consagrados,

levando-o a refletir sobre a situação compósita do modo como a cultura se apresenta, atravessada por afirmações e negações. Isso se dá, com frequência, quando seus textos põem em cena a figura do velho (Fonseca; Cury, 2008, p. 76).

A relação entre o regionalismo e o universalismo – “O sertão é do tamanho do mundo” (Rosa, 2019b, p. 59) e “Sertão: é dentro da gente” (Rosa, 2019b, p. 224) – é outro ponto de contato importante entre os dois autores, já que Mia Couto também finca sua literatura em sua terra, ao mesmo tempo que trata de temas e complexidades mais gerais da condição humana – a vida e a morte, a infância e a velhice, a esperança e o medo, entre outros –, porém, também, distante de uma dualidade simplista.

Com uma escrita fortemente vinculada à terra, os romances e contos de Mia Couto contribuíram para a inscrição dos territórios de florestas e savanas de Moçambique no cenário das literaturas de língua portuguesa, dando visibilidade ao interior do país com suas paragens singulares, sua população e suas culturas, em um duplo movimento de regionalização e universalização, na medida em que, aspirando à universalidade, seus textos, ao mesmo tempo, prendem-se fortemente ao solo moçambicano (Macedo; Maquêa, 2007, p. 8).

Nesse sentido, como apontam Macedo e Maquêa (2007), o regionalismo ganha forma na descrição do espaço e da complexidade de organizações culturais e sociais específicas. Entretanto, vale ressaltar que esse espaço da literatura coutiana não assume papel de mero cenário. As coisas da natureza têm alma; são parte constitutiva da narrativa porque são parte constitutiva da vida, o que inscreve o texto de Mia Couto ainda mais nas lógicas culturais locais.

Aqui, vale retomar o texto de Arrigucci Jr. na medida em que o “mundo misturado” de Guimarães Rosa não se restringe ao trabalho com a linguagem. A mistura está na caracterização das personagens fora do maniqueísmo, na relação entre homem e natureza, na confluência de temporalidades históricas distintas perceptível no diálogo estabelecido entre os valores do sertão e da cidade, do atraso e do progresso, do arcaico e do moderno (Arrigucci Jr., 1994). São esses elementos também estruturantes da literatura de Mia Couto.

Ao tratar dessa mistura no texto coutiano, uma possível ressonância do Realismo Mágico poderia ser pensada, mas cabe desviar-nos aqui para apontar o conceito de “Realismo Animista”⁵, que se refere a uma originalidade técnica atrelada às próprias culturas locais da África. Nesse sentido, trata-se de uma representação literária de um *estar no mundo*. Segundo

⁵ Conceito utilizado por Pepetela no romance *Lueji* (1989) e teorizado sobretudo pelo nigeriano Harry Garuba. No Brasil, essa noção foi trabalhada, entre outros, por Sueli Saraiva (Saraiva, 2007) e Anita Martins Rodrigues de Moraes (Moraes, 2013).

Garuba (2012), essa postura animista aparece como forma de ver o mundo em que, entre outros aspectos, a linearidade do tempo é substituída por uma complexa integração de temporalidades. Trata-se, para além disso, de uma realidade múltipla, de contornos diversos, que demanda uma linguagem capaz de traduzir a subjetividade de uma perspectiva que se distancia da racionalidade e da linearidade próprias do pensamento moderno ocidental urbano.

Sobre esse assunto, vale citar Anita Martins Rodrigues de Moraes em “A palavra é fumo: algumas notas sobre *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto” (2013), a qual entende a presença do maravilhoso como forma possível de olhar para um país devastado pelas guerras e como representação das cosmovisões tradicionais locais.

Se por um lado, como dissemos já, podemos entender o recurso maravilhoso como estratégia para se “concertar” uma realidade por demais desagregadora (especialmente em narrativas que tematizam a violência); por outro lado, podemos entender a presença do maravilhoso como maneira de representar as cosmovisões tradicionais moçambicanas, configurando-se um modelo literário que pode ser pensado em termos de “realismo animista”. Nesse sentido, a figura do escritor-jornalista cede lugar à do escritor-antropólogo, apresentando ao leitor costumes e maneiras de conceber a realidade dele desconhecidos (Moraes, 2013, p. 198).

Ainda pensando na integração de temporalidades há pouco mencionada, é importante trazer essa questão para observar a morte fora da percepção de finitude, ponto fulcral ao pensar a velhice, sobretudo na construção de uma análise comparativa com textos de produção ocidental. Para os povos de origem *bantu*, a morte é parte da vida, do processo da existência que não se encerra, pois ainda há o que ser experienciado. Nesse sentido, é preciso deslocar visões epistemológicas eurocentradas para não atribuir uma “excentricidade” a essa perspectiva animista: de fato, trata-se de uma possibilidade outra de existência. No texto “Contos do nascer da terra”, de Débora Leite David, a pesquisadora aborda essa questão lembrando ainda a presença constante da morte nos períodos de guerra em Moçambique e na produção coutiana:

O tema que percorre quase a totalidade de sua obra é a morte. Diferentemente de sua concepção na tradição ocidental, não representa um acontecimento definitivo, mas sim uma mudança de estado. Como na tradição africana, os mortos estão sempre presentes no cotidiano das pessoas e estão sempre acessíveis. É de notar, outrossim, que a morte esteve fortemente presente em Moçambique nos longos anos de guerra que se seguiram desde o início da luta de libertação em 1964 até o Acordo de Paz em Roma (1992) (David, 2013, p. 204).

No romance de Mia Couto de 2002, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que tem a morte e os seus rituais como mote, a voz narrativa explica o uso do verbo “plantar” para se referir ao enterro de uma personagem.

A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yiglu, casa. Exactamente a mesma palavra que designa a moradia dos vivos (Couto, 2003, p. 86).

Nota-se, aqui, que o morto enquanto “coisa viva” assume um sentido de vida orgânica, bem como de continuação da existência em que se pode ter experiências. No mesmo romance, a frase que abre o livro traz de imediato outra questão: “– A morte é como o umbigo, o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência” (Couto, 2003, p. 15). Essa formulação nos apresenta a morte, simultaneamente, como retorno e continuação.

Ainda sobre esse assunto, vale retomar o trecho citado de Débora Leite David para pensar que, embora essa concepção tradicional da morte não seja fatalista, os assassinatos de guerra e as perdas de vidas em conflitos ou em decorrência deles assumem, sem dúvida, um aspecto de tragédia nos textos coutianos. Como escritor marcado por seu tempo, Mia Couto narra seu país enquanto Moçambique se constitui como nação independente, sendo observador/narrador de um processo do qual ele mesmo faz parte. Assim, os destroços de um povo devastado e a procura por esperança de dias melhores não apenas ressoam em seus textos, como também são temas estruturantes de sua obra.

Por fim, é importante destacar mais uma vez o papel da natureza na produção literária do escritor. Biólogo por formação e atuação, o autor trata da vegetação, dos rios, mares e animais como possibilidades outras de existência. Em suas narrativas, natureza e humano não são estanques, pelo contrário, comunicam-se. Mais do que isso, estão em simbiose. Personagens que se tornam animais, lágrimas que se confundem com as águas dos rios e mares têm presença constante nos textos. Assim, o que é da ordem da natureza também faz parte da multiplicidade de vozes que compõem as histórias e da qual trataremos a seguir, lembrando-nos ainda da presença dos elementos naturais nas narrativas claricianas, de que falamos anteriormente.

1.2.2. As múltiplas vozes de Mia Couto

Em 1986, Mia Couto publicava *Vozes anoitecidas*, seu livro de estreia na prosa que reúne doze contos. Esses textos, ainda que não escritos em versos, chamam a atenção por seu

lirismo intenso, com passagens que se aproximam da poesia. A coletânea chama a atenção também por seu título, uma vez que as “vozes” podem ser associadas à vocalização – elemento central na transmissão cultural realizada em sociedades organizadas pela lógica da oralidade.

Sobre esse assunto, vale recuperar o conceito do linguista francês Maurice Houis de “civilização da oralidade”, usado para caracterizar sociedades em que a transmissão do conhecimento não se dá pelo recurso da escrita, mas pela oralidade, pelo relato da memória que vem da experiência (Hountondji, 2008, p. 153).

Assim, Mia Couto materializa essa lógica, estabelecendo uma espécie de resistência à hegemonia do conhecimento científico europeu, que tradicionalmente rejeita outras formas de entender e explicar o mundo. Para tanto, Mia Couto retrata essa lógica de transmissão oral (como veremos, em franca decadência) e, em um movimento contíguo, assim como outros autores africanos de Língua Portuguesa, parte da língua inicialmente do colonizador para constituir uma linguagem literária a partir de um processo de apropriação linguística e afirmação identitária⁶.

Lembrando mais uma vez Guimarães Rosa e a noção de “estórias” – narrativas de cunho popular e tradicional que tão bem expressam o universo sertanejo recriado pelo autor –, Mia Couto também nomeia seus textos dessa forma, trazendo à escrita os traços da fala, como se desse a suas personagens o poder de narrar. No texto “Uma voz amanhecida”, José Luís Cabaço destaca que:

(...) [com] inteligência e grande sensibilidade, ele [Mia Couto] colheu e identificou alguns traços da estrutura do discurso popular tanto da maneira como as palavras são reconstruídas, como na ironia sutil do comentário, na cadência suave de fala, na própria forma de organizar a frase (Cabaço, 2013, p. 219).

Ainda segundo o pesquisador, a técnica de Couto não é uma cópia simplista do falar do povo, mas uma inovação com rupturas, com invenções, trazendo as características da linguagem oral para reforçar ainda mais as estruturas que dão forma às narrativas de cunho tradicional. Assim, o encantar da palavra aparece como parte do mesmo processo do encantar da estória. Neste ponto, vale reforçar a diferenciação entre o recurso de trazer os traços da fala oral para o texto (como a coloquialidade, o uso de provérbios, interjeições e outros) e o conceito de sociedades orais, que acabam se complementando na obra de Mia Couto.

⁶ A inscrição sistemática de traços da oralidade no texto escrito literário foi uma estratégia discursiva de caráter político recorrente no pós-independência de Moçambique, bem como de outros países africanos colonizados por Portugal e que conquistaram sua independência na metade dos anos 1970. É possível compreender essa técnica a partir do processo de apropriação da Língua Portuguesa e da construção de uma identidade própria a cada nação.

Por um outro ângulo, ainda, pode-se pensar nas vozes diversas do título do livro como representação da pluralidade de Moçambique e, até mais do que isso, da pluralidade da África. Se em um primeiro momento, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, havia um movimento de afirmação de identidade africana perante o mundo ocidental, assumindo os contornos de uma África unificada e profunda que queria ser vista, há posteriormente um movimento de marcação de pluralidades e de diversidades. Assim, os textos de Mia Couto apresentam uma Moçambique plural no que se refere a características sociais e culturais, mas também temporais. O espaço do texto coutiano é o espaço das diferenças e, nele, a memória é evocada – as vozes de vários tempos – para pensar o presente. Não se trata de uma espécie de prisão às raízes ou de nostalgia de uma África ancestral, mas de um olhar para a ancestralidade procurando entender as condições atuais e projetar um futuro possível.

Dentro dessa pluralidade de vozes, o enunciador aparece ocupando, de certa forma, o papel do *griot*, o contador de histórias que transmite as narrativas tradicionais ao longo de gerações. Trata-se de um sujeito simbólico da cultura a que Mia Couto dá voz, recorrendo a aspectos filosóficos das culturas tradicionais para pensar a cultura do presente (Leite, 2013, p. 183).

Sobre essa questão, é importante ainda lembrar as epígrafes, tão presentes nos textos do escritor. Para além da função de anunciar o tema que será trabalhado no romance, no capítulo ou no conto que se segue, elas também reforçam a multiplicidade de vozes e de temporalidades. No texto “A palavra habitada de Mia Couto”, Vera Maquêa fala sobre essa questão no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, mas certamente podemos estender a reflexão à produção literária do escritor moçambicano como um todo. “A epígrafe é uma voz que vem de outros lugares, atravessa o texto e indica a heteroglossia do romance afirmando a impossibilidade de narrar sozinho a história que é de todos” (Maquêa, 2013, p. 178).

Com base nesses aspectos, portanto, cabe pensar no caráter oralizante do texto de Mia Couto a partir de técnicas como as incorporações de expressões populares por meio de ditos e provérbios modificados, a invenção ou a reinvenção lexical, a pluralidade de sentidos das palavras, a multiplicidade de vozes que narram a história e a cadência rítmica das frases, os silêncios, os cortes. Em entrevista, Mia define-se como “(...) um tradutor de silêncios. Por via da poesia vou traduzindo aquilo que não está dito, aquilo que não pode ser palavra” (Macedo; Maquêa, 2007, p. 197).

Entretanto, além de trazer a fala do povo para o texto escrito, é importante lembrar que o autor moçambicano constrói sua ficção a partir de traços culturais de sociedades de matriz

bantu, assentadas sobre a lógica da oralidade. Voltando aos conceitos elaborados por Hampaté Bâ (2010), trata-se de povos ao sul do Saara que têm como característica marcante a atribuição de um valor moral e de um caráter sagrado à palavra dita. Dessa forma, o relato que vem da experiência – experiência, essa, que se enriquece com o passar dos anos – tem um lugar de prestígio na família e na sociedade, privilegiando o mais velho, detentor de uma sabedoria que só pode ser acumulada pelo avançar da vida. Como veremos, porém, esse traço tradicional das sociedades subsaarianas vai se esfacelando em áreas urbanas ao entrar em contato com a modernidade ocidental, constituindo problemas de identidade e de convivência que se tornam pontos centrais da obra de Mia Couto.

É interessante recorrermos às reflexões do crítico uruguaio Ángel Rama sobre a transculturação narrativa. Em “Guimarães Rosa, Luandino Vieira e a transculturação narrativa”, Martin e Castrillon-Mendes (2015) aplicam os conceitos trabalhados por Rama a respeito da literatura latino-americana a Luandino Vieira e Guimarães Rosa, escritores de ex-colônias e que foram parte da (re)construção identitária de Angola e Brasil, respectivamente.

A partir do termo “transculturação”, proposto inicialmente pelo cubano Fernando Ortiz para se referir ao contato entre a cultura local e a do colonizador (em um processo violento e impositivo), Rama observa o projeto literário de nações na pós-colonização com o objetivo de criação de um espaço autônomo e livre das amarras eurocentradas. Trata-se da busca pela consolidação de um projeto literário próprio, que ajude a construir uma identidade nacional, sendo parte vital dela.

Podemos considerar inequívoca essa mesma participação de Mia Couto na reconstrução identitária de Moçambique, visto que ele parte da mesma utopia revolucionária, que reivindica uma identidade própria, utilizando a língua erudita e o formato consagrado da modernidade – a escrita – a serviço de seu povo, dando voz aos falantes que estão fora dessa erudição. Esse processo se dá pela mistura de linguagens (erudita e popular), pelo trabalho com temas regionais e pela reinterpretação dos mitos, elemento tão importante nessa identidade almejada.

Com base nessas ideias, vale recuperar ainda a complexa noção de ancestralidade, fundamental nas narrativas aqui trabalhadas. Como bem aponta Fábio Leite em *A questão ancestral* (2008), trata-se de um termo de difícil definição, embora ele seja usado no senso comum de forma recorrente. Em seu artigo “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas” (1997), Leite delineaia alguns princípios básicos que caracterizam essas sociedades (que, como se observa no título, ele denomina “valores civilizatórios”), entre os quais estão os ancestrais e a ancestralidade. Segundo o autor, essa é uma “(...) complexa proposição da

existência, que coloca a morte dentro da vida” (Leite, 1997, p. 110), destacando ainda que se trata de um princípio histórico material concreto cujo papel é fundamental na estrutura e na dinâmica das sociedades negro-africanas. Além disso, esse “(...) princípio ancestral é suficientemente amplo para incluir, além dos ancestrais nascidos do homem – os ancestrais históricos – também as divindades e até mesmo o preexistente” (Leite, 1997, p. 110), estabelecendo, portanto, uma estreita relação entre mundo visível e invisível.

Partindo desses pressupostos, será possível ler os textos selecionados pensando a posição do mais velho dentro de uma estrutura social que, tradicionalmente, vale-se de ritos e costumes para manter essa relação viva por meio da transmissão geracional. Mais do que isso, pensando nos efeitos que o esfacelamento da valorização do ancião traz e como, a partir das possibilidades que nascem por meio das pontes estabelecidas entre o novo e o velho, Mia Couto propõe a reconstrução simbólica e material de seu país tomando a ficção como o espaço de convivência das diferenças.

Sobre esse assunto, vale retomar Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury em *Mia Couto – Espaços Ficcionalis*:

A nação não se afirma senão como um conjunto de diferenças, como a convivência contraditória de negociações identitárias. Assim, a remissão à origem que acompanha a narrativa sagrada do mito, exercendo função exemplar e reguladora nas sociedades arcaicas, função de harmonizar tempos diferentes – o imemorial e o presente – vê-se, na obra de Mia Couto, atualizada. Isso se dá sem a ilusão de uma volta à pureza das origens, pureza sempre presente nas estratégias de fabricação do projeto nacional. Subverte-se, de certa forma, o mito, mas simultaneamente ele é valorizado, na possibilidade de a ele se agregarem novos sentidos (Fonseca; Cury, 2008, p. 82).

Dessa forma, será possível observar na leitura analítica das narrativas de Mia Couto de que forma o autor ficcionaliza essa contradição entre tradição e modernidade, materializada nas personagens idosas e na convivência delas com as mais jovens, na busca por novos sentidos que subvertem e atualizam referências míticas.

2. O ESPAÇO (IN)FAMILIAR: O INTERIOR DOMÉSTICO COMO METONÍMIA DA SOCIEDADE

2.1. Os signos da morte e a incomunicabilidade em “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector

Laços de Família, livro de 1960 que reúne 13 contos, entre os quais alguns inéditos e outros já publicados na imprensa, ganhou o prêmio Jabuti de Literatura em 1961 e se tornou uma das publicações mais lidas e estudadas de Clarice Lispector. Trabalhando temas ligados a questões familiares, como sugere o próprio título, a obra lança luz a cenas banais do cotidiano e apresenta camadas profundas de sentido, desnudando o interior doméstico da classe média e da pequena burguesia carioca de seu tempo, trazendo questões importantes à consciência. É o caso de “A Imitação da Rosa”, por exemplo, conto que flagra uma jovem mulher observando flores na sala de sua casa enquanto espera o marido chegar. Na cena comezinha, porém, o leitor vai entendendo pouco a pouco que se trata de um processo de enlouquecimento. Já no conto “Os Laços de Família”, uma corrida de táxi em que mãe e filha se esbarram no banco de trás do carro revela questões de gerações. Outro exemplo relevante é o do conto “Amor”, em que Ana vê sua vida doméstica regrada e organizada se desfazer ao observar, do bonde, um cego mascarando chiclete.

Integrando esse grupo de narrativas está o conto “Feliz aniversário”, que aborda o tema da velhice e o local ocupado pela pessoa idosa na família, sendo esse espaço familiar uma espécie de metonímia, ainda que parcial, da sociedade. Como sugere o título da narrativa, o enredo trata de uma comemoração: os 89 anos de Dona Anita, senhora que observa em silêncio e quase imóvel a reunião de seus descendentes. A festa acontece na sala da casa de Zilda, a filha com quem a idosa mora em Copacabana, bairro de prestígio da cidade do Rio de Janeiro.

As primeiras linhas do conto narram a chegada de alguns convidados, entre os quais estão as noras de Olaria e de Ipanema, e é interessante observar como essas personagens são identificadas apenas pelo bairro onde moram, como se não tivessem outros traços ou informações mais interessantes para uma apresentação, ressaltando as diferenças sociais entre elas.

Enquanto, como sabemos pelo narrador intrusivo (tão presente na escrita de Clarice Lispector), os parentes de Olaria se esforçam para ir bem-vestidos – afinal, Copacabana tinha mais prestígio socioeconômico do que a área em que viviam –, a nora de Ipanema leva os filhos acompanhados por uma babá uniformizada. A diferença de *status* entre os parentes já começa

a indicar, desde o início, questões incômodas para os familiares, que vão dando indícios cada vez mais claros da falta de vontade de estarem presentes naquele aniversário, seja por atritos entre eles, seja pela falta de laços afetivos com a aniversariante.

Ainda no primeiro parágrafo, sabemos que um dos filhos de Dona Anita não foi à pequena festa porque não queria rever os irmãos, mas mandou a esposa como representante para manter as aparências. Essa ideia de obrigação esvaziada de afetividade é retomada ao longo da narrativa com outras personagens, principalmente com as noras já citadas, que não se gostam por motivos de “ofensas passadas” (Lispector, 2016, p. 181) e, ao que indica o texto, por diferenças sociais.

A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados — e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos: duas meninas já de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas, e o menino acovardado pelo terno novo e pela gravata (Lispector, 2016, p. 179).

Outro ponto que chama a atenção logo no início da narrativa é a organização do espaço em que se dão todos os acontecimentos. Zilda, a dona da casa, arruma as cadeiras ao longo das paredes⁷, como se deixasse espaço para haver dança, além de enfeitar a sala com bexigas, copos de papelão, guardanapos coloridos e, no centro da mesa, um enorme bolo açucarado, tal como se faria em uma festa de criança. A partir dessa descrição do espaço, é possível entender que a infantilização do ambiente corresponde à infantilização de Dona Anita, pois, como sabemos em seguida, a idosa demanda os cuidados mais básicos da filha, como ser banhada e vestida. Para além dessa infantilização, nota-se um processo de coisificação ou reificação⁸ da matriarca, cujas demandas são parte das tarefas da casa.

Para adiantar o expediente, enfeitara a mesa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede, mandara os meninos brincar no vizinho para não

⁷ Outra interpretação para essa disposição das cadeiras é a de uma possível referência a um velório. Como será observado ao longo da leitura, diversos signos da morte aparecem no texto.

⁸ O conceito de reificação desenvolvido por Karl Marx e posteriormente aprimorado por Georg Lukács diz respeito à coisificação do indivíduo na sociedade capitalista, sendo desapropriado de sua condição natural e transformado em “coisa”. Esse processo se daria pela alienação que a lógica capitalista mobiliza, sendo os indivíduos transformados em apêndices das máquinas. Em “Feliz aniversário”, essa coisificação de Dona Anita parece vir do esvaziamento dos afetos, mas o lugar relegado a ela fora das relações também está inserido na lógica capitalista, na medida em que o idoso é alguém que não produz mais e que, portanto, fica à margem da família e da sociedade.

desarrumar a mesa. E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado — sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa (Lispector, 2016, p. 180).

O paralelismo e a repetição que aparecem em “Para adiantar o expediente, enfeitara a mesa (...)” e em “E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante (...)” deixam ainda mais evidente a relação entre lidar com os objetos da casa e a idosa. Depois de arrumar a mãe, Zilda a senta à cabeceira da mesa horas antes do início da festa, onde ela permanece praticamente imóvel. Aqui, é importante pensar na posição de Zilda enquanto a única filha mulher e aquela a quem coube, aparentemente sem possibilidade de escolha, cuidar da mãe. “Estava decidido, havia anos, [Zilda] tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante” (Lispector, 2016, p. 179-180), conta a voz narrativa. Apesar de Dona Anita precisar de cuidados básicos, vale refletir sobre a escolha do verbo “alojar”, não usado normalmente quando se refere aos cuidados com crianças e adultos, por exemplo, apontando mais uma vez para a coisificação da idosa.

Ao longo do texto, a revolta de Zilda é revelada outras vezes, pois ela se queixa internamente da falta de ajuda dos familiares. Ao reclamar a si mesma da solidão de organizar a pequena festa, a filha parece se referir àquela reunião familiar como metonímia do cotidiano pesado que tinha com a mãe: “(...) ninguém se lembrando de que ninguém havia contribuído com uma caixa de fósforo sequer para a comida da festa que ela, Zilda, servia como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado” (Lispector, 2016, p. 183).

Como é marcante nos contos da escritora, a voz que narra é onisciente e o discurso indireto se faz predominante; entretanto, no conto aqui trabalhado, podemos observar como traço relevante dois tons diferentes da voz narrativa: um que se restringe ao relato dos acontecimentos e outro que, mais pessoal, comenta o que está sendo contado, apontando para um juízo de valores que vai desnudando a mesquinhez humana. Essa bipartição é mobilizada a fim de construir um olhar social crítico e, em determinados momentos de discurso indireto livre, não é possível estabelecer de maneira definitiva se certos discursos são da narradora ou das personagens (Porto, 2004), assim como no último trecho citado acima.

Enfim, a reunião fica completa, de fato, com a chegada de José e família. Agora o herdeiro mais velho, já que Jonga havia morrido, ele entra em cena de forma ruidosa e expansiva, lembrando a idade da idosa. “Oitenta e nove anos, sim senhor!” (Lispector, 2016, p. 181), fala alto, chamando a atenção dos outros convidados que, pela primeira vez naquela tarde, voltam-se para observar a matriarca, mas a “velha não se manifestava” (Lispector, 2016, p.

181), voltando a ser ignorada, como se ela não devesse ser a protagonista de sua própria festa de aniversário.

Então, como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem, com um levantar de ombros de quem estivesse junto de uma surda, continuaram a fazer a festa sozinhos, comendo os primeiros sanduíches de presunto mais como prova de animação que por apetite, brincando de que todos estavam morrendo de fome (Lispector, 2016, p. 182).

É nesse momento da narrativa que Cordélia aparece pela primeira vez. Única nora retratada pelo nome – a mais jovem –, ela observa e sorri de forma natural, diferente dos outros que se esforçam para permanecer no ambiente. Porém, logo o foco narrativo se volta novamente para a farsa dos parentes que se desenrola na sala, enquanto Dona Anita permanece aparentemente alheia ao momento presente. A idosa, que é nomeada apenas uma vez na narrativa e por uma vizinha que aparece na festa, é caracterizada ao longo de todo o texto por palavras e expressões como “surda”, “de uma angústia muda”, “oca”, “impotente” e “de vez em quando consciente”, que reforçam sua passividade. A única ação atribuída à velha de forma sistemática é o olhar e o constante piscar de olhos, que a aproximam de Cordélia desde o momento que a nora é citada pela primeira vez. Ambas têm o foco no olhar, como se toda a expressividade possível na fala fosse deslocada para os olhos, afinal, elas permanecem em silêncio, mas observam o tempo todo.

Na hora dos parabéns, há um efeito quase cômico de parte da família cujos filhos estudavam em colégio americano cantando *Happy Birthday*, enquanto outra parte cantava em português, sugerindo ironicamente os entraves de comunicação dos parentes que sequer falavam a mesma língua. Finalmente incentivada a participar da ação, Dona Anita sai de sua imobilidade e se levanta para cortar o bolo, surpreendentemente colocando toda a sua força naquela tarefa: “E de súbito a velha pegou na faca. E sem hesitação, como se hesitando um momento ela toda caísse para a frente, deu a primeira talhada com punho de assassina. (...) como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada” (Lispector, 2016, p. 184). A ação estabelece a primeira referência explícita aos rituais de morte. Aqui, na imagem do esfacelamento do bolo, tal qual a pá de terra que se lança sobre o caixão, a voz narrativa parece sugerir a imagem do enterro da própria idosa.

Assim, com um tom fúnebre que assume a narrativa, fazendo alusão a um prenúncio do fim, fica a impressão de uma reunião que antecede a morte. Qual o sentido, afinal, de celebrar aquela vida que já tão pouco se fazia (ou deixavam-na fazer) presente? “A morte era seu

mistério” (Lispector, 2016, p. 192), talvez como único futuro possível, talvez como presente simbólico, já que ela parecia morta para os ideais da família.

Porém, embora os convidados deixem clara a percepção que têm de um esvaziamento da humanidade de Dona Anita, pois ela não é mais efetivamente considerada no jogo social/familiar, aos poucos vamos tendo acesso ao seu mundo interior. Enquanto a narrativa indica a presença dos parentes apenas por obrigação, destacando-se o entusiasmo visivelmente forçado de José e as rixas entre os pequenos núcleos familiares, que tentam disfarçar um olhar hostil e mesquinho por meio de um processo de mascaramento, os pensamentos da idosa vão progressivamente sendo revelados.

Ao voltar seu olhar para os descendentes no desenvolver daquela farsa, Dona Anita parece se lembrar de que é a matriarca e, ainda na cadeira na ponta da mesa, endireita a postura, como se alinhasse o corpo para analisar de cima o que estava observando. “E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era a mãe de todos” (Lispector, 2016, p. 185). Esse posicionamento da idosa, marcado por um piscar de olhos constante, é um movimento progressivo que vai culminar em uma explosão colérica.

O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão (Lispector, 2016, p. 185).

Descrita como uma mulher forte antes do envelhecimento, revolta-se ao olhar para os descendentes e não ver neles a sua força – como se estivessem desperdiçando a dádiva da juventude da qual ela não podia mais desfrutar. Seus familiares não tinham “capacidade sequer para uma boa alegria” (Lispector, 2016, p. 185), precisavam fingir estar felizes. Com desgosto, cospe no chão e, com esse comportamento inesperado, causa espanto nos convidados acostumados à sua passividade; sobretudo em Zilda, que se sente culpada e cobrada pela atitude da mãe. Aqui, nota-se novamente a infantilização da idosa a partir da inversão de papéis entre mãe e filha, entre aquela que repreende e a que é repreendida por um mau comportamento.

— Mamãe! Gritou mortificada a dona da casa. Que é isso, mamãe! gritou ela passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha, e não faltaria muito para dizerem que ela já não dava mais banho na

mãe, jamais compreenderiam o sacrifício que ela fazia (Lispector, 2016, p. 185).

Assim, da posição de anulação e de passividade que a idosa ocupava até aquele momento, sem reagir a qualquer acontecimento externo a si mesma, ela toma a ação de forma abrupta. Mesmo após a repreensão de Zilda, Dona Anita continua avaliando negativamente os filhos e, sobretudo, as mulheres que escolheram e os filhos que tiveram. “Mas que mulheres haviam escolhido! E que mulheres os netos — ainda mais fracos e mais azedos — haviam escolhido” (Lispector, 2016, p. 186), pensa ela, sufocando-se com a raiva, explodindo novamente ao pedir um copo de vinho. “Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas!” (Lispector, 2016, p. 186), grita, ao ser questionada por uma neta se a bebida não lhe faria mal, tomando o discurso para si.

Contudo, a despeito desse protagonismo exigido pela idosa, logo após a explosão de cólera e do pouco vinho que recebe, ela volta a mergulhar em seu mundo interior, retornando à posição que ocupava até então na narrativa. “Será que ela pensa que o bolo substitui o jantar, indagava-se a velha nas suas profundezas” (Lispector, 2016, p. 186). Aparentemente acompanhando esse movimento de retorno ao estado inicial da narrativa, as outras personagens se esforçam para manter as aparências artificialmente forjadas: “(...) como máscaras isentas e inapeláveis, de súbito nenhum rosto se manifestava. (...) Todos se entreolharam polidos, sorrindo cegamente, abstratos como se um cachorro tivesse feito pipi na sala” (Lispector, 2016, p. 187).

Nesse ponto da leitura, é interessante voltarmos à Cordélia, nora mais jovem que é apresentada como um contraponto ao universo de esvaziamento e de aparências dos outros familiares. Mãe de Rodrigo, único neto que a idosa considera “carne de seu coração”, enquanto os outros são todos “carne de seu joelho”, ela é retratada como alguém que de fato olha para Dona Anita e que não se mascara para participar da farsa familiar. “E Cordélia, Cordélia olhava ausente, com um sorriso estonteado, suportando sozinha o seu segredo. Que é que ela tem?” (Lispector, 2016, p. 188), pergunta a narradora. Afinal, qual era o seu segredo?

Aqui, a expressividade do silêncio em meio ao ruidoso convívio dos demais chama a atenção e pode ser considerada como uma importante linha de força dos textos claricianos. Pelo silêncio, ao escapar do mascaramento constituindo uma força vital, Cordélia e a sogra constroem uma espécie de núcleo resistente dentro do conto. Sobre esse assunto, vale citar Martin, em artigo publicado em 2015:

A figura de Cordélia e sua percepção de que “a verdade era um relance” configuram-se, assim, como uma espécie de “ponto de fuga” diante da realidade alienada. Nesse sentido, o apelo para a vida que pode ser aferido da ligeira e silenciosa interação estabelecida entre Dona Anita e Cordélia contrapõe-se à inequívoca presença da morte que se faz presente durante toda a festa e personifica-se, sobretudo, na imagem enrijecida e imóvel da anciã (Martin, 2015, p. 131).

Assim, com um olhar que permeia medo e pena, a nora dá sinais de um processo de entendimento na narrativa, como se, pela observação da idosa, compreendesse naquele momento o que é envelhecer. E viver. “Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta” (Lispector, 2016, p. 189). A leitura desse trecho sugere que nada é dito, de fato, e que a revelação do segredo – de que a vida é curta – se dá apenas pelo olhar. Mas essa verdade é um relance e seu anúncio, por gestos mudos, como sublinhou Pontieri, não se repete.

(...) o tempo da banalidade se põe como realidade tão maciça e pesada, que a visão outra só pode furar o bloqueio por vislumbres e gestos mudos: a rápida troca de olhares entre Anita e Cordélia, mensagem não verbal que a velha manda à nora, como espãs em terra com urgência de comunicar, cifrada e rapidamente, a visão reveladora: “é preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta” (Pontieri, 1999, p. 56).

Ao olhar para a idosa e de fato enxergá-la em sua existência, Cordélia estabelece uma relação de cumplicidade, como se ocupasse a outra ponta da transmissão de um saber – um saber inútil para os outros familiares e por isso desinteressante. Mas para Cordélia, não. A única nora a ter o nome revelado, o que já indica sua importância desde o momento que aparece na narrativa, ela compreende a velhice e se amedronta ao entender que, tendo como alternativa apenas a morte, passará pelo mesmo processo. Se antes ela olhava e sorria, depois desse momento repentino de revelação, fica estarecida. Antes de ir embora, porém, Cordélia ainda busca encontrar algo de vital em Dona Anita, como se procurasse em seu próprio futuro alguma esperança.

Mais uma vez olhou para trás implorando à velhice ainda um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim agarrar a sua derradeira chance de viver. Mais uma vez Cordélia quis olhar. Mas a esse novo olhar – a aniversariante era uma velha à cabeceira da mesa (Lispector, 2016, p. 189).

É importante notar que a voz narrativa traz nesse trecho “uma mulher”, fazendo referência a Cordélia, mas que a escolha vocabular aparece quase em oposição à expressão posterior, “uma velha”, em referência a Dona Anita, como se a velhice feminina fosse, enfim, o esvaziamento do ser mulher.

Ainda sobre esse trecho, é interessante notar a repetição das referências ao olhar, tão presentes na escrita da autora e tão expressivas na muda relação que se estabelece entre Cordélia e Dona Anita. Trata-se da “potência mágica do olhar” de que fala Benedito Nunes (1989, p. 108) em *O Drama da Linguagem* (1989), do ato de ver e ser visto por outro. De acordo com Nunes (1989), há no repertório clariciano contos em que se desenrolam confrontos visuais de pessoa a pessoa, prolongando-se em um conflito interno de consciência de si. Em “Feliz aniversário”, podemos dizer que esse processo talvez aconteça tanto com a idosa quanto com a nora: a reciprocidade do olhar desdobra-se em consciência reflexiva. Além disso, não só a repetição das referências ao olhar, mas também de outras fórmulas e até de palavras e frases, é um importante recurso na busca por representar o inexpressível do interior de suas personagens.

Ao analisarmos Cordélia, é importante recorrermos também às observações de Passos (1991) que, em *Clarice Lispector: os elos da tradição* (1991), trabalha os pontos de contato entre “Feliz aniversário” e *Rei Lear*⁹, tragédia de Shakespeare. No artigo, Passos (1991) aponta para a relação entre a Cordélia clariciana e a Cordélia inglesa a partir da imagem do silêncio. “A recusa do jogo teatral pela nora mais nova de Dona Anita retoma a atitude da filha caçula de Lear. Em meio ao alvoroço da comemoração, a primeira mantém-se à parte, da mesma forma que a segunda se mantivera, quando chamada pelo pai para declarar-lhe seu amor” (Passos, 1991, p. 167). Passos (1991) destaca ainda que os familiares de Dona Anita não a consideram mais detentora de suas capacidades de discernimento, da mesma forma que as outras duas filhas de Lear fazem com o pai, embora na tragédia haja a intenção de destronar o rei.

Uma ressalva importante trabalhada por Passos é a relação entre vida-amor-morte que se dá em *Rei Lear* pela imagem da filha, enquanto, no conto de Clarice, Cordélia é a mediadora do amor entre seu filho e sua sogra.

Enquanto em *King Lear*, o amor provém diretamente de Cordélia, em “Feliz Aniversário” ela se delinea mediadora de tal sentimento. Embora seu nome pareça conter o símbolo usual do amor e de seu ventre venha Rodrigo, embora

⁹ *Rei Lear*, uma das obras do inglês William Shakespeare, foi escrita no começo do século XVII e encenada pela primeira vez em 1606. A versão original foi revisada e adaptada repetidas vezes nos séculos seguintes. A tragédia conta a história de Lear, um rei idoso da Bretanha que decide dividir o reino entre suas três filhas: Goneril, Regan e Cordélia, sua favorita. Para calcular a divisão, ele pede que elas demonstrem seu amor. Enquanto as duas mais velhas fazem discursos inflamados e artificiais, a caçula dá uma resposta simples sobre seu amor e é deserdada.

capte (como mãe) os elos entre vida, amor e morte, emanados da matriarca, é seu filho quem permite à avó reviver o amor (Passos, 1991, p. 171).

Apesar da ponte que se estabelece entre Cordélia e Dona Anita, não acontece de fato nenhum diálogo entre elas. O contato se dá apenas pelo olhar, e a narrativa as coloca em relação apenas pelo discurso indireto livre. Vale ressaltar ainda que essa não comunicação permeia todo o conto, construído por diálogos breves e vazios, alternados pelo pensamento interior de cada personagem, onde se dá, individualmente, o aprofundamento das reflexões.

Retornando ao enredo: após o episódio de cólera da idosa e da tentativa dos parentes de disfarçar o constrangimento, os primeiros convidados anunciam a saída e tão logo são seguidos pelos outros. “A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha” (Lispector, 2016, p. 188) e permaneceu imóvel à cabeceira da mesa, muda e com o punho apertado em cima da toalha.

No momento da partida, José continua se destacando pelos esforços inúteis de ocupar o lugar que era de seu irmão já falecido – e que sempre sabia o que falar –, empenhando-se na busca pela “(...) próxima frase do discurso. Que não vinha. Que não vinha. Que não vinha” (Lispector, 2016, p. 189). Quando, finalmente, ele diz: “Até o ano que vem!”, e repete a frase, reforçando a (falsa?) expectativa de que ela consiga viver mais um ano, o que, naquele contexto tão permeado pela morte, mostrava-se como um desafio e um aborrecimento.

Já na rua, antes de entrarem nos carros, os familiares respiram tranquilos, com alívio. Como se escapassem de um ambiente sufocante e pudessem, ali, tirar as máscaras: “(...) se poderia agora, sem perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais – que palavra? Eles não sabiam propriamente, e olhavam-se sorrindo, mudos” (Lispector, 2016, p. 191). Na despedida, a incomunicabilidade permanece, afinal, independia do espaço em que estivessem; era parte de cada um deles e da relação estabelecida entre si, talvez personificada na imagem da anciã. “Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto” (Lispector, 2016, p. 191).

Dessa forma, como é possível notar, em “Feliz aniversário”, destacam-se os signos da morte – sendo a própria idosa, na maior parte da narrativa muda e imóvel, sua representação máxima. Além dessa construção fúnebre dos elementos que compõem o enredo, vale destacar o papel da família enquanto metonímia da sociedade, considerando que a exclusão da pessoa mais velha é normalizada. Assim, questões como a ausência do diálogo, a infantilização em consonância com a coisificação da idosa, o esvaziamento de afeto, a infamiliaridade, a falta de

identidade partilhada, as referências à morte e a exclusão por parte dos mais jovens se mostram como importantes linhas de força.

Convém concluir, portanto, a percepção da idosa como um estorvo na família, sendo a morte o único futuro possível no contexto em que vive. No conto, o fim inescapável vai se evidenciando pouco a pouco nas limitações da velhice, e o retrato da mulher idosa se delineia em consonância com o tom melancólico que está no pano de fundo da narrativa. Personificada na imagem da própria velha, a morte se faz presente em diferentes formas, seja nas referências explícitas aos rituais de despedida, seja pelo dilaceramento de laços e pontes de troca, tão bem-representado pelo silêncio e pelas falhas de comunicação. Nesse sentido, a única troca que tem a possibilidade de acontecer – a transmissão de um olhar com Cordélia, que gera um entendimento sobre o que é envelhecer, viver e morrer – não se dá por completo e pouco resta além do incômodo e do desconforto entre os familiares.

2.2. Entre “os parênteses dos parentes”: a representação da velhice em “Sangue de avó manchando a alcatifa”, de Mia Couto

Segundo livro de prosa de Mia Couto, que havia estreado na cena literária moçambicana com a coletânea de poesias *Raiz de Orvalho* e, posteriormente, com o livro de contos *Vozes anoitecidas*, *Cronicando* foi lançado pela Editorial Caminho em 1991 e reúne 49 narrativas, entre as quais estão textos publicados na imprensa e outros inéditos. Assim como se observa na obra de Clarice Lispector, os limites entre a crônica e o conto de Mia Couto não são bem-delineados; pelo contrário. Além disso, por reunir textos inseridos em jornais, a forma mais condensada mostra-se como característica constante de parte considerável das narrativas que integram o volume.

Como já havia sido notado pela crítica anteriormente, Mia Couto segue em *Cronicando* a construção de narrativas breves a partir de temas identitários moçambicanos e do trabalho com a linguagem poética no desenvolvimento da prosa. Como é próprio do autor, o manuseio das palavras criando vocábulos e formas narrativas não convencionais é a maneira encontrada para representar a complexidade da realidade de seu país.

Entre as narrativas breves que compõem *Cronicando*, “Sangue de avó manchando a alcatifa” se destaca na representação da velhice, construindo o interior doméstico como metonímia – ao menos em partes – da sociedade moçambicana de seu tempo, assim como acontece nos contos de Clarice Lispector ao focalizar a pequena burguesia carioca. É importante lembrar que, no fim dos anos 1980, Moçambique vivia o período do pós-independência e as

consequências da inserção nas lógicas capitalistas, concomitantemente ao esfacelamento de certas tradições locais.

Antes de partirmos para o enredo do conto, convém apontar a importância da imprensa na divulgação literária de novos escritores em Moçambique e como veículo de crítica social. “Percebe-se a importância do jornal e da imprensa para as origens da literatura moçambicana; os escritores começavam a publicar seus poemas, contos, e mesmo a escrever matéria jornalística através desses canais” (Macedo; Maquêa, 2007, p. 28-29), lembram as autoras ao citarem o jornal *O Brado Africano*, fundado pelos irmãos Albasini no começo do século XX, tornando-se importante referência na difusão de uma literatura contestatória, sobretudo a partir do suplemento *O Brado Literário*.

Em *O Conto Moçambicano – Escritas pós-coloniais*, Afonso aborda a opção pela narrativa curta estreitamente relacionada a questões políticas e sociais de países africanos os quais, até poucas décadas atrás, não contavam com editoras para lançar suas publicações.

A opção pela narrativa curta aparece condicionada, em África, por vários fatores sociais e políticos que desempenharam um papel decisivo na prática do conto. Como durante muito tempo, os escritores dispunham apenas da imprensa para darem a conhecer a sua produção literária, foi o quadro jornalístico, profundamente implicado na reivindicação dos direitos sociais e políticos dos negros, que determinou o sucesso, a forma, o estilo e a temática do conto. Não havia editoras que publicassem livros, logo, eram e são ainda revistas, páginas literárias de quotidianos nacionais e outras publicações do género que assumem a publicação de narrativas curtas (Afonso, 2004, p. 71).

Nesse contexto de escrever inicialmente para jornais, Mia Couto elaborou textos que se situam entre o jornalismo e a literatura, embora o próprio autor tenha declarado sua maior inclinação para o fazer literário, como disse em entrevista a Michel Laban:

O *Cronicando* já é diferente, tem as duas vertentes (experimentalismo e comunicação de ideias). É sobretudo uma coleção de crónicas que foram publicadas no jornal – crónicas que eu sempre quis que fossem mais literárias que jornalísticas –, algumas das quais são o levar ao extremo esta possibilidade de jogo, experimentação e recriação, não diria da língua portuguesa, mas de uma língua que afinal às vezes é só minha, da qual eu tenho que assumir a responsabilidade. Noutros casos, não, não é tanto isso que é mais importante. Há textos em que o mais importante, de facto, é comunicar ideias e não tanto o experimentalismo (Laban, 1998, p. 1017, apud Franzin, 2018, p. 30).

Assim, até mesmo o título da coletânea no gerúndio parece indicar uma perenidade dos textos, como se aquelas narrativas ultrapassassem a efemeridade que constitui por essência a

crônica jornalística, unindo crítica social e uma espécie de griotização do contar de uma estória (Franzin, 2018, p. 29-30).

“Sangue de avó manchando a alcatifa” narra a história de Carolina, uma idosa que é levada do interior para Maputo, a capital do país, para viver com a filha, o genro e os netos, pois, logo no início da narrativa, sabemos que ela vivia de forma precária por “razões de guerra” em uma região de conflitos, “mais frequentada por balas que por chuvas” (Couto, 1991, p. 25). Ao chegar à cidade, o luxo de seus familiares em descompasso com a realidade fora daquela casa é algo que chama a sua atenção, e é esse o mote que dará o tom da narrativa. Em um primeiro momento, admirada pelas conquistas deles, logo começa a se questionar sobre a manutenção das desigualdades mesmo depois da Independência. Por que, afinal, proporcionava tantas vaidades a alguns, mas ainda mantinha a miséria de muitos?

Carolina, porém, não encontra espaço na família para externar essas inquietações e logo em sua primeira tentativa de diálogo vem o silenciamento imposto pelos familiares. “Cala vovó. Vai lá ver televisão” (Couto, 1991, p. 25), escuta a idosa, que passa a ser tratada como algo e não como alguém. “Sentavam a avó frente ao aparelho e ela ficava prisioneira das Luzes. Apoiada numa velha bengala, adormecia no sofá. E ali lhe deixavam” (Couto, 1991, p. 25), diz o narrador. Vale notar que Carolina passa para um lugar de passividade em relação às outras personagens – sentavam-na, deixavam-lhe –, sendo relegada a uma posição de silêncio e subalternidade. Trata-se, como veremos, de um processo que se assemelha a uma reificação em que a velha é tratada como coisa, assim como observamos que acontece com Dona Anita em “Feliz aniversário”.

É importante ainda observar o papel que a televisão ocupa nesse cenário, atuando como símbolo de representação daquilo que é de origem ocidental, tecnológica, urbana, hegemônica e que ocupa o espaço que deveria ser dos diálogos. “Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava” (Couto, 1991, p. 25). Aqui, temos a tradição da aldeia colocada em contraste com o hábito citadino de se sentar em torno da TV – com o aparelho no lugar da fogueira, mas sem espaço para que o mais velho exerça a função do *griot*. Carolina tinha vontade de contar estórias, mas ninguém queria ouvi-la, sendo sistematicamente relegada ao lugar do silêncio. O saber de sua experiência não interessava aos mais jovens, assim como na relação estabelecida entre os parentes e Dona Anita.

Vale lembrar, como falamos no capítulo anterior, que o texto coutiano constitui um espaço de diferenças, enlaçando tempos, costumes e vozes distintas. Assim, a narrativa em

questão coloca em diálogo diferentes modos de vida – os lembrados pela idosa (aqueles que podemos atribuir a uma tradição da aldeia, já em declínio) e os vivenciados na casa da filha (costumes que procuram reproduzir os da modernidade capitalista da classe dominante, da qual a família não fazia parte). É a partir dessa relação que o escritor propõe uma reflexão sobre o tempo presente, tecendo uma crítica social. Como bem aponta Gomes em “*Cronicando: Mia Couto, um griot do tempo*”:

(...) é sobretudo na boca dos mais-velhos que surgem os provérbios que, segundo Chatelain, podem ser considerados estórias condensadas. Deles lança mão Mia Couto e, invertendo-os em improvérbios para extrair-lhes novos sentidos, alegoriza o confronto entre o tradicional e o contemporâneo globalizado na crônica “Sangue de avó manchando a alcatifa”. Aqui, a cena primordial é transposta para o mundo multimidiático; no entanto, a fala ancestral da avó (griot) está pronta para contar estórias que, impossibilitados de compreender o tempo das “consagradas capulanas” (c, p. 27), os descendentes da geração do vídeo recusam. Já não conseguem ocupar um lugar à volta da fogueira e não estão dispostos a honrar a sabedoria do *kota* (Gomes, 2013, p. 278).

Sobre o trabalho com os provérbios e a extração de novos sentidos de que fala Gomes (2013), vale a leitura de alguns exemplos que abrem a narrativa. Observemos os trechos iniciais.

“Siga-se o improvérbio, dá-se o braço e logo querem a mão” (Couto, 1991, p. 25), começa o conto. O neologismo com a colocação do prefixo de negação já indica a torção de sentido do provérbio que vem a seguir (originalmente, na fala popular, “dá-se a mão e querem o braço”). A técnica se segue ainda nas primeiras linhas. “Aquele que tudo perde, tudo quer. Contarei o episódio evitando juntar o inútil ao desagradável. Veremos, no final sem contas, que o último a melhorar é aquele que ri”¹⁰ (Couto, 1991, p. 25). A ironia presente nessas modificações de termos e sentidos já dá indícios da relação entre os nebulosos conceitos de tradição e modernidade, tendo em vista que Mia Couto inicia o texto desconstruindo dizeres tradicionais, apontando que tudo está sujeito a transformações. Assim, ele representa no campo linguístico-literário questões da cultura e da sociedade de seu tempo e apresenta ao leitor o universo que vai explorar.

Nesse sentido, “Sangue de avó manchando a alcatifa” se inscreve em um processo histórico específico, descrevendo uma Moçambique arrasada pela guerra e, ao mesmo tempo, uma Maputo capturada pelo consumo capitalista. Ao pensar na aldeia em que vivia, Carolina lembra que “Lá, no incêndio da guerra, tudo se perdera. Ficaram sofrimentos, cinzas, nada”

¹⁰ Esses ditos populares são mais conhecidos como: “Quem tudo quer nada tem”, “Unir o útil ao agradável” e “Quem ri por último ri melhor”.

(Couto, 1991, p. 25). Ainda assim, por se sentir deslocada no novo ambiente, preferia retornar para casa. “Voltava para o lugar onde pertencia, vizinha da ausência” (Couto, 1991, p. 26), diz a voz narrativa. Aqui, a questão do pertencimento aparece como ponto importante ao observarmos o lugar relegado ao idoso na família e na sociedade, pensando nos mecanismos mobilizados para a dissolução dos laços de pertença. No caso do conto, pode-se pensar, por exemplo, na não inscrição de Carolina na sociedade de consumo da qual seus familiares tentavam fazer parte. Uma imagem simbólica que aparece nesse sentido é a dos presentes dados a ela para que permanecesse em Maputo: roupas modernas, sapatos de salto e um par de óculos “para corrigir as atenções da senhora idosa” (Couto, 1991, p. 26), que muito se preocupava em tentar entender aquele novo contexto.

Ao sair para passear, porém, ela vê meninos mendigando na rua, e essa observação da miséria no centro urbano a faz chorar. “Chorava? Ou sentia apenas lágrimas faciais, por causa das indevidas lentes?” (Couto, 1991, p. 26) – lentes que deveriam desviar sua atenção também metaforicamente, desfocando esse olhar crítico que estava voltado para as desigualdades. Ao retornar para a casa da família após o breve passeio, tira as roupas e os enfeites e, em um gesto simbólico, volta a usar as capulanas e o lenço que tinha guardado. Ao se retirar desse circuito do consumo, Carolina recusa os elementos que poderiam fazê-la pertencer aos espaços familiar e urbano. Depois disso, ela “(...) juntou-se à sala, inexistindo, entre o parêntesis dos parentes” (Couto, 1991, p. 27), retornando ao lugar de exclusão e de coisificação. O jogo de palavras com “parênteses” e “parentes” revela o plano secundário da existência que ela ocupa ali.

Nesse momento da narrativa, a TV volta a ocupar o espaço da fogueira, em torno da qual se estabelecem, ainda que precariamente, diálogos e partilhas. O aparelho exibe uma reportagem sobre a guerra e, ao ver as ações dos bandidos armados, Carolina é tomada por um acesso de cólera e atira sua bengala com força contra ele, estilhaçando a tela e vendo seu sangue pingar no tapete. “Matei-lhes, satanhocos” (Couto, 1991, p. 27), grita, causando espanto em seus familiares, tão acostumados à sua pouca existência. “Carolina monumentara-se, acrescida de muitos tamanhos”, tomando a fala para si ao agir para calar os criminosos na TV. “Há bandidos a passear aqui na tua sala e tu não fazes nada” (Couto, 1991, p. 27), grita para o genro, e vale questionar se ela se refere apenas à reportagem televisiva ou, de forma alusiva, à convivência com a manutenção da miséria alheia representada pelos luxos da casa e pela impossibilidade de questionamentos na família, sendo a TV uma materialização dessa atitude passiva.

Retomando o conto “Feliz aniversário”, é possível ler a passagem acima em consonância com a explosão de cólera de Dona Anita. Assim como a idosa aniversariante, Carolina parece ter seu tamanho aumentado, representando, simbolicamente, o espaço que passa a ocupar na atenção dos familiares. Ambas saem do lugar de silêncio e tomam o discurso de forma inesperada, agindo de maneira a externar o descontentamento até então ignorado pelos outros.

Como consequência das experiências vividas, Carolina vai embora de volta para a aldeia. Diferentemente de Dona Anita, porém, ela tem para onde ir – e essa é uma marca importante das narrativas de Mia Couto que as distancia das claricianas: a existência de um lugar, de maior ou menor acolhimento, para onde as personagens idosas podem ir ou voltar. A aldeia, aqui, aparece como esse espaço de resistência.

Após o retorno de Carolina, os parentes se recompõem na cidade, lembrando-se da avó de maneira jocosa e atribuindo a ela uma incapacidade para viver naquela sociedade: “Compraram um novo aparelho de televisão, até que o anterior já nem era compatível. De vez em quando recordavam a avó e todos se riam por unanimidade e aclamação. Festejavam a insanidade da velha. Coitada da avó” (Couto, 1991, p. 28). Ela era vista pelos familiares sob a ótica da insensatez. Ironicamente, vale pensar que, embora colocada nessa posição, o texto nos revela justamente o contrário: Carolina trazia uma sensatez que faltava à família ao reconhecer o descompasso entre o projeto utópico de libertação nacional e a realidade da sociedade pós-independência.

Entretanto, o retorno à dinâmica anterior da família não se dá por completo. Embora comprem uma nova e mais moderna TV e não tenham mais a presença incômoda da idosa, o sangue da avó derramado quando ela quebra o aparelho nunca mais sai da alcatifa. Tentam lavar e não conseguem, tentam tirar o tapete e é impossível. O insólito, enfim, marca seu lugar no fim da narrativa, quando um feiticeiro é chamado para avaliar a questão, retomando o caráter problematizador e subversivo do começo do texto, em que a presença dos improváveis já apresentava modernidade e tradição como experiências não estanques nem definitivas.

O homem consultou o lugar, recolheu sombras. Enfim, se pronunciou. Disse que aquele sangue não terminava, crescia com os tempos, transitando de gota para o rio, de rio para oceano. Aquela mancha não podia, afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida (Couto, 1991, p. 28).

A despeito da pouca importância relegada à velha, sua presença não os deixaria mais; sua e de seus ancestrais, pois pode-se dizer, afinal, que aquele era o sangue antiquíssimo da terra. Ao tratar desse assunto, do acontecimento insólito que se passa na família, vale

recorreremos ao chamado Realismo Animista. Como vimos no capítulo anterior, esse conceito foi teorizado por Garuba para pensar a realidade fora da percepção científica europeia que hierarquiza tradição e modernidade. De acordo com o filósofo, “(...) a lógica animista subverte esse binarismo e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico” (Garuba, 2012, p. 242).

Nesse sentido, a gota de sangue que transita para rio e oceano e que é sangue de várias vidas e vários tempos é o sangue da terra, que não pode ser anulado jamais. Sangue que pode ser entendido também como representação das violências a que Moçambique foi submetida ao longo de séculos, denunciando o povo arrasado e o país em ruínas. A ironia do início do conto, com os tradicionais provérbios sendo modificados, volta na conclusão da narrativa, com a moderna família recorrendo a um elemento de ordem mística e descobrindo que o legado de uma memória coletiva não pode ser apagado jamais. A herança da experiência negada na presença de Carolina permanece, de certa forma, na mancha de seu sangue, a despeito do hiato que se nota entre os costumes citadinos contemporâneos mais voltados ao materialismo e as tradições animistas da vida rural. Como teoriza Garuba (2012), portanto, a dissolução da rigidez entre os modos de vida tradicional e moderno é parte do contato entre essas culturas, desmantelando, em certa medida, uma concepção antagônica.

Vale retomar ainda a força que a presença da natureza tem na obra de Mia Couto, estando em simbiose com o humano, compondo também a multiplicidade de vozes tão característica de suas narrativas. Tendo isso em conta, não é irrelevante a pesquisa pelo significado do nome da protagonista. Segundo o Dicionário Aurélio (1988, p. 131), Carolina significa “Árvore inerme, leguminosa, cascas e folhas com propriedades medicinais (...)”, o que sugere a matriarca como representação de uma árvore familiar com raízes fincadas na terra, retomando a valorização do mais velho na tradição *bantu* e seu desaparecimento na sociedade moderna.

Na leitura de “Sangue de avó manchando a alcatifa”, portanto, podemos observar que Mia Couto tece uma crítica social ao representar esse desmantelamento do lugar de sabedoria ocupado pelos mais velhos nos contextos tradicionais. Notamos que a desvalorização do idoso dentro da família, sendo essa uma metonímia parcial da sociedade, é resultado do avanço da cultura do colonizador que permanece no pós-independência.

Por fim, convém voltarmos a Gomes (2013) para evocar o romance *A varanda do Frangipani*, publicado em 1996, que também tematiza a velhice ao narrar uma trama que se dá

em um asilo de idosos. Na narrativa, em que um policial vai investigar a morte do diretor do asilo, a personagem Navaia Caetano fala sobre a importância da memória e da experiência dos mais velhos como ponte de contato com as tradições que estão em declínio.

- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.
 - Faz parte do destino de qualquer um de nós.
 - Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
 - São o quê, então?
 - São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
 - Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.
 - O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
 - Continuo sem entender.
 - Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
 - Como eu?
 - Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.
 - Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado.
 - Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.
- (Couto, 2007, p. 57-58).

A respeito dessa obra, que não faz parte do nosso *corpus* por se tratar de um romance, vale citar brevemente Fonseca e Cury:

O romance *A varanda de Frangipani* relata, pois, os tempos modernos em que o lugar dos velhos é desmantelado, como já se disse, por intensas convulsões sociais. Ao serem levados para um asilo durante os longos anos de guerras internas que consumiram Moçambique, os anciãos, no texto de Mia Couto, são afastados de suas comunidades que deixam de ouvir a sua voz. Os velhos contam e recontam as suas histórias mas, de certo modo, fecham-se nelas (Fonseca; Cury, 2008, p. 102).

Podemos dizer, então, que a velhice foi sistematicamente representada no repertório coutiano da forma que Navaia Caetano a vê: como a ponte para um passado que vai pouco a pouco deixando de existir. Em “Sangue de avó manchando a alcatifa”, Carolina personifica a tradição que tenta resistir, mas não encontra lugar na família cidadina, e a insistência da mancha no tapete da casa aparece como um sinal inequívoco de uma perda irreparável, materializada no sangue derramado. Destaca-se, assim, o caráter de denúncia que o autor mobiliza em seu texto para reivindicar as tradições perdidas em um processo acríptico de substituição pelos signos da modernidade, aspecto tão presente em diversas de suas narrativas.

2.3. A ficção como espaço de convivências: o encontro entre o velho e o novo em “Noventa e três”, de Mia Couto

Livro de 1994, *Estórias abensonhadas* é uma coletânea de textos escritos por Mia Couto após a assinatura do Acordo Geral de Paz em outubro de 1992, que pôs fim à guerra civil em Moçambique. Essa informação, trazida pelo escritor na apresentação do livro, é importante para pensarmos desde o título do volume até as narrativas nele reunidas. As estórias “abensonhadas” – abençoadas e sonhadas – dão forma à expressão da esperança após décadas de luta. Em um país sob escombros, afinal, pouco resta além do humano e da capacidade de sonhar. “Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo” (Couto, 2012, p. 5), diz Mia Couto.

É a partir desse respiro de esperança que o escritor moçambicano direciona seu olhar para um país arrasado por anos de violência em um momento de transição, mirando a complexidade do mundo à sua volta e dando continuidade ao trabalho de reinvenção linguística das publicações anteriores. Assim como *Cronicando*, *Estórias abensonhadas* também reúne textos inéditos e outros publicados anteriormente na imprensa, especificamente no jornal *Público*, imbricando fantasia e realidade para dar conta do contexto pós-guerra e ainda arrasador em que vivia e sobre o qual escrevia, como destacou Maria Fernanda Afonso:

Metáfora poética do sonho, o neologismo “abensonhadas” sublinha ao mesmo tempo a subversão linguística e o empenho do seu criador na construção de uma sociedade nova. A paronomásia do termo “abensonhadas” em relação de estreita proximidade com o adjetivo português “abençoadas”, concede a esta palavra mágica a possibilidade de afrontar a carga de uma realidade, absurda e arbitrária, que aflige o quotidiano moçambicano (Afonso, 2004, p. 213).

“Noventa e três”, conto que é o nosso objeto de análise aqui, traz como protagonista um idoso na comemoração de seu aniversário, mas essa não é a única narrativa de *Estórias abensonhadas* a tratar da velhice. “Nas águas do tempo”, que abre a coletânea e ainda será analisado neste trabalho, por exemplo, também é protagonizado por um avô. Mas outras estórias ainda trazem o tema do envelhecimento, da vida e da morte – essa última, sobretudo, muito presente no livro como um todo, em consonância com o momento do país, desolado por tanto sangue derramado. Importante frisar, porém, que a morte na tradição africana de origem *bantu*, como apontamos no capítulo anterior, não é vista como ponto final da existência, mas como parte da vida, sobretudo a morte natural decorrente da velhice. Assim, o reconstruir da língua

de que Mia Couto lança mão é parte da reconstrução de Moçambique, sendo a morte também uma representação de transição e continuidade.

Isso posto, convém agora nos voltarmos ao enredo do conto: à cabeceira da mesa, um idoso, que não é nomeado, presencia a chegada de seus familiares para a comemoração de seus 93 anos. Logo de início, os pontos de contato com “Feliz aniversário” já se fazem evidentes. Embora se trate de uma personagem masculina – importante diferença em relação às narrativas de Clarice Lispector, protagonizadas por mulheres –, as situações em muito se assemelham.

Foram entrando um por um. O velho estava na cabeceira, cabeceando. À medida que entravam, alguém anunciava os nomes, descrevendo em alta voz o jeito dos vestidos. Os netos encheram sala, os bisnetos sobram no quintal. O avô levantava um olhar silencioso, sem luz. Sorria o tempo todo: não queria cometer indelicadeza. O avô fingia, aniversariamente. Porque em nenhum outro dia os outros dele se recordavam. Deixavam-no poeirando com os demais objetos da sala (Couto, 2012, p. 57).

Assim como Dona Anita, ao velho também são impostas a passividade e a reificação. Como os outros objetos da sala, “deixavam-no poeirando”. E o que pega poeira, afinal, se não coisas inanimadas, que não se movem? Já no primeiro parágrafo, a falta de relação entre o idoso e seus descendentes fica clara: “Porque em nenhum outro dia os outros dele se recordavam”, diz a voz narrativa; mas, logo é possível notar que nem aquele momento cujo protagonismo deveria ser do mais velho é, de fato, ocupado por ele, assim como se dá em “Feliz aniversário”.

Também ainda no primeiro parágrafo, há a sugestão de que o idoso tem problemas de visão, já que precisavam descrever a ele como os convidados estavam vestidos. Em seguida, a situação dele é claramente nomeada: “Afinal, não há mão mais segura que a do cego” (Couto, 2012, p. 57), embora não fique claro se a perda de visão era total ou parcial. De qualquer maneira, a questão visual do ancião pode ser interpretada como espécie de metáfora para a capacidade de ir além das aparências. “Tudo estando longe da vista, perto do coração” (Couto, 2012, p. 57), diz o narrador.

Assim como Dona Anita e remetendo ainda à Carolina, de “Sangue de avó manchando a alcatifa”, a presença do idoso no interior doméstico assume um lugar de exclusão, já que ele também não participa dos diálogos. “Os convidados ficam um tempito junto dele, não sabem o que dizer, não há quase nada a dizer, o velho ouve só acima das gritarias” (Couto, 2012, p. 87), sugerindo a infamiliaridade que existe entre o ancião e seus descendentes. Ao achar que o idoso estava dormindo sentado, tranquilizam-se, acostumados a relegá-lo ao lugar do silêncio. Mas, diferentemente de Dona Anita, que tem como traços principais a apatia e a amargura, e de

Carolina, que se destaca pela revolta com a vida citadina da família, o idoso cujo nome não conhecemos é de extrema delicadeza. Ele sorria constantemente e fingia “aniversariamente” (Couto, 2012, p. 57), fosse para agradar os convidados, fosse para disfarçar o que pensava. Também de forma distinta à de Dona Anita, o avô demonstra ainda ter algum tato social, sabendo participar do mascaramento familiar para conseguir escapar dele assim que possível.

Cabe ressaltar que a não revelação do nome do idoso no conto pode ser interpretada como parte desse processo de esvaziamento das relações entre os idosos e os mais jovens; no entanto, pode ser compreendida também como manifestação do lugar que a figura do avô ocupa nas sociedades de origem *bantu*. Ele não é especificado justamente porque pode ser qualquer avô, em qualquer família, sendo a perda da posição de prestígio do ancião um sintoma da urbanização e do contato com a cultura e os costumes ocidentais.

Apesar dessa impressão de apatia que os outros tinham em relação ao idoso, ele permanecia em silêncio enquanto pensava como faria para “exercer a sua mais secreta malandrice” (Couto, 2012, p. 58). Todos os dias, sem que ninguém notasse sua ausência, saía para passear no jardim público e encontrar dois fiéis amigos: Ditinho, um menino de rua, e um gato silvestre. Vale notar que o garoto é o único a ser nomeado, embora com uma provável alcunha.

O miúdo lhe conversa e o velho lhe oferece uma nenhumita coisa que roubou de casa. Para ambos, o mundo é muito grande. Cansado de puxar estória, o miúdo adormece. Amolecido, o avô também se aplica no banco de jardim. Até que aparece o gato, mais meloso que rameloso. O gatito se esfrega, seu todo corpo é uma língua lambendo o velho. O bicho ronrosna, farfalhante. Gato que ama é sempre asmático? (Couto, 2012, p. 58).

É interessante observar que o idoso encontra fora de sua casa o acolhimento que não recebe dos familiares. São o garoto e o gato da rua, ambos como expressões daquilo que é desgarrado, excluído, fora do círculo social, que oferecem a ele escuta e amor. Para o menino, ele aparece como avô. “O miúdo lhe conversa”, chega a ficar cansado de puxar estória, já o “gatito se esfrega”, encosta no corpo do velho para demonstrar seu apego. É como se os três se encontrassem em suas solidões, estabelecendo uma espécie de contraponto à convivência forçada da família. Essa situação aponta para mais uma afinidade com o conto de Clarice Lispector, em que o contraponto do mascaramento familiar se dá com Dona Anita, Cordélia e o neto Rodrigo, e com “Sangue de avó manchando a alcatifa”, em que Carolina encontra nos seus objetos, vestimentas e na aldeia os mecanismos de resistência.

Vale observar ainda o uso de diminutivos (como Ditinho e gatito), que sugere uma delicadeza do olhar narrativo para a relação que se estabelece entre essas personagens – possivelmente como índice de um afeto que não é encontrado no espaço familiar –, bem como para o fato de o encontro entre eles se dar no espaço público. Podemos entender que a rua, espaço coletivo e democrático, atua como materialização das possibilidades de reconstrução do país.

Ao perguntar aos familiares se poderia sair, o idoso causa indignação. “Os familiares se admiram, indignados. Então no preciso dia de anos? E aonde? O velho se resigna, desistido” (Couto, 2012, p. 58), diz o narrador. Assim como Dona Anita e Carolina, o ancião é visto no lugar de insensatez, desprovido da capacidade de ter vontades e de lucidez para fazer escolhas. É interessante nos atentarmos ainda ao uso do discurso indireto livre, recurso tão presente nas narrativas claricianas e que observamos em “Feliz aniversário”, pelo qual temos acesso às falas das personagens.

Que ele era de manias já sabiam. Exemplo: há três anos atrás ele decidira fazer seu próprio caixão. A família se perguntava: que deu nele? A filha mais velha estremeceu: seria pressentimento? Os irmãos, contudo, riram: disparate! O velho, no entanto, prosseguia a construção. Hoje um toque, amanhã um retoque. Esta é a morada a mais definitiva, obra para nossa eternidade, não será que vale a pena cuidar dela? Vocês estão a vida inteira trabalhando para erguer casa provisória; eu trabalho no definitivo (Couto, 2012, p. 58).

Aqui, a referência explícita à morte remete mais uma vez ao conto “Feliz aniversário”, embora o idoso ocupe um lugar de menos passividade que Dona Anita. A morte, no conto clariciano, parecia rondar a velha à sua revelia, enquanto em “Noventa e três” o protagonista se prepara para ela ao construir o próprio caixão, mesmo sabendo que ainda havia vida – vitalidade essa representada pelo hábito de passear e pela sua relação com Ditinho e o gato. Talvez esse trabalho de construção indique ainda a forma que ele encontra de exercer algum ofício, de ocupar-se em uma família e uma sociedade que o consideram incapaz de continuar produzindo. Analisando o trecho “(...) os familiares não se perturbam com os desejos do velho. Em plena comemoração da sua idade ele quer ir passear para longe e sozinho? Coisa de menino, delírio infantil” (Couto, 2012, p. 59), observa-se que, além de ser visto em um lugar de insensatez (representado pelo “delírio”), o idoso é também tratado como criança. “E assim deixam o velho na poltrona da cabeceira, em aparência de sono” (Couto, 2012, p. 59), como os pequenos que, em eventos sociais, costumam dormir. Além da infantilização, destaca-se novamente a

passividade com que a figura do idoso é caracterizada, assim como Dona Anita e Carolina, que compõem o espaço familiar como parte do mobiliário ou dos objetos da sala.

Finalmente, o avô pergunta quantos anos está fazendo e se espanta com a própria idade. “Noventa e três? Parecia atônito” (Couto, 2012, p. 59), diz o narrador. Ao questionar, em seguida, em que ano estão, e obter como resposta o mesmo número, o velho acha que o filho não entendeu, talvez sugerindo ironicamente os entraves de comunicação entre os familiares e o idoso – ele não era compreendido. Assim, a festa se segue sem a participação do aniversariante: “A multidão, ruidosa, acelera os festejos. Naquela alegria não cabem os avôs” (Couto, 2012, p. 59-60), o que evidencia, mais uma vez, a dissolução dos laços de pertença que vem com a velhice, destituindo o mais velho do lugar de prestígio e sabedoria que era próprio das sociedades tradicionais.

Após a partilha do bolo de aniversário, festejado e cortado rapidamente para que a comemoração voltasse a ter espaço para a alegria dos mais jovens, o idoso volta à invisibilidade. “O velho deve estar por aí dormindo, dizem” (Couto, 2012, p. 60), mas ele não dormia. Ao contrário, pensava nos amigos de que sentia falta. “Esses, sim, mereciam pensamento. Só para eles, vadios do jardim, ele se sentia avô” (Couto, 2012, p. 60), diz a voz narrativa, evidenciando o papel familiar de que o idoso é destituído dentro de casa e encontra na rua, em um processo alusivo à função social perdida e encontrada na relação com figuras que também representam a exclusão.

Como ninguém mais estava prestando atenção em seu comportamento, o idoso aproveita para escapar do aniversário, indo para o jardim público encontrar seus companheiros, “(...) suspirando uma leve felicidade” (Couto, 2012, p. 60). É como o regresso de Carolina, de “Sangue de avó manchando a alcatifa”, para a aldeia. Diferentemente de Dona Anita, os dois velhos coutianos encontram uma forma de escape, uma via de resistência, como se driblassem a situação de passividade e melancolia em que eram colocados pelos parentes. No banco do jardim, já com o gato enroscado no braço do ancião, Ditinho, “vindo de jantar um lixo” (Couto, 2012, p. 60), acomoda-se ao seu lado. “A criança se senta, familiar”, diz o narrador, apontando para a familiaridade que os descendentes que levam seu mesmo sangue não têm com o velho, mas que ele encontra no garoto da rua.

Ao colocar a mão no bolso “do avô” – já que ele era, de forma simbólica, o avô de Ditinho –, o menino sente a carteira e pergunta quanto se tem ali, em um diálogo que revela sentidos outros nas entrelinhas.

— Então, quanto temos aqui?
O velho sorri, leva a mão ao peito e proclama:

— Noventa e três!
Os olhos do miúdo relampejam:
— Tudo isso? Estás rico, vovô!
O velho concorda acendendo um sorriso. O menino tinha o coração em trabalho de parto:
— Com esse tanto dinheiro hoje vamos fartar por aí: comer, beber, gargalhotar.
(Couto, 2012, p. 60).

Pode-se entender que a riqueza de que se fala nesse trecho assume um duplo sentido. Talvez, de fato, o garoto achasse que o número se tratava de dinheiro. Mas talvez o próprio menino, acostumado às espertezas que a vida nas ruas exige, tenha entendido o que o ancião quis dizer. Nesse sentido, a riqueza a que se refere é a da experiência, da sabedoria que vem com os anos vividos. De toda forma, seja pelo ponto de vista do idoso, seja do menino ou de ambos, a intenção que se apreende do texto é justamente a de atribuir à velhice uma importância perdida com o tempo e com as mudanças culturais e sociais pelas quais Moçambique passava. Por fim, a narrativa termina.

E se levanta, puxando o velho por uma escura ruela. O avô ainda se lembra: a minha bengala! Mas Ditinho responde: sua bengala, a partir de hoje, sou eu. E se afastam os dois, cada vez mais longe dos ruídos da festa de aniversário. No jardim, o gato esfrega uma saudade na esquecida bengala. Depois, corre pelo beco escuro, juntando-se aos dois amigos que, já longe, festejavam o tempo, comemorando o dia em que todos os homens fazem anos (Couto, 2012, p. 61).

Ao levar seu avô para passear, Ditinho se compromete a ser os olhos do idoso cego: “(...) sua bengala, a partir de hoje, sou eu”, diz o garoto. Vagando por ruas escuras, desfrutando da liberdade e do afeto que a convivência provocava, o aniversariante, enfim, festeja. A verdadeira celebração acontece, portanto, quando ele escapa às limitações físicas e morais impostas pela família e parte sem destino certo com o menino.

Podemos interpretar que esse desfecho aponta para uma forma de superação da exclusão em que vivia o idoso, representando uma harmonia possível entre o velho e o novo. No imediato pós-guerra, Mia Couto leva para a ficção a possibilidade de convivência entre o tradicional e o moderno, fazendo desse lugar um espaço de reinvenção, assim como ele faz ao trabalhar com a língua. Comprometido com a reconstrução de seu país – que é material, mas é também simbólica –, o escritor moçambicano atribui à união e à solidariedade entre o mais velho e o mais jovem o caminho para uma elaboração coletiva a partir da esperança.

Aqui, vale retornarmos ao título do conto e à escolha do número 93 no contexto em que a narrativa foi escrita: 1993 foi o primeiro ano após a assinatura do Acordo de Paz, período marcado pelo desejo de mudança e pelo resgate de uma utopia. Assim, como bem aponta Martin:

Tratava-se de mais um momento inaugural na história da nação, do início de uma nova etapa para os vários segmentos sociais empenhados na reconstrução material e simbólica de Moçambique. À luz desse contexto, é possível inferir que a solidariedade estabelecida entre as figuras marginalizadas do avô e do menino – que emblematicamente se encontram no espaço público do jardim – sugere a (re)construção de uma realidade nacional em que a coesão social se assente na harmonia entre o velho e o novo, entre a tradição e a modernidade. Nessa perspectiva, determinados valores éticos, como a valorização dos mais velhos, são agenciados como uma baliza para a conquista de um futuro socialmente mais equilibrado (Martin, 2015, p. 132).

Com base nisso, é possível afirmar que a cegueira do protagonista pode sugerir uma referência à construção de um novo olhar para o contexto que se desenhava. O avô, dotado de uma visão interior aguçada, dispõe-se a trilhar um caminho solidário com a infância, representada pela criança que vive nas ruas. Ambas as personagens podem mitigar, juntas, sua solidão e seu desamparo, enquanto os descendentes do velho permanecem presos em uma perspectiva egoísta e alienada, sem enxergar as necessárias pontes – críticas e propositivas – entre o velho e o novo, aquilo que é da ordem das tradições e da modernidade. Essa questão remete às lentes dadas a Carolina para que a idosa corrigisse sua visão, quando entendemos que, na verdade, essas mesmas lentes borravam o que deveria, de fato, ser visto: os problemas sociais que sucederam à conquista da libertação nacional e à perda dos ideais revolucionários.

Dessa forma, notamos que o idoso de “Noventa e três” assume um viés utópico, no sentido de representar uma esperança possível após décadas de guerra em Moçambique. Assim como acontece em “Feliz aniversário” e em “Sangue de avó manchando a alcatifa”, a narrativa denuncia a situação de exclusão do mais velho no seio familiar e na sociedade, apontando para o desmantelamento de certos costumes tradicionais, mas o conto não se encerra aí. Diferentemente de Dona Anita, que é toda melancolia e rigidez, sem perspectivas em uma sociedade burguesa que despreza aqueles que não produzem mais, e até mesmo de Carolina, que vê como única forma de resistência a fuga de volta para a aldeia, o ancião representa, pela aliança com o mais jovem no espaço coletivo, a esperança de um futuro possível.

3. SEM RAÍZES NEM FRUTOS: RETRATOS DA SOLIDÃO

3.1. O corpo no fim da via *crucis*: “O Grande Passeio”, de Clarice Lispector

Publicado pela primeira vez em *A Legião Estrangeira* (1964) sob o título “Viagem a Petrópolis”, o conto de Clarice Lispector que narra a história de Margarida, uma “velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo” (Lispector, 1998c, p. 29), foi republicado sete anos depois em *Felicidade Clandestina* (1971), então intitulado “O grande passeio”¹¹. Vale lembrar que a republicação de textos com algumas alterações ou até mesmo sem mudanças não era incomum para a autora.

Margarida, cujo apelido era Mocinha – estabelecendo uma evidente ironia em relação à velhice da protagonista –, é uma idosa que foi levada do Maranhão para o Rio de Janeiro, onde seria internada em um asilo por uma senhora que desiste do plano, vai embora para outro estado e deixa “(...) algum dinheiro para Mocinha se arrumar no Rio” (Lispector, 1998c, p. 30).

Ainda no início da narrativa, sabemos que a protagonista vivia da caridade dos outros, dormindo na casa de quem lhe oferecesse abrigo, mas não fica claro como ela foi parar no lar de uma família em Botafogo. É possível interpretar que sejam parentes dela, embora a informação não fique explícita na narrativa, o que já dá indícios da falta de laços afetivos entre a anciã e as outras personagens.

Descrita como uma idosa de corpo pequeno e escuro, embora tivesse sido alta e clara na juventude, é possível notar que, assim como acontece com Dona Anita em “Feliz aniversário”, a decrepitude do corpo se mostra como importante marca da narrativa, evidenciando os efeitos do passar dos anos e do pouco cuidado que recebia e que podia ter consigo mesma.

Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia (Lispector, 1998c, p. 29).

Ao contrário da protagonista de “Feliz aniversário”, Mocinha não tinha mais descendentes: os filhos que tivera no Maranhão haviam morrido. Rafael, atropelado pelo bonde, e Maria Rosa, enquanto dava à luz. O marido também já tinha morrido e “(...) só ela restara

¹¹ Foi escolhido para análise o conto “O grande passeio” por ter sido a última versão deixada pela autora.

com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênue veludo branco” (Lispector, 1998c, p. 29), fazendo uma possível referência à catarata da idosa.

Chamam a atenção desde o início da narrativa as metáforas utilizadas para caracterizar Mocinha: era uma velha sequinha, doce e obstinada, de corpo pequeno e escuro, olhos sujos, cobertos por um “veludo branco” e sorriso permanente. Podemos notar, a partir dessas expressões, que Clarice lança mão de um lirismo para retratar a precariedade do corpo envelhecido – era sequinha, mas doce; tinha os olhos sujos, mas sorria; era conhecida como Mocinha, embora fosse velha –, estabelecendo uma espécie de contraste entre esse caráter mais sublime da poesia e o grotesco do corpo deteriorado, desautomatizando a personagem, como apontou Ormundo em *Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector*:

(...) o grotesco está presente em muitos trabalhos ficcionais de Clarice Lispector – em maior ou menor grau – e serve como elemento desencadeador de um “mal-estar”, da desautomatização das personagens e, por vezes, funciona como uma alteridade que se impõe a elas (Ormundo, 2008, p. 29).

Nesse processo, é possível observar que o sorriso permanente de Mocinha aparece como elemento central ao desestabilizar as outras personagens em relação à senilidade dela. Um “ricto inofensivo” (Lispector, 1998c, p. 31), diz a narradora em dado momento, mas que incomoda – não deixa de ser, afinal, um rito, e a escolha desse vocábulo chama a atenção por apontar para um símbolo ligado ao que é da ordem do ancestral e até religioso.

A despeito da contraposição de adjetivos que vão do grotesco ao belo, sobressaem-se as características que remetem à rigidez e à escuridão: “seco”, “endurecido”, “opaco”, “sujo” – traços que são atribuídos à personagem e a outros elementos (como a cama em que dormia e a roupa que usava, por exemplo), em uma construção metonímica que reforça a imagem precária e desoladora da idosa.

Apesar da condição física, porém, Mocinha adorava passear, fato que chamava a atenção da família que lhe dava abrigo. “Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava” (Lispector, 1998c, p. 30). Um dia, questionada por uma das moças que morava na casa, responde que estava passeando. “Acharam graça que uma velha, vivendo de caridade, andasse a passear” (Lispector, 1998c, p. 30). Aqui, podemos pensar se essa estranheza causada na família vem só do fato de Mocinha viver de caridade ou, principalmente, do fato de ser velha e, ainda assim, passear. Essa questão está em consonância com o hábito de sorrir – por que a

idosa, em sua existência tão insignificante aos olhos daqueles outros mais jovens, sorria e passeava?

Sobre esse assunto, vale lembrar do idoso que protagoniza o conto “Noventa e três”, de Mia Couto, do capítulo anterior. Assim como ele, Mocinha parece encontrar no espaço público um lugar a que não tinha direito no espaço privado. O comportamento de ambos é visto como insensato pelos parentes, que não conseguem – e talvez não queiram – compreendê-los.

Dessa forma, se por um lado se destacam os problemas físicos da personagem, por outro, é o desprezo com que ela é tratada que mais chama a atenção durante a leitura. O fato de Mocinha viver em um quarto dos fundos, por exemplo, pode ser entendido como um símbolo dessa negligência: o cômodo apartado da casa – e da convivência familiar – representa o tamanho de sua existência para as outras personagens, que mal notavam sua presença. O trecho “Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fossem interrompidos” (Lispector, 1998c, p. 30) evidencia situações das quais não é mais permitido ao sujeito velho participar – assim como os protagonistas do capítulo anterior, que não têm mais chances de fazer parte dos espaços familiar e social.

Um dia, surpreendida por ainda tê-la em casa, a família chega à conclusão de que ela já morava ali há tempo o bastante – era preciso passar a tarefa de alojar a velha adiante. Vale lembrar mais uma vez de Dona Anita, também “alojada” por Zilda, a filha mulher a quem coube a tarefa de cuidar da mãe. Diferentemente do que acontece em “Feliz aniversário”, porém, os parentes de Mocinha decidem despachá-la para outra casa. Comunicam à idosa que, no dia seguinte, a mudança aconteceria e, assim, com a notícia de um passeio – de um grande passeio –, ela sente algo que certamente há muito não sentia, embora não entenda o quê. Não dormiu na noite anterior, pois “(...) no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água” (Lispector, 1998c, p. 31). As lembranças do passado voltam à tona e já se confundem com os sonhos. De repente, a idosa descobre que a cama era dura. “É que se sensibilizara toda” (Lispector, 1998c, p. 32), nos revela o narrador.

Nesse momento, a sensibilização do corpo (até então, duro) faz com que ela note a dureza que é exterior a ela – que é da cama, da roupa e do olhar do outro, ou seja, provocada pelas condições materiais, bem como subjetivas, da vida que levava. Mocinha, que comia pouco, de repente sente um apetite avassalador, como se tomasse consciência de sua existência: “E de súbito – mas que fome furiosa! Alucinada, levantou-se, desamarrou a pequena trouxa,

tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardava secretamente há dois dias. Comeu o pão como um rato (...)” (Lispector, 1998c, p. 32). Durante o resto da noite, coça-se “toda ardente” até conseguir dormir de novo, em um jogo entre sono e vigília que aponta para uma espécie de despertar subjetivo da idosa, como se ela fosse, de alguma forma, tomando consciência da situação em que vivia.

No dia seguinte, na viagem com mais quatro jovens que partiram rumo a Petrópolis, na serra do Rio de Janeiro, as confusões que começaram durante a noite continuam a tomar a cabeça da idosa. Já no primeiro movimento de arrancada do carro, sente uma dor no peito – uma dor que “não era só por alegria, era um dilaceramento” (Lispector, 1998c, p. 32). Sente-se mal, não consegue falar e nem ao menos sorrir. Algum tempo depois, melhora. Mesmo assim, observa a paisagem passar pela janela de forma avassaladora, com as imagens sequencialmente confusas, misturando exterior e interior de maneira descompassada. Mocinha dorme e, quando acorda, a aflição de não saber onde está deixa a situação ainda mais angustiante para ela. A estrada se torna “estreita e perigosa”, mimetizando o que ela vivencia dentro de seu corpo. “A boca da velha ardia, os pés e as mãos distanciavam-se gelados do resto do corpo” (Ibidem, p. 33) e, então, ela começa a delirar com lembranças soltas. O desconforto da véspera, que parecia de alegre excitação, mostra-se agora quase como mudo desespero.

É importante enfatizar que as reações de Mocinha ao entorno são sempre trazidas pelas imagens corporais, como o corpo endurecido, o coração seco, a dor no peito, a dificuldade para sorrir etc. Assim, ela é trazida ao leitor pelas marcas físicas que seu mundo interior, pouco acessível por outros símiles que não as representações mais concretas, encontra para se expressar. É como se, na velhice, o corpo dela falasse justamente por faltar-lhe a linguagem verbal.

Quando chegam perto da casa de Arnaldo, irmão de um dos jovens os quais conduziam a idosa e filho da mulher que a abrigava no Rio, Mocinha é deixada sozinha para que se apresente e dê o recado de que ficará morando com ele. Os outros vão embora para não correrem o risco de precisar voltar com ela novamente e, mais uma vez, nota-se a objetificação no trato com o mais velho. Assim como Dona Anita, que tinha “cheiro de guardado” e é colocada à mesa do bolo horas antes da festa, a protagonista de “O grande passeio” é deixada na rua como um objeto que se passa de mão em mão.

Nesse momento da narrativa, nota-se uma mudança sutil, porém significativa. A predominância de adjetivos da ordem da imobilidade e da escuridão dá lugar a características

opostas. Palavras como “louro”, “branco”, “mole”, “sol”, “brilhando”, “iluminada” e outras afins mudam uma chave importante de leitura, como veremos adiante.

Ao ser recebida pela esposa de Arnaldo, uma alemã que dava café da manhã ao filho – um menino loiro de pernas brancas e sardentas –, Mocinha fica esperando a chegada do dono da casa enquanto o cheiro do café não oferecido a ela causava até vertigem, tamanha a vontade que sentia. A fome despertada na noite anterior permanece, a despeito do profundo mal-estar sentido durante a viagem.

Ao chegar, Arnaldo nega firmemente o pedido. “Não pode ser não, aqui não tem lugar não” (Lispector, 1998c, p. 36), diz, mas Mocinha continua sentada e, para o incômodo de seu interlocutor, sorri, levando-o a uma reação ainda mais hostil. “Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? Volta para a casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo não, viu!” (Ibidem, p. 36).

Aqui, vale notar como as falas de Arnaldo parecem refletir a opinião de toda uma parcela da sociedade que exclui a velhice. Ao ser dotado de voz em um conto cuja predominância é do discurso indireto livre, ele assume um poder que não é dado à idosa, já que ela quase não se expressa verbalmente. Assim, ao não ter voz no discurso, ela também não tem voz nem vez na vida.

É interessante observar que, nesse ponto da narrativa, o sorriso da idosa volta a incomodar. Após a primeira resposta negativa do dono da casa, Mocinha não protesta e continua sorrindo – um “sorriso malicioso”, diz a narradora – aquele mesmo “ricto inofensivo” do início do conto. Mas por que malicioso? Podemos inferir que, nesse momento, a idosa talvez já saiba (ou comece a entender/sentir) qual será o seu destino, independentemente da ajuda de Arnaldo.

Mocinha pega o dinheiro dado por ele, sai da casa e começa a caminhar para cada vez mais longe da estação de trem. “Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco” (Lispector, 1998c, p. 37). No caminho, vê um homem passar e, de súbito, sente um estranhamento – o corpo, antes enrijecido, continua sentindo os efeitos da sensibilização, e os adjetivos ligados à claridade agora se completam pelo aparecimento da água.

Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita. No chafariz de pedra negra e molhada, em plena estrada, uma preta descalça enchia uma lata de água (Lispector, 1998c, p. 37).

A água pode ser vista em oposição a toda secura e dureza com que Mocinha foi caracterizada no início da narrativa. Como se a consciência de si – de seu corpo e de sua existência no mundo – voltasse a ela como elemento vital. No chafariz, a idosa bebe a água: “(...) Mocinha adiantou-se como se saísse de um esconderijo e aproximou-se sorradeira do chafariz. Os fios de água escorreram geladíssimos por dentro das mangas até os cotovelos, pequenas gotas brilharam suspensas nos cabelos” (Lispector, 1998c, p. 37). Mais uma vez, os adjetivos ligados à claridade ganham destaque e ficam ainda mais evidentes a partir da oposição com o preto, visível na cor da pedra do chafariz, na cor da mulher descalça que enchia uma lata de água e até mesmo no corpo “escuro” de Mocinha, como é descrito no começo da narrativa.

“Saciada, espantada, continuou a passear com os olhos mais abertos, em atenção às voltas violentas que a água pesada dava no estômago, acordando pequenos reflexos pelo resto do corpo como luzes” (Lispector, 1998c, p. 37). A água acorda e ilumina o que restava adormecido e escuro dentro de Mocinha, como se aquela vida anterior estivesse fadada ao fim; mas que vida, então, seria possível para aquela idosa?

Depois de deixar o chafariz, volta a caminhar. A estrada “branca de sol” subia, subia cada vez mais e o “céu estava altíssimo” (Lispector, 1998c, p. 37-38), fazendo uma possível referência à ideia de transcendência. Então, como o desenrolar da narrativa sugere que aconteceria, a idosa se senta em uma pedra, encosta a cabeça em uma árvore e, depois de sensibilizar-se toda, morre.

Em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector* (2004), Joel Rosa de Almeida tratou dessa cena final, apontando a relação entre os elementos da ordem do grotesco e os do sublime.

Do grotesco ao sublime, o imagético descrito no final do conto “Viagem a Petrópolis” é uma das mais nítidas oposições estético-literárias da obra clariciana, tendo-se, ao criar o retrato bem-acabado de uma personagem velha tão envolvente, uma simetria perfeita dessas duas categorias poucas vezes alcançada. A categoria do sublime é complementar no final do conto, a velha volta a sentir-se como “mulher” entre “homens”. Ainda que tais “homens” não sejam tão nítidos, as vestes de Mocinha, antes escuras, agora já são “claras”, bem como agora apresenta “cabelos compridos” (Almeida, 2004, p. 130-131).

A idosa morre sozinha, como de fato vivia, apesar de não ter consciência de sua solidão. Depois de “despachada” de uma casa a outra, morre só, sem dar trabalho a ninguém. O movimento de subida na estrada, em direção ao céu, traz uma imagem carregada de lirismo em que água, luzes e céu parecem compor uma tríade de purificação, de algo que, como aponta o crítico, remete ao sublime, em oposição à caracterização inicial de Mocinha – dura, seca, suja.

Essa imagem é concluída com sua morte silenciosa, quase como um adormecer, em que sono e morte se encontram em um momento de descanso que se torna, enfim, eterno. É a partir da tomada de consciência sobre si mesma e, ainda que de forma confusa, da situação em que estava, que a vida parece ser iluminada e percebida como ela de fato é. Por isso, talvez, insuportável.

Uma questão importante que vale ser ressaltada aqui é a do deslocamento. Mocinha fora levada do Maranhão ao Rio de Janeiro, tirada de seu lugar de origem. Durante o tempo da narrativa, é levada do Rio de Janeiro a Petrópolis e, por fim, caminha por uma subida em alusão a uma ascensão celeste, sendo esse o seu deslocamento final. Podemos entender esses movimentos como processos de desenraizamento (e a caminhada final antes da morte, talvez, como um desprendimento dos últimos laços que a prendiam à vida). Sem raízes nem frutos familiares, é a absoluta solidão que resta à anciã, que não encontra acolhimento em nenhuma parte.

Convém destacar ainda a questão do (não) pertencimento, tão presente na obra de Clarice Lispector¹². Ao escrever sobre a velhice, a autora focaliza a exclusão de um grupo que, anulado na sua condição de detentor de poderes e saberes, não faz mais parte da sociedade produtiva, não pertence mais a ela. Em “O grande passeio”, essa exclusão se mostra de forma evidente, com o apagamento de todos os laços da idosa – marido e filhos morreram, ela foi tirada de sua cidade de origem, vivia da (questionável) caridade de outras pessoas e, no fim, os que lhe davam abrigo decidem passar o fardo adiante. Morre sozinha, provavelmente não deixando saudades ou lembranças a ninguém. Mais uma vez, podemos remeter à questão dos passeios da protagonista: ao não permanecer em casa, saindo logo cedo diariamente para passear, podemos entender os deslocamentos como um símbolo do seu não pertencimento àquele lugar – assim como o idoso do conto “Noventa e três”, que procura acolhimento no espaço público, já que não encontra no familiar.

¹² Na crônica “Pertencer”, publicada originalmente no *Jornal do Brasil*, em 1968, Clarice fala sobre o tema que o próprio título sugere. No texto, ela conta que foi gerada como tentativa de salvar a mãe, então doente, mas que o plano não deu certo. “Nasci de graça. Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino” (Lispector, 1999c, p. 110), diz ela sobre a vontade de pertencer. Ainda pensando na biografia da autora, vale lembrar que ela foi trazida da Ucrânia pela família que fugia da perseguição antissemita, morou em Maceió, Recife, Rio de Janeiro e, depois de casada, em diversas cidades do mundo ao acompanhar o marido que era Diplomata. Em *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli, e na coletânea *Todas as Cartas*, temos acesso às cartas que ela enviava às irmãs nas temporadas internacionais, muitas vezes com o sentimento do “não pertencer” às cidades em que morava. A questão acompanhou a escritora por toda a vida.

Nesse sentido, é possível entender que Clarice constrói Mocinha como uma personagem que, em certa medida, encontra ressonâncias em Macabéa¹³, seja pela origem nordestina, seja pela miséria ou pela presença tão ínfima que provoca estranhamento no outro. Ao mesmo tempo que é quase apagada nas relações sociais e desaparece em um mundo em que não tem voz, também apresenta um modo muito próprio de viver a sua subjetividade, chegando ao fim da vida em absoluta solidão.

3.2. Felicidade inútil em “A antiga dama”, de Clarice Lispector

“A Antiga Dama”, publicada como crônica no *Jornal do Brasil*¹⁴ em 1971 e reunida posteriormente na coletânea *A Descoberta do Mundo* (1984)¹⁵, editada após a morte de Clarice Lispector, estabelece um evidente diálogo com as outras narrativas trabalhadas nesta pesquisa. O texto conciso, mas impactante, conta brevemente um episódio protagonizado por uma idosa, da qual não conhecemos o nome, que mora em uma pensão na zona sul do Rio de Janeiro.

Grande, malcheirosa e quase banguela, ela tinha uma reputação que vinha dos anos de glória do passado. Ainda sabia falar francês e não hesitava em colocar a língua em prática quando encontrava outro falante do idioma. Apesar de malcuidada, ainda mantinha certo porte dos tempos antigos. “Havia majestade e soberania naquele grande volume sustentado por pés minúsculos, na potência dos cinco dentes, nos cabelos ralos que, escapando do coque magro, esvoaçavam à menor brisa” (Lispector, 2019, p. 463). Tal descrição remete ao aspecto austero de Dona Anita, de “Feliz aniversário”, que era grande e imponente; ao mesmo tempo, remete também ao evidente envelhecimento e descuido do corpo, como vimos em Mocinha na análise anterior.

Ainda como em “O grande passeio”, as metáforas são construídas por oposições. Um grande volume que era sustentado por pés minúsculos, a potência de ter apenas cinco dentes na boca e os cabelos ralos que ainda esvoaçavam. Além disso, o uso de adjetivos e construções como “coque magro”, “ausência de saliva”, “cabelos ralos”, “encardido” e “fosco”, por exemplo, para retratar a imagem da idosa e de outros elementos que a caracterizam, conversa diretamente com a descrição de Mocinha, como já vimos. Ainda que em um texto

¹³ Protagonista de *A Hora da Estrela*, publicado postumamente, em 1977.

¹⁴ A crônica foi publicada em 27 de novembro de 1971 e pode ser acessada no acervo digital do jornal em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=223212. Acesso em: 20 jan. 2024.

¹⁵ Em *Para não esquecer* (1999), coletânea também póstuma de textos da autora, há uma versão parecida da mesma crônica, intitulada “Instantâneo de uma senhora”. Além do título, há outras diferenças, como inclusão ou exclusão de palavras e mudanças de pontuação.

consideravelmente mais curto, já que se trata de uma publicação em jornal, as escolhas lexicais mostram um processo de construção similar ao que acontece na narrativa presente em *Felicidade Clandestina*.

O grande evento da crônica é o retorno da idosa em uma segunda-feira de manhã à pensão. Não tinha dormido em seu quarto, pois regressava da casa do filho, onde passara a noite e o dia anterior – assim, sabemos que a anciã tinha familiares, embora vivesse sozinha em um precário quarto de aluguel. Voltava limpa e bem-vestida, causando certa surpresa nos outros moradores.

Mas houve a segunda-feira de manhã em que ela, em vez de sair de seu minúsculo quarto, veio de rua. Estava lisa e com o pescoço claro, sem nenhum cheiro de galinha. Disse que passara o domingo na casa do filho, onde pernoitara. Estava de vestido preto de um cetim já fosco (Lispector, 2019, p. 463).

Vale pontuar aqui o “cheiro de galinha” em consonância com o “cheiro de guardado” de Dona Anita, evidenciando uma forma de desumanização das idosas, bem como o banho – a água – como elemento de mudança, ainda que temporária, na vida da protagonista. O quarto minúsculo remete também ao aposento de Mocinha, retratando a precariedade dessas existências.

Querendo aproveitar a novidade e fazer com que ela dure um pouco mais, não vai para o quarto trocar o cetim por um vestido ordinário de algodão – tecidos que mimetizam a diferença entre a vida que poderia ter na casa do filho e a que de fato tem na pensão. Ficou na sala conversando, “(...) prolongando o domingo, e disse que a família era a base da sociedade” (Lispector, 2019, p. 463) – como se tivesse se lembrado do conforto que é ter a presença afetuosa do outro.

Em certa medida, é possível aproximar essa mudança da aparência da idosa à avó Carolina, de “Sangue de avó manchando a alcatifa”, de Mia Couto, analisado no capítulo anterior. Mas enquanto aqui, na estrutura pequeno-burguesa sobre a qual Clarice Lispector escrevia, a vida mais abastada do filho está ligada aos cuidados que ela poderia ter, também representando o afeto, no conto do moçambicano, as vestes e os sapatos oferecidos à anciã mimetizam justamente o contrário – a vida longe das raízes, inserida em um contexto de consumo, é o símbolo de um romper de laços. É interessante, porém, como, ainda que em vias opostas, o lugar de chegada pareça ser o mesmo: não há espaço para essas idosas nas famílias que restam.

Mesmo cansada, a idosa permanece em sua pose de dama, embora a imagem dos pés minúsculos que estavam excessivamente apertados nos sapatos abotinados indique, talvez, que aquela pose já não podia mais ser sustentada pelo corpo nem pelas condições materiais em que vivia.

Finalmente, a farsa que ela tenta prolongar para os outros, mas principalmente para si mesma, acaba subitamente abalada com a ânsia provocada pela lembrança do que tinha vivido. “Mas, na hora em que elogiou o jantar magnífico na casa do filho, seus olhos se fecharam de náusea” (Lispector, 2019, p. 464), e corre para vomitar – mais uma vez, a imagem visceral – voltando para a vida de sempre. O domingo acabara, afinal: já era segunda-feira, e a ilusão do pertencimento havia chegado ao fim.

Na hora do jantar, apareceu e pediu apenas uma xícara de chá: estava de olheiras marrons, com o largo vestido de estampadinho de ramagem, e de novo sem cinta e soutien. O que ainda restara de estranho era a pele mais clara. Alguns pensionistas evitaram olhá-la e à sua derrota. Não falou com ninguém. O Rei Lear. Estava quieta, grande, despenteada, limpa. Fora feliz inutilmente” (Lispector, 2019, p. 464).

Aqui, podemos notar que a idosa teve um dia com um familiar: algo especial a ela porque raro. Pôde ser minimamente cuidada, mas logo teve que retornar à sua vida de pensão. Diferentemente dos idosos focalizados no capítulo anterior, ela não coube como tarefa a nenhum familiar, vivendo na maior parte do tempo em sua pobre solidão. E embora ainda tenha descendentes, o fato de ter parentes não implica, necessariamente, que os laços de pertença permaneçam atados. Essa marca, aliás, fica clara também com o idoso de “Noventa e três”: embora viva com a família, é no espaço público que ele encontra acolhimento e se sente como parte de algo, de uma convivência real.

O vômito da anciã gerado pela lembrança do jantar – que, por sua vez, é da ordem do grotesco, assim como o cuspe de Dona Anita ou o sangue de Carolina – talvez represente a súbita consciência de uma realidade que ela poderia viver diariamente, mas que não vivia por não ser mais uma pessoa a ser verdadeiramente considerada pela família.

No fim, ao recolocar as roupas simples e retomar o aspecto cansado – preservando temporariamente apenas a pele mais clara e sem sujeira, único símbolo que resta, mas que também logo se dissipará –, retoma o seu lugar. “O Rei Lear”, diz o texto, fazendo referência mais uma vez à decrepitude do mais velho aos olhos de seus descendentes. A antiga dama que, assim como o velho rei, perde sua majestade. Sobre esse assunto, vale retomar o texto *Clarice Lispector: os elos da tradição*, de Cleusa Rios Passos:

Subvertendo e evocando a memória literária, a personagem-mãe concentra traços do rei e de Dona Anita. “Quieta” e “grande”, seu corpo volumoso guarda ainda “majestade” e “soberania” (p. 614). Tais aproximações podem estender-se para a própria composição do texto, isto é, drama e conto condensam-se em um espaço mais denso e cotidiano: a crônica. Retorna com intensidade a tragédia shakespeariana, pois parece parte do pequeno destino de qualquer um. Flagra-se, aí, não só o dia a dia da desamparada mulher – aliás, recurso peculiar a essa forma narrativa – mas, também, através da citação de Lear, o súbito instante de uma revelação (o relance de “Feliz aniversário”?) que ultrapassa a fugacidade do fato corriqueiro para cristalizar-se, literalmente, a memória literária (Passos, 1991, p. 174).

No fim da crônica, ao dizer que “fora feliz inutilmente” (Lispector, 2019, p. 464), a narrativa parece apontar para um destino inexorável – assim como o da personagem de Shakespeare. Pouco resta entre o momento presente e a morte e, como os outros idosos tratados até aqui, sua existência, frente ao abandono, é apenas à espera do fim.

Em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector* (2004), Almeida, ao tratar da senilidade na obra da escritora, aponta para uma tríade fundamental das narrativas que trazem a figura do idoso. “Velhice, abandono e morte estão intrinsecamente ligados: velhos, ao serem abandonados e tratados como coisa pelos filhos e parentes próximos, coisificam-se e aproximam-se da morte como rasgo de salvação” (Almeida, 2004, p. 126).

Já sobre o gênero textual, como bem apontou Passos (1991), é possível notar o trânsito de Clarice entre as balizas definidoras das narrativas ao escrever uma crônica publicada em jornal. Partindo de um recorte do cotidiano, mas trazendo elementos também presentes em sua produção contística, como o desenvolvimento de uma unidade dramática, a autora estabelece ainda uma interlocução explícita com *Rei Lear* e implícita com “Feliz aniversário”, recorrendo à memória literária para cristalizar a fugacidade de um fato corriqueiro que, como a estudiosa pondera, “parece parte do pequeno destino de qualquer um” (Passos, 1991, p. 174).

3.3. “A fogueira”, de Mia Couto, ou a espera do fim

Primeiro conto de *Vozes anoitecidas*, livro com que Mia Couto estreia na prosa, em 1986, “A fogueira” figura entre os textos mais conhecidos do autor e traz a questão do abandono do idoso de forma pungente ao narrar a história de um casal de velhos que vivia em situação de extrema pobreza e solidão. O desfecho da história é surpreendente e, como as outras narrativas analisadas neste trabalho, provoca reflexões sobre o lugar social do velho.

Logo no início do texto, entramos em contato com um casal de idosos que habita um cenário de isolamento completo. Eles moram em um casebre em uma área rural, onde até “o vento estava sozinho” (Couto, 2013, p. 21).

A fortuna dela estava espalhada pelo chão: tigelas, cestas, pilão. Em volta era o nada, mesmo o vento estava sozinho.
O velho foi chegando, vagaroso como era seu costume. Pastoreava suas tristezas desde que os filhos mais novos foram na estrada sem regresso.
“Meu marido está a diminuir”, pensou ela. “É uma sombra”.
Sombra, sim. Mas só da alma porque o corpo quase que não tinha (Couto, 2013, p. 21).

“Em volta era o nada” – o espaço reverbera e mimetiza a extrema solidão do casal, que tem seus corpos caracterizados pela decrepitude e pela perda de volume. “Meu marido está a diminuir” (Couto, 2013, p. 21), pensa a idosa, comparando-o a uma sombra. A imagem é reforçada pelo narrador: “Sombra, sim. Mas só da alma porque o corpo quase que não tinha” (Ibidem, p. 21). Da mesma forma que vimos nas leituras anteriores, o corpo aparece como uma materialização da situação em que viviam, com uma existência diminuta que, pouco a pouco, perde espaço no mundo. Em “A fogueira”, porém, o cenário de miséria e abandono é também característico de uma Moçambique afetada pelas guerras¹⁶. “A fortuna dela estava espalhada pelo chão: tigelas, cestas, pilão”, apontando para uma situação de escassez.

Em uma atmosfera constituída entre o real e o fantástico – como é característico da literatura de Mia Couto, que dialoga com as narrativas de matriz *bantu* –, apresenta-se a ideia insólita do idoso: ao pensar na condição em que viviam, ele manifesta a ideia de cavar uma cova para a mulher e garantir que, caso ela ficasse doente, seria enterrada, já que não haveria ninguém além dos dois para realizar a tarefa. “— Somos pobres, só temos nada. Nem ninguém não temos. É melhor começar já a abrir a tua cova, mulher” (Couto, 2013, p. 22). Ao invés de rejeitar a sugestão, ela aceita passivamente – talvez pela naturalidade no tratamento da morte, talvez pelo caráter insólito que aquela realidade assume, ou até mesmo por compreender a real intenção do marido: possivelmente, abrir uma cova para si mesmo.

Após caminhar muito para comprar uma pá “caríssima”, o idoso começa a cavar e passa duas semanas nesse trabalho. “Quanto mais perto do fim mais se demorava” (Couto, 2013, p. 22), em um fazer à espera da morte.

¹⁶ Como lembra Anita Martins Rodrigues de Moraes em “A palavra é fumo: algumas notas sobre *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto”, assim como *Cronicando, Vozes Anoitecidas* é um conjunto de narrativas “concebidas e publicadas em pleno conflito” (Moraes, 2013, p. 152).

Ao longo do penoso trabalho, chegam as chuvas torrenciais, e o buraco feito para a cova é tomado por água, mas ele continua cavando a despeito de todas as dificuldades e acaba adoecendo. “No dia seguinte, o velho foi acordado pelos seus próprios ossos que o puxavam para dentro do corpo dolorido” (Couto, 2013, p. 23) e, alucinando – talvez pela febre causada pela exposição do corpo, talvez pela proximidade da morte que viria de qualquer maneira –, ele vê uma fogueira que não existia.

Aqui, vale pensar sobre a imagem da fogueira e das chuvas como elementos tradicionalmente ritualísticos (fogo e água), atribuindo uma aura mítica à sua presença na narrativa. Quando as chuvas começam, o velho amaldiçoa as nuvens e é alertado pela mulher de que será castigado por isso. Nessa imagem das tempestades, é possível remeter a força incontável das chuvas à inevitabilidade da morte. Depois, ao alucinar, parece guiado pela luz da fogueira que só ele vê – a fogueira como um elemento de conforto para as sociedades rurais e que aparece, possivelmente, como acalento para o idoso no momento de sua morte.

Ao cair no sono enquanto observa o marido sem forças, as fronteiras entre o real e o onírico parecem ficar suspensas, e a idosa começa a sonhar com o preenchimento das faltas que dominavam a vida do casal.

Sonhou dali para muito longe: vieram os filhos, os mortos e os vivos, a machamba encheu-se de produtos, os olhos a escorregarem no verde. O velho estava no centro, gravatado, contando as histórias, mentira quase todas. Estavam ali os todos, os filhos e os netos. Estava ali a vida a continuar-se, grávida de promessas. Naquela roda feliz, todos acreditavam na verdade dos velhos, todos tinham sempre razão, nenhuma mãe abria a sua carne para a morte (Couto, 2013, p. 25).

“Naquela roda feliz, todos acreditavam na verdade dos velhos” (Couto, 2013, p. 25), afinal. Na fantasia, os filhos não se foram, o lugar no diálogo não se perdeu e a miséria não assolou a vida da família. Havia produtos na machamba, indicando o desejo de uma vida materialmente melhor, os filhos vivos e presentes, e o idoso no lugar do ancião valorizado, do contador de “estórias” na roda familiar. Essa vida de sonho, “grávida de promessas”, não deixa de resgatar o caráter utópico da escrita de Mia Couto, a despeito de só ser possível como matéria onírica.

“Os ruídos da manhã foram-na chamando para fora de si, ela negando abandonar aquele sonho. Pediu à noite que ficasse para demorar o sonho, pediu com tanta devoção como pedira à vida que não lhe roubasse os filhos” (Couto, 2013, p. 25). Embora a idosa pedisse com devoção que aquele sonho se demorasse, percebe que a realidade, quando acorda, concretiza o

projeto do marido: ele está morto e a cova será usada. A morte, enfim, aparece como única realidade possível para os velhos – a da recém-viúva, provavelmente, também logo chegará.

Sobre esse conto e o tema do abandono, Chaves comenta no texto “Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto”:

No impressionante “A fogueira”, uma escrita delicadamente habilidosa revela a fatal ligação entre morte e miséria, delineando a fatalidade como uma sombra que se produz e confirma a ideia de abandono contra a qual nada podem fazer as personagens. Tudo isso estruturando uma lógica pouco apreensível para o leitor que não se arrisque a desafiar a ordem da racionalidade convencional (Chaves, 2013, p. 252).

Convém observar que essa “lógica pouco apreensível” de que fala Chaves pode ser decorrente, em certa medida, das narrativas de tradição oral de matriz *bantu*. Com tempo e lugar indeterminados, personagens sem nome, comportamentos apenas esboçados e aura mítica, o conto apresenta uma estrutura que poderia se inserir nas histórias imemoriais transmitidas oralmente.

Sobre esse assunto, é interessante voltarmos ao título da coletânea: *Vozes anoitecidas*. Um conjunto de doze contos que apresenta ao leitor uma reunião de vozes, uma amálgama que remete aos discursos orais. A referência à noite traz, também, uma alusão aos costumes tradicionais de contar histórias ao redor da fogueira, como bem apontou Afonso em *O Conto Moçambicano*, ao sugerir que Mia Couto assume em seus contos o papel “de *griot* dos tempos modernos” (Afonso, 2004, p. 212).

O sintagma vozes anoitecidas não faz só apelo a um referente; serve também para recriar uma atmosfera envolvida pelo mistério da noite, lembrando os seres africanos, tanto mais que o título inclui elementos metadieгéticos que designam o tipo de narrativa: “contos”. O conjunto titular permite enraizar a obra na vida da comunidade, reflectir o universo mítico da África milenar, conciliando no seu seio os ciclos temporais, a permanência e o movimento (...). Na sua posição de expectativa em relação à leitura da obra, o título cumpre a função de sedução que lhe incumbe: faz intervir a oralidade como fonte da criação literária e anuncia, ao mesmo tempo, pelo ciclo temporal implícito na evocação da noite, uma outra percepção da existência, marcada pelo estigma messiânico (Afonso, 2004, p. 210).

É oportuno retornarmos à temática da morte para citar o próprio escritor em entrevista. No trecho a seguir, ele comenta sobre a presença pungente do tema em seus escritos, exemplificando a questão com “A fogueira”:

É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado: os mortos não são arrumados num lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio. Penso que isso está um pouco latente aqui nos textos. Também é preciso dizer que Moçambique é um país em que a morte hoje é frequente. Não é possível separar qualquer ficção que se faça hoje em Moçambique da morte. Nos dez últimos anos aquela guerra fez um milhão de mortos, direta ou indiretamente. Isso forçosamente tem que aparecer na literatura. Há casos em que – por exemplo, no conto “A fogueira” – acaba por ser mais importante a cerimônia do enterro, os preceitos que se devem seguir para que os mortos tenham o seu lugar tranquilo assegurado, do que o próprio fato em si de morrer (Laban, 1998, p. 1026-1027, apud Ferreira, 2008, p. 219).

Parece haver uma razão, portanto, para que os velhos abram a coletânea *Vozes anoitecidas*. Figurando no primeiro conto do livro, trazem consigo a importância do ancião para as sociedades tradicionais, mas representam, em condição de miséria e abandono, sua marginalização e o esquecimento. São vítimas, também, da nova realidade socioeconômica e cultural, frutos da desorganização de estruturas familiares dela decorrente. Quando o idoso assume a tarefa de concretizar os rituais da morte (dentro das possibilidades que tem), aponta para a ausência de descendentes. Caberia aos jovens, afinal, a função de sepultar seus mortos; como esses não estão presentes, a tradição não se cumpre, revelando a face mais cruel daquela pobreza: a profunda solidão.

Assim como vimos em “O grande passeio” e “A antiga dama”, a ausência de raízes e frutos (a perda da importância ancestral e a ausência de descendentes) confere aos idosos um lugar de descarte, abandono e tristeza. Embora essas marcas não sejam explicitadas no discurso dos anciãos, é pela caracterização do corpo envelhecido e maltratado que elas se manifestam – corpo também atravessado por uma condição socioeconômica específica e, no caso de “A fogueira”, pela guerra civil em que Moçambique estava mergulhada.

Nesse contexto, a morte individual do idoso pode representar uma morte coletiva – a de tradições e hábitos que se perdem progressivamente. Ainda assim, a morte, dentro daquele contexto de abandono e esquecimento, não assusta as personagens. Pelo contrário, talvez ela figure como meio de libertação, uma vez que o fim da vida corpórea não é, necessariamente, cabal para a sociedade sobre a qual o autor moçambicano escreve.

Esse, como já vimos anteriormente, é um importante ponto de afastamento das perspectivas enunciadas por Clarice Lispector e Mia Couto, justamente por ser uma diferença das sociedades nas quais e sobre as quais escreveram. Enquanto nas narrativas claricianas a morte é sinônimo de fim, nas histórias de Mia ela assume contornos de continuação.

Por fim, vale observar que a linguagem do conto “A fogueira” mimetiza a situação de precariedade que busca retratar. Com um discurso conciso, em diálogos de poucas palavras

trocadas, frases curtas e fragmentadas, forma e conteúdo dão os contornos de escassez à vida (e à morte) dos idosos. Mas se, por um lado, o discurso direto é tão árido, ao representar a pobreza dos anciãos, os trechos do narrador dão o lirismo à narrativa. A título de exemplo, vale destacar o trecho inicial, em que a história nos é apresentada: “A velha estava sentada na esteira, parada na espera do homem saído do mato. As pernas sofriam o cansaço de duas vezes: dos caminhos idosos e dos tempos caminhados” (Couto, 2013, p. 21). Aqui, o desgaste se mostra não apenas físico, mas se refere também aos tantos anos vividos pela idosa. O trecho pode mimetizar ainda, de forma mais ampla, o cansaço do povo moçambicano naquele contexto pós-libertação e de guerra civil, em que a morte, a violência, a escassez, a fragmentação familiar, o deslocamento forçado e a dificuldade de sobreviver eram tão comuns.

4. TRAVESSIA: ENTRE RUPTURAS E TRANSMISSÕES

4.1. “A partida do trem” e o futuro como um relance

Publicado no volume *Onde estivestes de noite*, em 1974, “A partida do trem” também se destaca no rol de narrativas de Clarice Lispector que se debruçam sobre a velhice da mulher. O livro foi acompanhado poucos meses depois pela publicação de *A via crucis do corpo*, resultado de uma encomenda editorial, e ambos não foram bem-recebidos pela crítica. Como vimos no **Capítulo 1**, isso se deu, em certa medida, em decorrência das personagens e dos temas a que os textos dão forma – aquilo que Joel Rosa de Almeida chamou de figuras do “mundo marginal” (Almeida, 2004, p. 19), entre as quais estão as “velhas claricianas”.

Sobre a questão da encomenda editorial, em *Clarice Lispector com as pontas dos dedos*, Vilma Arêas parte da distinção dos textos considerados “das entranhas”, que compreendem a produção que vai de seu primeiro romance até o fim dos anos 1960, e aqueles chamados “das pontas dos dedos”. Esses segundos seriam narrativas que respondem a demandas externas editoriais e afins, como as duas obras de 1974, e Arêas procura demonstrar que há uma profunda relação entre eles, embora a maior parte da crítica os separe de maneira inequívoca.

Sendo de temperaturas diferentes, eles retraçam um movimento coerente e circular, embora intermitente, articulando-se uns com outros, apesar das dificuldades do que a escritora chama de “inspiração” e de seus tempos mortos (Arêas, 2005, p. 15).

A aproximação entre essas duas categorias é importante no sentido de reafirmar a relevância dessas obras da última década de vida da autora. Ainda segundo Arêas (2005), em *A via crucis* Clarice dá continuidade e mais espaço a temas apresentados na coletânea anterior, justamente como a velhice em “A procura de uma dignidade” e “A partida do trem” – este último, nosso objeto de análise neste capítulo.

“A partida era na Central com seu relógio enorme, o maior do mundo. Marcava seis horas da manhã. Angela Pralini pagou o táxi e pegou sua pequena valise. Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo desceu do Opala da filha e encaminharam-se para os trilhos” (Lispector, 2016, p. 451). Assim começa o conto, com a idosa sendo deixada pela filha com um “beijo gelado” (Ibidem, p. 451) para que partisse rumo à casa de outro filho. Já dentro do vagão, ela

conhece Angela Pralini¹⁷, personagem mais jovem com quem compartilha o protagonismo da história e com quem vai estabelecer uma espécie de oposição.

Logo de início, dona Maria Rita é definida como a “velha bem-vestida e com joias” (Lispector, 2016, p. 451). Além disso, seu longo sobrenome, apresentado no começo da narrativa, também dá indícios de uma posição social de prestígio. Apesar de ser descrita o tempo todo como uma senhora que demonstra sua riqueza intencionalmente, os traços do envelhecimento não se fazem menos evidentes: “Das rugas que a disfarçavam saía a forma pura de um nariz perdido na idade, e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível” (Ibidem, p. 451).

Aqui, é possível enxergar no traço físico da boca que murchara uma metáfora para a perda de um lugar discursivo. “Mas que importa. Chega-se a um certo ponto – e o que foi não importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se” (Lispector, 2016, p. 451), diz a voz narrativa, que se confunde com o pensamento da idosa.

O trem, enfim, sai, e com a partida da locomotiva, Maria Rita se dá conta de que se sentou contra a direção do movimento: “(...) não esperava que o trem seguisse nessa direção e sentara-se de costas para o caminho” (Lispector, 2016, p. 451). Ao notar seu desconforto, Angela oferece o próprio lugar, surpreendendo a idosa, que, aparentemente desacostumada à amabilidade alheia, nega a gentileza.

Ao longo desse conto, nota-se que Maria Rita tem plena consciência do lugar em que a velhice a coloca, demonstrando até mesmo vergonha de ser velha, orgulhando-se de habilidades triviais que ainda conservava. “Tinha, porém, orgulho de não babar nem fazer pipi na cama” (Lispector, 2016, p. 461). Destacando que a decrepitude da idade muito avançada ainda não se fazia tão presente: “(...) sou boa de cabeça, não falo sozinha e eu mesma é que tomo banho todos os dias” (Ibidem, p. 457). Por isso, esforça-se para disfarçar o envelhecimento do corpo com adornos e peças de ouro.

Contudo, como veremos, o seu alto poder aquisitivo não muda de forma sensível o processo de exclusão que vem com a velhice. No conto, a repetida descrição física de Maria Rita estabelece uma espécie de contraposição aos caros adereços que usava. O nariz perdido, a boca murcha, os sulcos secos ao redor dos lábios, as rugas, os olhos profundos e vazios, o leve tremor etc. Nada disso parece compensado ou disfarçado pelos adornos. “Sou muito rica, não sou uma velha qualquer’. Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer” (Lispector, 2016, p. 454).

¹⁷Angela Pralini é também personagem de *Um Sopro de Vida*, romance clariciano escrito entre 1974 e 1977.

Da mesma maneira que os traços físicos da velhice não são disfarçados pelas joias, a decadência dentro do jogo social e da estrutura familiar também não é amenizada pelo alto poder aquisitivo da personagem, que reclama internamente da solidão e do silenciamento imposto pelos mais jovens. “Dona Maria Rita pensava: depois de velha começara a desaparecer para os outros, só a viam de relance” (Lispector, 2016, p. 457).

Quando o trem começa a andar¹⁸, a idosa se apresenta a Angela Pralini, “autorizando-a” a chamá-la de Maria Ritinha, como quem quer criar uma intimidade que não existe. Ela diz ter 77 anos, embora, mais adiante, fique confusa em relação à própria idade. Ao longo do conto, percebemos como a falta de ter com quem conversar faz com que a velha se ressinta por não conseguir estabelecer um diálogo prolongado com sua interlocutora, a qual revela o motivo de sua viagem: Angela ia rumo à fazenda de seus tios, onde passaria seis meses. Em seguida, a idosa conta: “(...) vou para a fazenda do meu filho, vou ficar lá para o resto da vida. (...) sou como um embrulho que se entrega de mão em mão” (Lispector, 2016, p. 454). Notamos nessa fala a questão da coisificação da idosa, importante elemento das outras narrativas já estudadas: “(...) era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho. (...) não fazia nada, fazia só isso: ser velha” (Ibidem, p. 458). Assim como Dona Anita, de “Feliz aniversário”, que tinha cheiro de guardado, Maria Rita exalava um cheiro específico – “era o seu perfume idoso e mofado” (Ibidem, p. 457).

Após esse breve diálogo, entramos pouco a pouco nos pensamentos de ambas as personagens. O primeiro elemento que nos faz acessar o mundo interior de Angela é sua lembrança acerca de um bilhete de despedida que deixara para Eduardo, que subentendemos ser um ex-par amoroso. “Te amo como nunca. Adeus” (Lispector, 2016, p. 458), indicando se tratar de uma espécie de fuga. Esse preâmbulo da história pessoal de Angela vem em um parágrafo em meio a outros que relatam o que se passa dentro do trem, como um pensamento alheio que se tem em uma situação qualquer. É possível que isso já indique de alguma forma um contraste entre uma interioridade complexa de Angela – que se vê às voltas com um rompimento amoroso, de onde vêm sofrimento, angústia, dúvida, entre outros sentimentos – e a coisificação da idosa, a quem já muito pouco é permitido sentir.

Chega-se a um ponto da narrativa em que mais de duas páginas são dedicadas exclusivamente à Angela, que revela em seus pensamentos a razão do rompimento: “Separaram-se por um motivo fútil quase inventado: não queriam morrer de paixão” (Lispector,

¹⁸ O início do movimento da locomotiva é retomado diversas vezes ao longo da narrativa, o que talvez assinale, de forma mimética, o andamento interrompido e descontínuo da personagem idosa, também ela com paradas e reinícios.

2016, p. 458). Podemos, então, voltar a reflexão à Maria Rita, cuja interlocutora sofria por ter amado demais, por ter sentido demais o que ela, certamente, sentia de menos. “A velha fingia que lia jornal. Mas pensava: seu mundo era um suspiro” (Ibidem, p. 457), um suspiro em oposição ao êxtase de Angela, reverberado algumas vezes pelo apito do trem.

Observemos dois trechos que tão bem representam essa questão. O primeiro, em relação à Maria Rita: “(...) ela esvaziou seu pensamento. E era tranquilamente nada. Mal existia. Era bom assim, muito bom mesmo. Mergulhos no nada” (Lispector, 2016, p. 465). Agora este, sobre a mulher mais jovem: “Angela Pralini tinha pensamentos tão fundos que não havia palavras para expressá-los. Era mentira dizer que só se podia ter um pensamento de cada vez: tinha muitos pensamentos que se entrecruzavam e eram vários” (Ibidem, p. 463). Enquanto a idosa mergulhava no nada, com os pensamentos vazios, sua companheira de viagem pensava até demais e profundamente.

A diferenciação feita entre a vida interna de Angela e a de Maria Rita acontece também no nível físico. Enquanto a idosa é caracterizada com os traços conhecidos da velhice, a mulher de 37 anos é descrita como alguém de seios bonitos, orelhas em ponta e boca arredondada e beijável – evidente contraste com os traços murchos e enrugados da anciã.

Além disso, ao longo da narrativa, fica evidente a busca de Angela por vida – pela sensação de vida. Os elementos da natureza que ela vai procurar após a separação de Eduardo são um índice frequente na obra clariciana daquilo que é da ordem dos instintos e da forma mais primitiva do viver. “(...) pretendia entrar em cheio na floresta espessa e verdejante” (Lispector, 2016, p. 456) e pensava: “todos os dias tomarei banho de rio misturando com o barro a minha abençoada lama” (Ibidem, p. 456). Essa ânsia de estar viva contrasta, também, com a inércia de Maria Rita, que “tinha certa preguiça de viver” (Ibidem, p. 461).

Neste ponto, é interessante abordar ainda o silêncio expressivo que permeia toda a narrativa. Angela e Maria Rita pouco conversam, embora suas reflexões sejam postas de forma a nos mostrar um diálogo entre elas, ao qual nós temos acesso (pela técnica do monólogo interior e do discurso indireto livre), mas elas não. Assim, ao fazer com que os leitores saibam mais do que as próprias personagens entre si, a autora recria o isolamento em que suas criaturas vivem em seus mundos.

Outro ponto importante é a questão do deslocamento. Ao ser colocada pela filha dentro de um trem, Maria Rita é transferida de um lugar para outro, em um movimento que parece representar um processo de desenraizamento – não apenas de parte da família, mas talvez

também dos últimos liames que a prendem à vida (ou a uma vida com presença na dinâmica social).

“Perto do fim? ai, como dói morrer. Na vida se sofre mas se tem alguma coisa na mão: a inefável vida. Mas e a pergunta sobre a morte? Era preciso não ter medo: ir em frente, sempre. Sempre. Como o trem” (Lispector, 2016, p. 466). A partir do excerto entendemos que o fim do trajeto é, inevitavelmente, a morte. Talvez por isso Angela salte do trem antes da idosa – ainda não era sua hora de fazer essa travessia até a parada final. E ela faz isso enquanto Maria Rita dorme, sem se despedir, como se tivesse entendido que aquilo (a velhice, a morte) era algo que ela não queria tocar, mas que a alcançaria em algum momento da vida. Para Joel Rosa de Almeida, essa é uma relação que se dá entre o sublime e o grotesco:

Essa relação dá-se muito pela sensibilidade de Angela, que se vê refletida na velha à medida que sente a proximidade desta como reflexo da nossa condição humana. Nota-se, muito entremeada ou na sequência das suas falas, a visão da velha a partir do olhar da própria Angela, algo que, por vezes, pode ser sublime, pelo triste e tocante abandono da velha, mas também grotesco, pela visão, ainda que dotada de “imensa piedade” (Almeida, 2004, p. 121).

Além disso, é importante notar que o vocábulo “partida” do título se repete imediatamente como a primeira palavra do texto, reiterando a ação. Logo no início do conto, as duas personagens entram no trem que as levará a outras cidades, em uma travessia que é geográfica e temporal, mas que pode ser interpretada também em outros níveis (de compreensão sobre vida e morte, passado, presente e futuro, juventude e velhice). A descrição do enorme relógio na Estação Central, “o maior do mundo”, também pode estar ligada a essa ideia do tempo que corre, imparável. A posição dos ponteiros ao marcar seis horas – um em direção oposta ao outro – também pode ser outra forma de simbolizar a oposição complementar entre as duas personagens.

Outro importante traço desse conto é o olhar contemplativo de Angela para Maria Rita. Ao enxergar o movimento de decadência da velha, ela “teve medo de envelhecer e morrer” (Lispector, 2016, p. 460), em uma espécie de epifania que a leva ao choro, como se ela compreendesse, também, o que é viver. “E o resultado foi que ela teve que disfarçar as lágrimas que lhe vieram aos olhos. (...) Como viver magoava. Viver era uma ferida aberta. (...) Angela estava amando a velha que era nada” (Ibidem, p. 468). Uma transmissão entre elas acontece, portanto, assim como entre Dona Anita e Cordélia, no conto “Feliz aniversário”. O entendimento da velhice – também da morte e da vida, conseqüentemente – causa horror às mulheres mais novas, e o resultado dessa transmissão é o espanto e a recusa.

Sobre essa questão, vale retomar o que Benedito Nunes trabalha em *O Drama da Linguagem* (1989) a respeito da potência do olhar como tópos fortíssimo nos contos claricianos, além de citar mais uma vez “o descortínio contemplativo silencioso” (Nunes, 1989, p. 88). Para o autor, Clarice trabalha em seus contos uma tensão conflitiva entre duas personagens, levando a uma ruptura que pode se dar de maneira súbita ou se manter como crise do começo ao fim. Em “A partida do trem”, essa tensão conflitiva é clara entre Angela e Maria Rita; embora essa tensão se mantenha como crise ao longo de toda a narrativa, é nesse momento súbito, em que Angela tem uma epifania, que se dá o descortínio.

No fim da narrativa, antes de Angela saltar do trem, podemos entender que enquanto a mulher mais jovem representa o tempo que está por vir, Maria Rita é o futuro sem perspectivas – ela não pode sair dessa viagem. Angela era “de repente”, e aos “trinta e sete anos pretendia a cada instante recomeçar sua vida” (Lispector, 2016, p. 469). Maria Rita, não; ela era “involuntária”, quando sorria, não se sabia se ria ou se chorava. Era inflexível. “Eu não pude parar o tempo (...). Falhei. Estou velha” (Ibidem, p. 466). Aqui, é curioso lembrar o começo do conto, em que Angela se oferece para trocar de lugar com Maria Rita e ela recusa – enquanto a personagem mais jovem viaja de frente para o futuro, em busca de sua própria existência, a idosa dá as costas ao que ainda há por vir, como se ela se recusasse a caminhar adiante, em uma passagem para o vazio.

No artigo “Clarice Lispector sob suspeita”, Cátia Castilho Simon diz que, nesse conto, “(...) visualizamos o tensionamento entre as perspectivas de vida, de idade, de sonhos, em diálogo intenso e paradoxalmente silencioso” (Simon, 1999, p. 328). Em todos os contos de Clarice analisados, a configuração da personagem idosa se dá pela relação com o outro, pela tensão que se estabelece entre os que a cercam, ainda que temporariamente, e pelo silêncio. É pela negação de seu oposto que elas se definem enquanto velhas – aqui, dona Maria Rita não é o que é Angela. Não tem mais o viço na pele, a boca redonda, não tem mais a plenitude, o sofrimento passional, a busca pela própria essência e pela continuidade da vida. Ela segue de costas para o futuro, pois qual seria esse futuro, afinal?

Notamos, mais uma vez, a solidão como aspecto fortíssimo na representação da velhice em Clarice Lispector. Esse sentimento também está presente na caracterização dos idosos que encontramos na obra de Mia Couto. No entanto, enquanto as personagens velhas da escritora não vislumbram nada além da espera por um fim, os idosos criados pelo moçambicano não entendem a morte como parada final. Nesse sentido, as diferenças de ordem cultural e religiosa das sociedades representadas pelos dois autores importam à medida que o entendimento da

morte altera também as percepções da vida, como veremos no último conto analisado a seguir. Apesar disso, como tem sido possível observar, embora a noção de continuidade e retorno seja de extrema importância na sociedade moçambicana, a velhice não deixa de ser vivenciada se não pela perspectiva da solidão, do abandono e da melancolia. Como bem formula Clarice: “Mas quando se trata da vida mesmo – quem nos ampara? pois cada um é um. E cada vida tem que ser amparada por essa própria vida desse cada-um. Cada um de nós: eis com quem contamos” (Lispector, 2016, p. 459).

4.2. “Nas águas do tempo”: a transmissão como resistência e utopia

Publicado em *Estórias abensonhadas* (1994), assim como “Noventa e três”, que lemos no **Capítulo 2**, “Nas águas do tempo” também traz como protagonista um homem idoso. A narrativa, que abre a coletânea, dá o tom dos textos nela reunidos, posteriores à assinatura do Acordo Geral da Paz em Moçambique, em 1992. O que resta após tanto tempo de guerra? Como fica a percepção de vida e morte depois de tantas perdas? Como pode permanecer a utopia? Abençoadas, sonhadas... Bem sonhadas são as estórias de Mia Couto – o “sonho a engravidar o tempo”, como diz o autor na apresentação do livro, reafirmando seu compromisso na reconstrução do país pelo reinventar da vida e pela permanência da esperança.

A narrativa é contada em primeira pessoa: um neto relatando o costume que seu avô tinha de levá-lo pelo rio em sua pequena canoa. “Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado” (Couto, 2003, p. 13). O hábito do idoso é estranhado por sua filha, mãe do narrador. “Era a aflição de minha mãe. O velho sorria” (Ibidem, p. 13), conta, mostrando a falta de razão que ela via na atitude do pai, embora o jovem não o questionasse.

Já no começo do conto, é possível enxergar no rio a representação da vida; ou melhor, do percurso da vida. Deixando-se levar pela correnteza, fluxo contra o qual é inútil remar, o ancião está em constante movimento. “O avô era um homem em flagrante infância, sempre arrebatado pela novidade de viver” (Couto, 2003, p. 13), diz a voz narrativa, relatando a vitalidade ainda presente na personagem. Esse aspecto diferencia totalmente esse idoso de Maria Rita, da análise anterior, embora o movimento do rio possa ser visto paralelamente ao da locomotiva.

Depois de seguirem pelo sentido das águas, chegavam, com a canoa, a um grande lago, cujas margens estavam muito distantes. Era “o lugar das interditas criaturas” (Couto, 2003, p.

14), onde permaneciam por algum tempo, até que o idoso se levantava, pegava um pedaço de pano vermelho e balançava com o braço esticado para cima. O neto, sem enxergar ninguém, não entendia o gesto – mas não recusava as afirmações do avô, que via panos brancos serem sacudidos de volta, como em resposta à sua mensagem.

“Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros” (Couto, 2003, p. 14-15), relata. Ao contrário do filho, que embora não compreendesse a atitude do avô, acompanhava-o e não questionava suas razões, ela apontava o insólito da situação – não queria que o garoto fosse mais a essas empreitadas pelo rio.

Apesar disso, eles voltam à pequena aventura e vivenciam o inesperado. O menino, curioso, levanta-se para tentar colocar um pé para fora da canoa, procurando terra firme. Imediatamente, é advertido pelo avô: “Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades” (Couto, 2003, p. 15). Ele tenta se equilibrar no chão da margem para conseguir voltar ao barco, mas nada encontra abaixo de seu pé, “minha perna descia engolida pelo abismo” (Ibidem, p. 13) e, com a agitação, a pequena embarcação vira. Os dois ficam ali, na água, agarrados à canoa, quando novamente o idoso começa a agitar o pano. “— Cumprimenta também, você!”, ordena ao neto, que não vê ninguém, mas obedece e acena para o nada. Enfim, eles conseguem subir de volta ao barco e retornam à casa, onde o idoso explica o que acontecera no lago.

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 (Couto, 2003, p. 16).

A tristeza causada nesses que não são vistos pode ser lida, metaforicamente, como o esquecimento dos antepassados, como uma recusa às raízes. Como temos visto ao longo das leituras dos textos de Mía Couto, o processo de ocidentalização que vem com a colonização e a urbanização, com costumes impostos e assimilados, tem papel central no esfacelamento da tradição e da valorização do mais velho em Moçambique. A tentativa do idoso, aqui, é transmitir essa tradição adiante, não deixar que morra com ele. Vale notar, porém, que isso se dá entre o velho e seu neto, e não entre ele e sua filha. Diferentemente do garoto, a mulher aparenta maior resistência ao lidar com o idoso, aproximando-se das personagens de narrativas anteriores que têm no olhar para os anciãos a carga da desconfiança. É como se, assim como acontece com o protagonista de “Noventa e três”, a única possibilidade de transmissão estivesse no mais novo.

No dia posterior ao incidente, a dupla volta mais uma vez ao lago, mas acontece uma inesperada demora. O idoso, confuso, desiste de esperar e salta para a margem – fazendo aquilo que ele mesmo havia advertido para não fazer. “O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. (...) Presenciei o velho a alojar-se com a discrição de uma nuvem”, narra o rapaz, até que o idoso desaparece. Um pouco depois, o susto: finalmente, um pano branco era sacudido. “Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho de meu avô”, que foi ficando branco, “em desmaio de cor” (Couto, 2003, p. 17). Ao pisar no território das eternidades, o idoso lá permaneceu.

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho 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, 2003, p. 17).

Nesse parágrafo final, ficamos sabendo que o narrador contava um fato de seu passado, agora na vida adulta, estando na posição de quem transmite a tradição. Ensinar a ver os panos brancos, entendemos, é ensinar a compreender a morte como continuidade da vida; é a valorização do passado, que está profundamente ligada à valorização dos idosos. Transmitir costumes, afinal, é algo que se dá entre os mais velhos, que conhecem a tradição, e os mais novos, que assumem a função de levá-la adiante. E essa tarefa é assumida pelo neto do velho, que a transmite para o próprio filho¹⁹. Sobre essa representação da velhice na produção literária, Maria Nazareth Soares Fonseca escreveu:

A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos por elas desenvolvidos para recuperar uma tradição que fora sufocada pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, o guardador da memória do povo, e com elas compreender peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa (Fonseca, 2003, p. 63).

¹⁹ Sobre a relação entre rio, envelhecimento, vida e morte, vale citar o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, presente em *Primeiras estórias*. A narrativa conta a história de um homem, pai de família, que constrói uma canoa e decide viver nela, no meio do rio. Ali, ele passa o resto da vida, em uma realidade insólita. Um dia, seu filho (que narra a história) se propõe a trocar de lugar com o pai, mas quando se aproxima e o vê envelhecido, já perto (ou depois?) da morte, se apavora e desiste. “Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além” (Rosa, 2019a, p. 37). Seria a terceira margem de Guimarães algo parecido com aquela em que o avô de “Nas águas do tempo” pisa? De toda forma, notamos que o pavor e a recusa do envelhecimento e da morte como único futuro possível da narrativa do autor brasileiro se aproximam dos textos claricianos que lemos aqui.

Na obra de Mia Couto, não há dúvidas de que esse recurso aparece reiteradamente como parte de seu projeto literário, o qual busca dar visibilidade a aspectos culturais importantes que singularizam Moçambique. Duas narrativas longas de destaque nesse sentido são *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e *Terra sonâmbula* (1992). No primeiro romance citado, notamos logo no título a relação entre o tempo e as águas – movimento da correnteza como o caráter imparável da vida, assim como o trem que leva Maria Rita no conto de Clarice Lispector. Da mesma forma que, em “Nas águas do tempo”, o avô diz ao neto que não se pode remar contra o rio, Clarice parece nos dizer que de nada adianta sentar-se de costas para o sentido da locomotiva: o futuro virá irremediavelmente e, com ele, a morte. Porém, de maneira distinta do que acontece nas narrativas claricianas, Mia Couto não nomeia as personagens de “Nas águas do tempo”, como também não especifica a temporalidade e a localização. Mostra-se, dessa forma, o caráter imemorial da estória contada pelo autor, muitas vezes considerado um *griot* atualizado pela escrita (o que observamos em “A fogueira”, por exemplo). A respeito da construção familiar da narrativa, vale pensar na possibilidade de que a ausência do pai do narrador seja uma sugestão de sua partida para a guerra, ficando na casa apenas o idoso, a mulher e o jovem.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o personagem Marianinho, um jovem, então cidadão, retorna para sua ilha de origem a fim de acompanhar os rituais de despedida do avô Dito Mariano. Ambos, com o mesmo nome, assumem esse ofício de (re)construção das raízes – ainda que um deles já esteja morto. À dupla de avô e neto, cabe a travessia entre culturas e gerações. “Esse rio uns chamam de vida” (Couto, 2003, p. 258), lembra o ancião, evidenciando-nos novamente, portanto, a tríade travessia-rio-vida.

Já em *Terra sonâmbula*, o grande romance de Mia Couto publicado em 1992, não temos uma dupla de avô e neto determinada por laços sanguíneos, mas é no caminhar – literal e metafórico – que a familiarização entre um personagem idoso e um jovem acontece. “Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada” (Couto, 2015, p. 9), diz o narrador logo no início da história, que pode ser, toda ela, representada por essa imagem. O idoso e o garoto caminhando em meio à destruição em busca de vida, de sobrevivência – mais do que isso, talvez, em busca de sentidos para a existência. “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva” (Couto, 2015, p. 5). Temos, aqui, a estrada que pode ser vista em confluência com o rio e a linha férrea dos contos estudados neste capítulo.

O livro data do fim da luta pela libertação de Moçambique, que marca o início da guerra civil que vai assolar o país pelos dez anos seguintes. Na narrativa, o velho Tuahir compartilha

o protagonismo com Muidinga, em meio a um cenário de caos, morte e desolação em que é preciso buscar esperança. Como afirmam Macedo e Maquêa (2007, p. 54): “Para alcançar a possibilidade do sonho é preciso atravessar o deserto estéril da guerra, pisar sobre corpos queimados e sobre a superfície morta da terra. É dos escombros de um mundo em ruínas que Mia Couto ergue sua literatura, um monumento em louvor da vida”. Podemos observar aí o projeto de nação de Mia Couto, cuja literatura é tão marcada pela resistência da utopia. E essa utopia, talvez seja possível dizer, se dá pela união entre o velho e novo, pelas pontes construídas entre tradição e modernidade.

A transmissão-travessia entre o idoso e o jovem, portanto, parece ser parte importante do projeto de nação que Mia Couto vai construindo narrativamente – é aí que reside grande parte da esperança no futuro. Em contrapartida, vemos que, na obra de Clarice Lispector, essa transmissão não parece possível ou sequer almejada; quando acontece, é por um relance e não se concretiza, tendo como consequências a manutenção do distanciamento e, às vezes, até um sentimento de repulsa entre as personagens. É o que vemos na relação estabelecida entre Angela e Maria Rita: no trilho da vida, não conseguem estabelecer ponte alguma entre si. Afinal, nos modos de vida prevalentes nas culturas ocidentais, os velhos tendem a ser descartados.

A literatura coutiana questiona essa realidade levada pelos colonizadores e pela modernização – cujos efeitos observamos nos contos anteriores, como silenciamento, abandono e solidão dos idosos. Diante disso, podemos dizer que “Nas águas do tempo” se apresenta como possibilidade de resistência a esse processo e de permanência da utopia, na busca por possibilidades de um caminhar para o futuro que não recuse o passado, mas se beneficie dele, dando continuidade à transmissão de valores culturais e humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA ALÉM DO SOFRIMENTO HUMANO

Com as personagens e as histórias estudadas neste trabalho, concluímos, primeiramente, que a experiência do envelhecimento é especialmente difícil. Essa não é uma novidade, certamente. A perda de habilidades básicas que garantem a autonomia do próprio corpo e de escolhas banais, como onde sentar-se e o que vestir, por exemplo, torna o idoso dependente do outro, mais jovem, e essa dependência é atravessada por inúmeros aspectos. A disponibilidade, o cansaço, a sensibilidade, o afeto etc. Isso sem mencionar a carga de toda uma vida de encontros e desencontros, traumas, violências, alegrias, frustrações, entre outros, que permeiam a relação de familiares – em geral, aos quais cabe o cuidado com os mais velhos.

Ver-se nessa posição, a depender do grau de consciência sobre si mesmo e sobre o lugar em que a velhice o coloca, gera ainda uma série de ressentimentos no idoso. Notamos isso em Maria Rita, por exemplo, que diz se sentir como um embrulho entregue de um filho para outro, em “A partida do trem”, e na anciã de “A antiga dama”, a qual percebe a situação de abandono em que vive quando retorna à pensão em que vivia. Da mesma forma, Carolina, de “Sangue de avó manchando a alcatifa”, e o idoso de “Noventa e três” se mostram conscientes da perda de lugar de importância dentro da família, o que, como vimos, tem um peso muito maior nas sociedades africanas de matriz *bantu* do que na pequena burguesia carioca sobre a qual Clarice Lispector escrevia.

Essas perspectivas individuais ganham ainda dimensões outras quando consideradas no contexto socioeconômico. Embora haja uma universalidade do envelhecimento – a decrepitude do corpo e, eventualmente, da mente, aliada à aproximação inevitável da morte –, as circunstâncias em que ele acontece podem ser muito diferentes a depender das condições materiais. Nesse sentido, o recorte racial acentua ainda mais essas diferenças, uma vez que, quando interseccionadas raça e classe, pessoas de baixa renda ainda são, em sua maioria, negras. Como vimos, o envelhecimento no Brasil é branco, tanto pelas condições financeiras na idade avançada quanto pelo suporte material de toda uma vida, que favorecem a longevidade.

Outra camada importante a ser destacada é a de um contexto mais amplo: a situação de guerras que assolou Moçambique por tantos anos, levando famílias à miséria, tema tão importante para Mia Couto. Os velhos de “A fogueira” são a representação máxima desse aspecto no *corpus* desta pesquisa, pois revelam a morte na mais absoluta solidão. A ausência de descendentes – talvez por motivo justamente da guerra – conversa com a inexistência de uma esperança. De onde trazer a utopia, então? Para Mia, do material humano. “Onde restou o

homem sobreviveu a semente” (Couto, 2012, p. 5), afinal, sendo a literatura seu instrumento de denúncia por excelência para uma percepção crítica da realidade, como bem observam Fonseca e Cury:

A literatura faz-se espaço de denúncia da exclusão do velho dos modernos hábitos levados à África, os quais, com alguma frequência, contribuem para o silenciamento das formas de educação tradicional que têm no idoso a figura mais importante. Ao iluminar essas contradições, a literatura integra-se na produção de textos comprometidos com a realidade social (Fonseca; Cury, 2008, p. 76).

A (re)construção de pontes entre presente e passado, a fim de vislumbrar um futuro possível, é parte desse projeto coutiano de país representado em seu fazer literário. Para isso, a relação entre jovens e idosos – ou essa relação como representação dos laços entre modernidade e tradição – é primordial, recorrendo às raízes para conseguir compreender a realidade atual e ser capaz de projetar o porvir. Porém, entendemos que o avanço da lógica capitalista em Moçambique dificulta essa relação e torna a situação do idoso ainda mais precária, o que a aproxima daquela retratada por Clarice Lispector em suas narrativas curtas.

Sendo assim, algumas linhas de força ficam evidentes ao longo da leitura dos contos e das crônicas selecionados para este trabalho, mostrando-se como importantes pontos de contato entre os textos dos dois autores. A objetificação do idoso, “coisificado”, tratado como parte do mobiliário da casa ou como algo a ser repassado, é uma delas. O ancião de “Noventa e três” e Dona Anita, de “Feliz aniversário”, por exemplo, ficam alheios à própria comemoração na sala de casa. A velha é tão reificada que precisa ter até o seu cheiro de guardado disfarçado pela água de colônia. Carolina, de “Sangue de avó manchando a alcatifa”, é sentada à frente da televisão para que fique “prisioneira das luzes” (Couto, 1991, p. 25), enquanto Mocinha, de “O grande passeio”, é deixada na calçada para ser recolhida por Arnaldo, que não a aceita e a manda de volta. Diferentemente dela, que parece não compreender a situação de abandono, Maria Rita, de “A partida do trem”, vocaliza a sensação, ao dizer, como vimos, que se sentia como um embrulho entregue de mão e mão.

Sobre essa passividade imposta, vale retomarmos Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade*:

A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. Quantas relações humanas são pobres e banais porque nos desviamos das áreas de atrito, dos pontos

vitais, de tudo o que em nosso confronto pudesse causar o crescimento da dor! Se a tolerância com os velhos é entendida assim, como uma abdicação do diálogo, melhor seria dar-lhe o nome de banimento ou discriminação (Bosi, 1998, p. 78).

Como parte desse processo está o silenciamento reservado aos mais velhos, que perdem espaço no diálogo familiar. Essa questão é especialmente importante nos textos de Mia Couto, na medida em que representa a perda da importância do idoso em uma sociedade que, com o avanço da cultura ocidental, vai perdendo seu caráter oral – a transmissão do saber pela palavra falada – e destituindo o ancião do seu lugar de prestígio. O silenciamento de Carolina talvez seja o mais expressivo no nosso *corpus*, já que fica manifesto: “Cala vovó. Vai lá ver televisão” (Couto, 1991, p. 25). Além disso, ela tenta se colocar contra aquilo que observava (a manutenção das desigualdades no pós-independência e a convivência dos próprios descendentes como parte dela) e é rechaçada, colocada em um lugar de insensatez.

Nas outras narrativas, o silenciamento se mostra de forma menos explícita, mas latente. Enquanto Mocinha não tem falas, os velhos de “A fogueira” não têm quem os escute. Já Dona Anita permanece calada quase o tempo inteiro, e o avô de “Noventa e três” só encontra acolhida fora do seio familiar.

Concomitantemente à objetificação e ao silenciamento, observa-se a solidão. Vivida de forma literal, como é o caso da protagonista de “A antiga dama”, que mora em uma pensão, enquanto sabe que poderia viver com o filho, e das personagens de “A fogueira”, cuja narrativa se passa “onde até o vento estava sozinho” (Couto, 2013, p. 21), a solidão também é representada em meio à família, por não haver mais o diálogo com o outro. É o caso, por exemplo, do que se passa em “Feliz aniversário”, “Noventa e três”, “Sangue de avó manchando a alcatifa” e “A partida do trem” (embora, nesse caso, a relação retratada não seja com um familiar). Já Mocinha, de “O grande passeio”, talvez transite nos dois casos: vive a solidão em meio à família que lhe dá e recusa abrigo, e termina a vida completamente sozinha.

Outra importante linha de força a ser destacada é a presença dos símbolos da morte – ou de sua concretização. Se começamos as leituras com a matriarca de “Feliz aniversário” segurando a espátula do bolo tal qual um punho de assassina, em uma reunião familiar que parecia velar seu corpo ainda em vida, finalizamos as análises com o avô de “Nas águas do tempo” passando para o mundo dos mortos. Aqui, vale reforçar mais uma vez a diferença entre a concepção da morte para Clarice Lispector e Mia Couto. Enquanto para a brasileira morrer se mostra como ponto final, para o moçambicano a morte é travessia, já que haverá continuidade. “(...) parece-nos que a cosmogonia africana poderia vir em nosso auxílio, na medida em que a

concepção da força vital presente em todos os seres e que não se extingue com a morte, antes ganha uma nova maneira de ser, permite que o mundo dos mortos e dos vivos tenha comunicação” (Macedo; Maquêa, 2007, p. 43). O idoso, na outra margem do rio, balançando o pano branco, representa essa questão de forma explícita: ele continua existindo, ainda que de outra forma, após a morte, e seguirá se comunicando com o neto, a quem ensinou a tradição. Diferentemente de Clarice, há, em Mia, alguma esperança, a despeito de uma realidade desoladora.

Por outro lado, o fim da vida – ou desta vida – assume também um caráter negativo em “A fogueira”. Talvez não pelo simples morrer, mas pela impossibilidade dos velhos de terem seus descendentes presentes para fazerem os tão importantes rituais de passagem. Para além disso, temos, em Mia, a representação da finitude da vida como consequência trágica das guerras. Como apontou Chaves, esse trabalho do autor vai contra a simples dicotomia que estabelece uma idealização das raízes africanas de um lado e, de outro, um presente sem esperanças:

Trabalhando o tema da morte, com os sentidos que ela possui na contemporaneidade de um país cuja história tem sido atravessada pela violência, o autor ajuda-nos a desfazer certos véus que localizam a realidade africana num passado mitificado ou num presente puramente catastrófico (Chaves, 2013, p. 252).

Finalmente, chegamos à relação entre os protagonistas idosos e as personagens mais novas, que observamos em algumas das narrativas estudadas. Aqui, temos um importante ponto de afastamento entre os dois escritores, uma vez que, em Clarice, as velhas não conseguem estabelecer uma relação de troca com as jovens. Mais que isso, aliás, a observação da velhice causa repulsa, medo. É o que Cordélia sente ao entender que Dona Anita era só “uma velha à cabeceira da mesa”, bem como Angela Pralini, que, ao observar Maria Rita dormindo, “teve medo de envelhecer e morrer”.

Em Mia Couto, ao contrário do que notamos nos casos acima mencionados, vemos que, quando existe uma relação, de fato, entre jovem e idoso, ela se dá na via da transmissão. É o que acontece com o avô de “Noventa e três” e Ditinho, o garoto da rua, que estabelecem uma parceria para o caminhar do futuro. O menino se coloca como a bengala do idoso, que já não enxerga. É, também, o que se passa com avô e neto de “Nas águas do tempo”. O ancião se esforça para passar a tradição de visitar os antepassados já mortos ao rapaz, que, anos depois, fará o mesmo com o próprio filho. Aqui, a velhice não causa repulsa, mas ainda traz

ensinamentos, mostrando-se como uma esperança possível – aquela que questionamos anteriormente e que é tão bem-representada em *Terra sonâmbula*.

Sobre esse aspecto, vale citar Gomes mais uma vez em “*Cronicando: Mia Couto, um griot do tempo*”, ao tratar os idosos como símbolo de continuidade: “Guardiões do tempo, dos costumes das sociedades tradicionais africanas, os velhos simbolizam a passagem e a interligação entre o ontem e o hoje, possibilitando às gerações sucessivas bases para a construção do futuro” (Gomes, 2013, p. 268). Esse traço, porém, não é observado em “Sangue de avó manchando a alcatifa” nem em “A fogueira”, mas podemos dizer que, se no segundo não há outras personagens, no primeiro não se estabelece nenhuma relação direta entre Carolina e seus descendentes.

Outro ponto de afastamento que vale ser retomado é o lugar de escape e de acolhimento que os anciãos de Mia Couto encontram para fugir da situação de exclusão e de desencaixe familiar. É no retorno para a aldeia e no ato simbólico de vestir suas capulanas que Carolina retoma o protagonismo de sua vida; é na fuga para o espaço público e os amigos da rua (o garoto e o gato) que o idoso de “Noventa e três” pode caminhar sem amarras. Em Clarice Lispector, nenhuma das narrativas aqui estudadas traz essa perspectiva, pois suas idosas não têm para onde voltar. Daí, talvez, venha a resistência da tradição no conto moçambicano, a despeito do avanço da lógica capitalista que, como vimos, muda a sociedade ao alterar as condições de produção material da vida – causa central das aproximações brutais entre contextos tão distantes no tempo e no espaço.

Ainda assim, embora, como vimos em “Nas águas do tempo”, haja algo que resista, são os processos de exclusão e silenciamento que se sobressaem nas outras narrativas, em um caminho de espera pela morte. Voltando, enfim, à Ecléa Bosi e Simone de Beauvoir, autoras às quais recorreremos na **Introdução** deste trabalho, podemos concluir que a estrutura capitalista hegemônica tem influência direta nessa percepção do idoso como uma carga a ser suportada, em uma perspectiva que vai muito além daquilo que Clarice chamou, no *Jornal do Brasil*, de um dos sofrimentos humanos – que, por si só, já não seria simples, mas ganha nesse contexto uma camada que o torna ainda mais pungente. Por não participarem da circulação do capital, ou seja, produzindo e consumindo, os idosos perdem sua utilidade, sendo despojados daquilo que faria deles, nessa sociedade, humanos. Ao perpetuar essa lógica, porém, os indivíduos adultos ignoram que traçam o próprio destino: a velhice de cada um, cuja única alternativa ainda é a morte. “Como deveria ser uma sociedade para que, na velhice, o homem permaneça um

homem? A resposta é radical para Simone de Beauvoir: ‘Seria preciso que ele sempre tivesse sido tratado como homem’” (Bosi, 1998, p. 80).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 87-96, 1998.
- AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano*. Escritas pós-coloniais. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- BÂ, Hampaté. A tradição viva. In.: KI ZERBO, J. *História geral da África 1*. Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.
- BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CABAÇO, José Luís. Uma voz amanhecida. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 207-221.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 125-131.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975.

CARVALHAL, Tania Franco. *Entre o próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CHAUÍ, Marilena. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHAVES, Rita. Missangas em firme fio: o conto em Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 237-253.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COUTO, Mia. *A varanda de frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

DAVID, Débora Leite. Contos do nascer da terra. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 197-202.

FERREIRA, Ana Maria Soares. Poéticas da morte no conto de Mia Couto. *Forma breve. Revista de Literatura*, Aveiro, n. 6, p. 211-239, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O velho e a velhice das literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José Somelarte (Org.). *Passo e Compasso*. Nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 51-62.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto – Espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

FRANZIN, Adilson Fernando. Mia Couto: a esperança por princípio. *Literartes*, [S. l.], v. 1, n. 9, p. 26-48, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2018.150292. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/150292>. Acesso em: 7 mar. 2022.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Nonada: *Letras em Revista*, 2(19), p. 235-256, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673021>. Acesso em: 8 mar. 2022.

GOMES, Simone Caputo. *Cronicando: Mia Couto, um griot do tempo*. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 267-282.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. Editora Ática: São Paulo, 2004.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádya Battella. Os difíceis laços de família. Caderno de Pesquisa, São Paulo, n. 91, p. 93-99, nov. 1994.

HOUNTONDJI, Paulin J. Duas perspectivas sobre os estudos africanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 80, p. 149-160, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/699>. Acesso em: 17 mar. 2022.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 183-193.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athenas, 2008.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 18-19, p. 103-118, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Todos as Crônicas*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa – Marcos e Marcas*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2007.

MAQUÊA, Vera. A palavra habitada de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 167-189.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. Velhice e exclusão social em contos de Clarice Lispector e Mia Couto. *Todas as letras Z*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 127-135, maio/ago. 2015.

MARTIN, Vima Lia de Rossi; Castrillon-Mendes, Olga Maria. Guimarães Rosa, Luandino Vieira e a transculturação narrativa. *Revista Crioula*, n. 15, p. 5-18, 2015.

MORAES, Anita Martins Rodrigues. A palavra é fumo: algumas notas sobre estórias abensonhadas, de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 269-273.

MORAES, Eliane Robert. A potência do pequeno – Notas sobre ‘A menor mulher do mundo’ de Clarice Lispector. In: *Hispanismes*, Lausanne, n.º 15, p. 98-120, 2021.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1989.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. *In*: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 93-134.

ORMUNDO, Wilton de Souza. *Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenômeno como disparador do Unheimlich, das inversões e do (des)equilíbrio*. 2008. 242 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PASSOS, Cleusa Rios. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP*, n. 10, p. 167-174, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52192>. Acesso em 19 jun. 2021.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

PORTO, Ana Paula Teixeira. A voz narrativa do conto Feliz Aniversário, de Clarice Lispector. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 29, n. 46, p. 29-44, jan/jun. 2004.

RODRIGUES, Eni A. Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura do conto “A morte do velho Kipacaça”, de Boaventura Cardoso. *Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaio*, (32), p. 28-34. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/17047/13089>. Acesso em 29/11/2021. Acesso em: 19 jun. 2022.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Global Editora, 2019a.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfozes do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 169-182, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10519>. Acesso em: 19 jun. 2023.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. Editora Annablume: São Paulo, 2004.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Editora Vozes: Petrópolis, 1993.

SARAIVA, Sueli da Silva. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de Língua Portuguesa. *Anais*. Encontro Regional da ABRALIC, 2007, p. 1-10. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/80/107.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2023.

SIMON, Cátia Castilho. Clarice Lispector sob suspeita. *Sociologias*, v.1, n. 1, p. 327-337, 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/6878>. Acesso em: 12 ago. 2023.