

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FELIPE DE OLIVEIRA PURITTA

Versão Corrigida

**De silêncios e de vozes:
uma análise do processo narrativo em Boaventura Cardoso**

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Versão Corrigida

**De silêncios e de vozes:
uma análise do processo narrativo em Boaventura Cardoso**

Felipe de Oliveira Puritta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Celestino de Macêdo

São Paulo

2020

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

P985s Puritta, Felipe de Oliveira
De silêncios e de vozes: uma análise do processo narrativo em Boaventura Cardoso / Felipe de Oliveira Puritta ; orientadora Tania Celestino de Macêdo. - São Paulo, 2020.
98 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. Boaventura Cardoso. 2. Maio, Mês de Maria. 3. Noites de Vigília. 4. Narrador. 5. Discurso citado. I. Macêdo, Tania Celestino de, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): _____ FELIPE DE OLIVEIRA PURITTA _____

Data da defesa: 20/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): _____ TANIA CELESTINO DE MACÊDO _____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/05/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

PURITTA, Felipe de Oliveira. De silêncios e de vozes: uma análise do processo narrativo em Boaventura Cardoso. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, ao meu irmão, aos meus cães e aos meus amores: por me ajudarem a me tornar o que sou.

À memória da minha Maia, que me ensinou a se agarrar à vida com paixão.

Aos meus antepassados, que viveram vidas para que esse singelo texto pudesse ser escrito.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado concedida.

À Prof^a Dr^a Tania Macêdo, pela orientação, pelos conselhos e por todo o aprendizado desde a graduação, mas, acima de tudo, pela confiança.

À Prof^a Dr^a Rita Chaves, por acompanhar minha jornada e por todo o conhecimento transmitido.

À Prof^a Dr^a Salete de Almeida Cara, pelo interesse em minha pesquisa e pela paciência.

À Prof^a Dr^a Doris Nátia Cavallari, pela apreciação justa do texto e às sugestões, que incorporei, sobre o silêncio e seus significados.

Ao Prof^o Dr^o Francisco Soares, pelas contribuições no texto e nos futuros estudos.

À Lourdes Santos, do Centro de Estudos Africanos (CEA) da USP, pela ajuda e gentileza sempre que precisei.

Às funcionárias e aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, especialmente à Vera, pela solicitude, gentileza e habilidade na ajuda com a burocracia.

Ao Osvaldo Silva, com quem compartilhei algumas disciplinas da pós, alguns cafés e alguns debates, sempre um referencial para mim na reflexão sensata sobre Angola e sobre o mundo.

Aos diversos amigos que me auxiliaram neste processo, com conselhos e dicas sobre a vida acadêmica, com o suporte nas horas difíceis e a alegria nos bons momentos.

A todos os membros do Brasil Devilz, por me ensinarem, juntos, o sentido de coletividade e por sonharem o meu sonho.

Aos meus pais, Sandra e Mário Ângelo, que me proporcionaram todos os recursos materiais para poder desenvolver-me plenamente, moral e intelectualmente, e por todo o amor, sobre o qual me construí.

Ao meu irmão, Rafael, que, no fundo, é o motivo da minha escolha por essa carreira que define quem sou.

Aos meus filhotes, Maia, Max, Nina, Delícia, Lili e Paçoca, por todo amor e confiança.

Ao meu grande amor Jessica Maria: você tem a coragem de me acompanhar num projeto sem modelos, me impulsiona a me revolucionar e a me apaixonar pelo futuro que posso fazer de mim. Sem o seu apoio, este trabalho não seria possível, por motivos materiais e imateriais.

*O fato bruto é um mito. A linguagem que o designa
é implicitamente uma teoria do fato.*

(Benoît Verhaegen)

RESUMO

Esta dissertação visa a análise dos narradores dos romances *Maio, Mês de Maria* (1997) e *Noites de Vigília* (2012), do escritor angolano Boaventura Cardoso. Por meio de método comparativo, foram examinados três recursos literários que auxiliam a composição das personagens narradoras, a saber: as situações narrativas – focalização e voz –, as formas de citação do discurso e o uso de imagens animistas. O uso desses recursos distingue-se em cada obra, de forma que a análise comparativa foi utilizada para destacar a adequação de cada estrutura literária a seu contexto. Em ambas as produções, as lacunas do discurso oficial são articuladas de maneira diversa. *Maio, Mês de Maria* apresenta uma narrativa permeada de boatos e presságios, que guiam a busca do protagonista pelos jovens desaparecidos, evento que alude à repressão ao 27 de Maio de 1977 angolano. Já *Noites de Vigília* articula os depoimentos de variadas personagens que narram memórias do passado colonial e da Guerra Civil angolana, em um debate que tenciona a pluralidade de vozes, mas não alcança o dialogismo.

Palavras-chave: Boaventura Cardoso. Maio, Mês de Maria. Noites de Vigília. Narrador. Discurso citado.

ABSTRACT

This work aims the analysis of the narrators of the novels *Maio, Mês de Maria* (1997) and *Noites de Vigília* (2012), both by the Angolan writer Boaventura Cardoso. Through comparative method, three literary devices supporting the narrator composition were examined, namely: the narrative situations – focus and voice –, the forms of the reported speech and the use of animist images. Since the use of these devices differ in each work, comparative analysis was applied to highlight the adequacy of each literary structure to its context. In both productions, the official speech's blanks are articulated in different manners. *Maio, Mês de Maria* presents a narrative full of rumors and omens, which guide the protagonist's quest for the missing youths, event that alludes to the repression to the Angolan May 27 1977. On the other hand, *Noites de Vigília* articulate the testimonies of many characters who tell their memories about the colonial past and the Angolan Civil War, in a debate that intends the plurality of voices, but does not reach the dialogism.

Keywords: Boaventura Cardoso. Maio, Mês de Maria. Noites de Vigília. Narrator. Reported speech.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FNLA	Frente Nacional de Libertação de Angola
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola
PIDE	Polícia Internacional de Defesa do Estado
RDC	República Democrática do Congo
UNITA	União Nacional para Independência Total de Angola

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DAS OBRAS	17
1.1 <i>Maio, Mês de Maria</i>	19
1.2 <i>Noites de Vigília</i>	27
2 FOCO E VOZ	37
2.1 <i>Maio, mês de Maria: uma narrativa do saber encoberto</i>	41
2.2 <i>Noites de Vigília: narradores e distâncias temporais/ideológicas</i>	46
3 MOSAICO DE VOZES.....	52
3.1 Um narrador de boatos?	56
3.2 Duas vozes constroem realmente um diálogo?.....	59
4 A FUNÇÃO ESTRUTURAL DO ANIMISMO	67
4.1 A cabra e o mocho	69
4.2 O romancista no romance.....	71
5 REUNINDO OS TRAÇOS DOS NARRADORES	73
5.1 Os silêncios do contador	75
5.2 Um diálogo desequilibrado	81
5.3 O contraste entre as estruturas	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

A literatura angolana produzida desde a independência do país, em 1975, tem entre uma de suas características mais marcantes a presença do relato sobre o passado em suas obras. Com o enfoque sobre eventos históricos distantes no tempo ou do passado recente, seja para refletir sobre as lacunas deixadas pelo discurso colonial ou pelo discurso oficial do pós-independência, as obras que integram a estilização do passado se utilizam tanto de métodos historiográficos quanto ficcionais, de acordo com as necessidades de seus princípios de composição. Essa revisitação do passado, em suas diferentes formas, pode assumir, dentre outros, o caráter de uma pesquisa por identidade, a reflexão sobre a contemporaneidade de Angola ou a reinterpretação da História, como afirma Rita Chaves (2004, 2005). Atrelada ao uso do passado enquanto tema, a incorporação do repertório das culturas tradicionais dos povos habitantes do território angolano se faz presente na produção literária contemporânea do país, na estrutura de muitas obras; assim, alguns recursos e procedimentos mobilizados por autores são resultantes da “tensão entre a expressividade da oralidade e os modelos tecno-formais da escrita” (MACÊDO, 2008, p. 48). Dentre esses recursos, salienta-se especialmente a estilização da língua portuguesa a partir de seus usos falados nas diferentes regiões do país e de contribuições das línguas nacionais, seja em léxico ou sintaxe. Dadas as necessidades desse contexto, o romance tem sido um gênero prolífico, devido à sua capacidade de absorver diversas estruturas heterogêneas – a “porosidade bastante simpática às especificidades de cada contexto” que aponta Chaves (1999).

Os dois romances de Boaventura Cardoso analisados nesta dissertação são exemplos desse tipo de produção; ambos integram narrativas de eventos históricos de Angola, articulando as tradições dos povos que habitam o país e os recursos e potencialidades da oralidade. *Maio, Mês de Maria* (1997) narra a trajetória de uma família nos primeiros anos após a independência do país, em meio à repressão estatal desencadeada pela tentativa de golpe de Estado de 27 de Maio de 1977. Entre imagens alegóricas e insólitas, preenchendo as lacunas do discurso oficial e do debate público ou figurando as crenças da população de Luanda, o romance é permeado de vozes de personagens amalgamadas à voz de um narrador externo à narrativa. Já *Noites de Vigília* (2012) entrelaça narrativas de diferentes tempos e perspectivas, acompanhando os relatos de dois ex-combatentes da Guerra de Independência e da Guerra Civil angolana¹ e suas

¹ Os termos são utilizados de acordo com Pinto, A. O. (2015) e Tali (2018).

atuações políticas na Angola contemporânea. O romance é construído através de narrativas de diversas personagens que assumem o papel de narrador para contarem seus pontos de vista e experiências, em busca de um balanço do passado, de uma visão mais abrangente do presente e a possibilidade de futuro do país. Vale ressaltar que em ambas as narrativas a oralidade e a reflexão sobre a História têm grande importância, assim como a convivência entre as tradições dos povos angolanos e as mudanças trazidas pela modernidade.

Os dois romances supracitados inserem-se em um conjunto de obras, publicadas após a abertura econômica do país, da segunda metade da década de 1980, que retomam períodos históricos e exploram eventos que escapam à historiografia. Nessa produção, pode-se encontrar narradores que abordam os lados obscuros do processo histórico angolano, figurando acontecimentos dos quais o leitor tem conhecimento, sendo muitas vezes vítima dos desmandos, mas que são negados ou encobertos pelos discursos oficiais, como desvios de conduta e processos escusos de dirigentes políticos e membros da burocracia do governo.

Como exemplos, pode-se citar vários romances de Pepetela, autor que desde seus primeiros escritos dedicou-se a articular a História ao discurso literário. Dessa forma, *A geração da utopia* (1992), *O desejo de kianda* (1995) ou *Predadores* (2005) terão como focalização privilegiada personagens com práticas corruptas ou ilícitas. Outros autores, contudo, também poderiam ser aqui arrolados, como o Manuel Rui do satírico *Nos brilhos* (2011) ou o seu já muito conhecido *Quem me dera ser onda* (1982). Nos dois romances de Boaventura Cardoso que serão analisados neste trabalho, por outro lado, as lacunas do discurso oficial são articuladas de maneira diversa.

Em *Maió, Mês de Maria*, apresenta-se a falta de informações e a busca infrutífera pelas respostas ao mistério, dado que as personagens responsáveis pela repressão à juventude não são focalizadas em seus pensamentos ou atividades secretas. Diferentemente de *Estação das chuvas* (1996), de José Eduardo Agualusa, outra obra do mesmo período que aborda a repressão ao 27 de Maio (além de a outros grupos de opositores); nesta ficção, empreende-se uma pesquisa por fatos desconhecidos e descortina-se eventos que não são discutidos na esfera pública. Assim, as duas narrativas se diferenciam, entre outros aspectos, quanto ao acesso às informações que os narradores fornecem ao leitor.

Noites de Vigília, por sua vez, figura a expressão de ex-combatentes dos dois lados da guerra do pós-independência, em sua busca por uma reconciliação. O narrador contrapõe as duas perspectivas na construção da narrativa, na tentativa de um debate equilibrado entre ambas que possibilite pontos de vista alternativos sobre a história recente do país.

Esse trabalho propõe realizar um estudo comparativo dos dois romances de Boaventura Cardoso supracitados, de maneira a analisar os narradores que instituem os relatos. Narrados por personagens que se relacionam de modos distintos com a informação e os relatos dos eventos, o exame desse elemento estrutural das narrativas pode ser revelador dos princípios composicionais envolvidos. Para isso, foram escolhidos para análise três procedimentos literários que, na perspectiva do autor desta pesquisa, têm importância decisiva para a compreensão do caráter das personagens narradoras em questão. São esses procedimentos: a focalização e a voz narrativas; as formas de citação dos discursos das personagens; e o uso de imagens animistas, tendo em vista sua relação com as tradições orais e com cosmovisões das populações angolanas. Por meio dessa análise, pretende-se compreender a função que o narrador desempenha na economia interna de cada obra e como elementos não literários foram transformados em recursos internos às estruturas literárias, considerando as diferenças no contexto de cada uma.

Uma vez que aqui se ressaltou a forma característica com que cada romance trabalha as lacunas da historiografia, optou-se pela análise da instância que institui o relato e seleciona – por meio de uma perspectiva – as informações que fornece ao leitor. Assim, o estudo das personagens narradoras, além do foco narrativo adotado, investigará também a relação delas com os discursos das outras personagens (e suas perspectivas). A incorporação de elementos de cosmovisões tradicionais, por meio das imagens animistas, compõe a caracterização social desses narradores, para sua devida compreensão. A análise comparativa dos dois romances – que possuem manifestas diferenças, mas também alguns pontos de aproximação – foi escolhida como método para que o contraste dos usos e aproveitamentos de cada recurso auxilie na compreensão da adequação das escolhas feitas pelo autor a cada contexto.

Este trabalho se desenvolverá sob uma perspectiva materialista, ou seja, com o pressuposto básico de que o ser social determina a consciência. Sobre isso, é importante ressaltar dois pontos. Primeiro, dessa proposição básica não se deve deduzir que a consciência é “mero produto do ser social”, pois se trata de uma qualidade constitutiva do mesmo, “uma condição da sua existência prática e, ainda, uma de suas forças produtivas centrais” (WILLIAMS, 2011a, p. 349). Em segundo lugar, o conceito de “determinação” empregado aqui é o de fixar limites e exercer pressões (WILLIAMS, 1979). Assim, este trabalho considera que a experiência histórica e social, realizada por seres humanos em interação social, é constitutiva do sujeito enunciativo da obra literária e determina as condições de sua criação artística. Este sujeito, o autor, transfigura elementos da experiência histórica e social das sociedades humanas em uma estrutura literária por meio de técnicas formais, num processo definido por Antonio

Candido (2015) como “redução estrutural”. Enquanto estrutura singular – pois não se trata de uma adequação a uma estrutura abstrata –, com sua disposição interna e funcionamento específicos, a obra literária é uma realidade autônoma, constituída “a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser” (CANDIDO, 2015, p. 9). E sua capacidade de convencer, de gerar no leitor a “impressão de verdade” (CANDIDO, 2015, p. 9), é devida a sua organização. Nessa perspectiva, a função do crítico de literatura é analisar o funcionamento da estrutura literária e a maneira como o autor ou a autora transfigurou elementos não literários em recursos estéticos, objetivo que será perseguido durante a realização deste trabalho.

As análises desenvolvidas nesta dissertação foram estruturadas em cinco capítulos. No Capítulo 1, “Apresentação do autor e das obras”, será realizada a primeira exposição sobre os dois romances estudados, indicando as perspectivas de leitura que o trabalho desenvolverá. O capítulo será iniciado com uma apresentação do autor Boaventura Cardoso e de sua obra completa e, então, serão apresentadas duas subseções, cada uma direcionada a um dos romances.

O Capítulo 2, “Foco e voz”, será dividido em três partes, com uma introdução sobre a teoria utilizada na pesquisa acerca das situações narrativas – focalização e voz – e duas subseções, cada uma abordando esse aspecto em um dos romances estudados. Serão utilizadas as reflexões de Wayne Booth (1996), Norman Friedman (2002) e Gérard Genette ([198-]) para a análise das obras. A primeira subseção terá como enfoque o romance *Maio, Mês de Maria* e analisará, em excertos da obra, a alternância entre onisciência e limitação de perspectiva da personagem narradora. A segunda subseção abordará o romance *Noites de Vigília*, analisando, por meio de trechos do romance, a alternância de seu foco narrativo e a distribuição da narração entre personagens.

No Capítulo 3, “Mosaico de vozes”, será desenvolvido o tema das formas de transmissão do discurso alheio – ou seja, a relação ativa do discurso do narrador com o discurso das personagens – agenciadas em ambas as obras. O capítulo será iniciado com uma apresentação da bibliografia utilizada sobre o tema e, a seguir, serão desenvolvidas duas subseções, cada uma contendo a análise dos temas referidos e a relação entre eles em um dos romances. As análises acerca da transmissão do discurso alheio serão baseadas principalmente nas reflexões de Bakhtin (2002) e Volóchinov (2017). Já a relação entre a linguagem dos narradores e das personagens será analisada a partir de Candido (2002, 2015), Ángel Rama (2001) e Raymond

Williams (1979). Serão também consultadas as reflexões de Bakhtin (2015) acerca da polifonia no romance de Dostoiévski para a análise da objetificação do discurso das personagens.

No Capítulo 4, “A tradição na formação dos narradores”, será investigada a função estrutural das imagens animistas nos dois romances estudados. Emprega-se aqui o termo “imagens animistas” para se referir às imagens insólitas que figuram ou materializam crenças tradicionais africanas. Inicialmente serão analisados os conceitos de *animist realism* e *animist materialism*, de Harry Garuba (2003), em sua relação com o conceito de “materialismo cultural”, de Williams (1979), e com o termo similar “realismo animista”, proposto no romance *Lueji*, de Pepetela, e por Henrique Abranches (s/d), e estudado por Sueli Saraiva (2007). Mais do que para atribuir um conceito ao procedimento que Boaventura Cardoso utiliza em seus romances, esses textos serão mobilizados de maneira a auxiliarem na reflexão da função estrutural das imagens animistas nas obras. Serão apresentadas então duas subseções, cada uma referente a um dos romances estudados, considerando suas especificidades, de maneira a compreender a função estrutural que as imagens animistas exercem em cada um daqueles.

O Capítulo 5, denominado “Reunindo os traços dos narradores”, será dividido em três subseções, antecipadas por uma breve introdução teórica acerca da relação entre o romance e a oralidade africana. Nesse capítulo, algumas das análises precedentes serão retomadas, visando a uma leitura comparativa entre os romances. As duas primeiras subseções serão focadas em cada uma das narrativas em específico, com análises da função estrutural das personagens narradoras de cada obra, reunindo as reflexões desenvolvidas nos capítulos anteriores. A terceira subseção se focará numa síntese da análise comparativa das obras, propondo uma interpretação dos usos, por parte do autor, dos procedimentos literários estudados – considerando as distâncias entre as funções destes em cada romance – e da maneira como elementos da experiência histórica foram transformados em recursos literários.

Por fim, nas Considerações Finais, será realizada uma retomada do percurso do trabalho. Serão recapituladas a proposta da pesquisa, uma brevíssima síntese das análises realizadas e da comparação desenvolvida entre as duas obras.

1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DAS OBRAS

Boaventura Cardoso tem publicadas até o presente momento sete obras literárias, dentre elas três livros de contos e quatro romances. Nascido em 1944 em Luanda e tendo morado alguns anos em Malanje, negro filho de enfermeiro-dentista, o autor estreou em livro em 1977, com o volume de contos *Dizanga dia Muenhu*. Publicou então as reuniões de contos *O fogo da fala* (1980) e *A morte do velho Kipacaça* (1987) e os romances *O signo do fogo* (1992), *Maio, Mês de Maria* (1997), *Mãe, Materno Mar* (2001) e *Noites de Vigília* (2012). Desempenhou funções diversas relativas às áreas da cultura e da informação, como diretor do Serviço de Informação Pública do Ministério de Informação e diretor do Instituto Angolano do Livro, e também na política oficial, como Secretário da Cultura, embaixador e Ministro da Cultura, bem como Governador da Província do Malanje.

Dono de uma dicção particular na literatura angolana, desde a sua primeira publicação chamou a atenção dos críticos e estudiosos pela qualidade de seus textos. Serão, aqui, examinados brevemente os aspectos de sua obra aos quais alguns estudiosos do Brasil, de Angola e de Portugal deram ênfase. A fortuna crítica sobre a obra do autor comumente ressalta sua linguagem peculiar. Autores como Benilde Caniato (2005), Maria Nazareth Fonseca (2005), Tania Macêdo (2008), Jurema Oliveira (2005) e Carmen Lúcia Tindó Secco (2001, 2005) apontam para a elaboração linguística de Boaventura Cardoso, que transfigura a língua portuguesa, através da estilização de traços da oralidade e das línguas nacionais angolanas, em especial o kimbundu. Por essa característica, Fernando Costa Andrade (2005), Caniato (2005), Fonseca (2005) e Francisco Soares (2005) aproximam os textos de Boaventura Cardoso da obra de Luandino Vieira, que também cria em seus contos e romances uma linguagem literária a partir de bases da oralidade e da língua kimbundu.

Fonseca (2005) aponta a economia da escrita como traço dos contos do autor, destacando as supressões de conectivos. A mesma autora também ressalta a experimentação sintático-semântica da linguagem na obra de contos, que constrói uma marcação de ritmo próxima àquela da comunicação oral, e afirma a intenção do autor em alicerçar sua escrita literária na “observação *in loco* de costumes de comunidades que têm hábitos arraigados na oralidade” (FONSECA, 2005, p. 96, grifo da autora).

As experimentações baseadas na oralidade e nas línguas nacionais angolanas, realizadas pelo autor em seus dois primeiros livros, *Dizanga dia Muenhu* e *O fogo da fala*, são utilizadas de maneira mais madura em seu terceiro e último livro de contos, *A morte do velho Kipacaça*.

A linguagem utilizada nesse livro reaparece nos romances do autor, posteriores. Nos romances, também serão melhor desenvolvidos alguns aspectos referentes a sua maneira de narrar, que já apareciam ou se insinuavam nos contos. Se Caniato (2005), ao analisar os dois primeiros livros do autor, aponta para a construção da personagem narradora dos contos e seu uso de recursos extratextuais da tradição oral como indicadores de expressividade da fala, os autores que abordam as produções seguintes indicam outro sentido para esses recursos – utilizados de maneira mais avançada. Íris Maria Amâncio (2005), em sua leitura de *O fogo da fala* e *O signo do fogo*, textos que indicariam a transição entre conto e romance, e Oliveira (2005), referindo-se a *A morte do velho Kipacaça*, indicam a dramaticidade e performatividade do narrador. Fonseca (2005), Virgínia Gonçalves (2007), Fernando Martinho (1980), Laura Padilha (2005), Secco (2001) e Soares (2005) se referem à presença da tradição de contadores orais, junto a recursos modernos da escrita, na construção dos narradores de Boaventura Cardoso. Padilha (2005, p. 209) aponta nos romances “um narrador deliberadamente griótico, interveniente, presença que não se permite elidir”, seguida por Gonçalves (2007, p. 418), que também se refere a uma “narrativa griótica”, fazendo referência ao termo *griot*². Soares (2005) se refere à semelhança da narração do autor com técnicas tradicionais de contadores orais, que nem sempre anunciam a introdução de falas de personagens, exigindo do ouvinte a percepção de outros sinais para compreender a troca da personagem enunciadora.

Caniato (2005), Gonçalves (2007), Secco (2001, 2005) e Soares (2005) destacam na obra romanesca do autor o uso que este faz de diversas vozes em suas narrativas. Os quatro autores comentam sobre a polifonia presente nas obras, com especial destaque para os diferentes discursos que veiculam e as falas de multidão, não nomeadas e por vezes em coro. Gonçalves (2007) e Secco (2001) destacam o uso que o autor faz do discurso indireto livre. Já Soares (2005) ressalta a transição instável entre as falas do narrador e das personagens.

Alguns autores, como Martinho, F. (1980) e Secco (2005), destacam a simbologia dos quatro elementos empregada nas obras de Boaventura Cardoso. Ao longo de suas obras, são recorrentes as imagens desses elementos, em especial em *O fogo da fala*, *O signo do fogo*, *Maio*, *Mês de Maria* e *Mãe, Materno Mar*. Neste último, as três partes em que se divide são denominadas “A terra”, “O fogo” e “A água”.

Outro aspecto relacionado à tradição oral e salientado pela crítica é a presença do insólito em suas narrativas, especialmente desde *A morte do velho Kipacaça*. Benjamin Abdala Jr. (2005), Fonseca (2005), Gonçalves (2007) e Maria Teresa Salgado (2005) utilizam o termo

² Vansina (2010, p. 193) aponta que o termo francês *griot* designa diferentes tipos de animadores públicos, como músicos, “embaixadores” de famílias ou cortesãos, genealogistas, historiadores ou poetas.

“fantástico” para descrever os recursos utilizados pelo autor, enquanto Jane Tutikian (2005) se refere àqueles como insólito e maravilhoso. Secco (2001, 2005) e Padilha (2005) empregam o termo “animismo” para se referirem às crenças africanas figuradas por Boaventura Cardoso, mas não se referem explicitamente aos procedimentos literários. Apenas Saraiva (2007) e Eni Alves Rodrigues (2018) empregam o termo “realismo animista” para se referir à obra do escritor angolano.

Como se pode aquilatar, a escrita de Boaventura Cardoso, ainda que tendo pontos de vinculação à tradição oral dos povos de Angola, apresenta uma linguagem inovadora, estilizando e recriando a língua portuguesa.

1.1 Maio, *Mês de Maria*

Segundo romance publicado pelo autor, em 1997, *Maio, Mês de Maria* apresenta a trajetória de João Segunda e sua família, desde sua saída de Dala Kaxibo até a morte do protagonista. A narrativa é apresentada de maneira não-linear por um narrador externo, que utiliza em suas formulações variações de perspectiva, diversas formas de citação de discurso das personagens e variados tipos de imagens insólitas, com funções que variam da alegoria à figuração das crenças das personagens. A obra é dividida em trinta e quatro capítulos, tendo um capítulo inicial que já apresenta, em *flashforward*, o fim cronológico da história narrada – com a morte do protagonista – e um capítulo final que retoma o mesmo período de tempo dos derradeiros instantes daquele, mas sob outra perspectiva.

João Segunda, negro assimilado e proprietário de terras, prevê – através de sua cabra “mágica” Tulumba – que a região de Dala Kaxibo, onde residia, sofreria uma catástrofe: “a terra vai tremer”, “um vento forte vai arrasar tudo, nada ficará de pé” (CARDOSO, 1997, p. 20). Dessa forma, decide migrar para a capital angolana, Luanda, com sua família, alguns funcionários e seus bens. Sua família – composta pela esposa Zefa, os filhos Hermínio, Horácio e Hortênsia, o criado Samuel Lusala e a cabra Tulumba – é então arrastada a uma dura jornada rumo à capital pela irredutibilidade do patriarca. Essa viagem seria o início da derrocada da família, marcada pela morte de sua esposa, o desaparecimento de Hermínio, vítima do ataque sistemático de misteriosos cães, e a morte de Segunda.

Durante a atribulada viagem, dá-se a primeira tragédia no núcleo familiar: o falecimento de Dona Zefa. Essa tragédia é também pressagiada, mas dessa vez por Catorze, um dos funcionários da família, iniciado nos conhecimentos tradicionais de adivinhação. Esse presságio também é baseado na observação de animais, sendo nesse caso o mocho-pequeno-

d’orelhas, pássaro que reaparece ao longo do romance anunciando novas tragédias. Osvaldo Sebastião Silva (2012, p. 36) ressalta o papel dos presságios na obra, sempre anunciando episódios de violência, com a função estrutural de “elementos deflagradores do devir diegético”.

Com a chegada a Luanda – já decorridos, e não figurados no romance, os eventos da proclamação da Independência do país pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) em 11 de novembro de 1975 –, depois de breve e frustrada estadia na casa de seu compadre Lourenço, João Segunda se muda para residência própria, no Prédio do Balão, localizado no Bairro do Balão, que seria o foco das principais ações da narrativa. O Bairro do Balão é descrito com ironia pelo narrador, que parece jogar com a própria figuração literária do ambiente: “Se falava assim Bairro do Balão só existia na imaginação dos moradores daquele espaçozinho diminuto, sem importância, um bairro de ficção” (CARDOSO, 1997, p. 75). Inocência Mata (2005), e com ela Silva (2012), destaca a referência do Bairro do Balão de *Maio, Mês de Maria* ao Bairro Operário de Luanda³; enquanto este é popularmente conhecido como “Bê Ó”, o bairro ficcional é conhecido como “Bê Bê” (CARDOSO, 1997, p. 75). Além disso, Mata (2005, p. 151) aponta o Bairro do Balão como metáfora da cidade de Luanda, e esta como metáfora do país. E também Padilha (2005, p. 211) indica que o “microcosmo do Bairro do Balão é a metáfora do macrocosmo da nação cindida”.

No Prédio do Balão, Segunda enfrenta o luto e a difícil adaptação à vida urbana. Ao longo da estada da família, pode-se ver em diversas ocorrências a inadequação dos modos de vida rurais dos moradores do prédio – em especial de João Segunda – com a nova localidade, urbana. A manutenção da cabra Tulumba na varanda do prédio – fato que seria repudiado pelos outros moradores na ocasião da eleição de Segunda a Presidente do Conselho de Moradores do Prédio do Balão (CARDOSO, 1997, p. 68) – e a realização do *komba*⁴ de Dona Zefa no terraço do edifício são exemplos do deslocamento dos hábitos rurais para a capital do país. Esses eventos indicam os conflitos de costumes da Angola do pós-Independência, como apontam Secco (2005) e Olímpia Maria dos Santos (2007). Segundo esta autora,

O estado de confusão do prédio metonimiza a situação conflituosa por que passava Angola. A indefinição dos papéis dos novos atores e o seu espaço de atuação alegoriza um contexto angolano em confronto com o passado e o presente, o rural e o urbano, forjando novas maneiras de viver. O aspecto social do prédio denuncia a necessidade de readaptar valores, acomodar novas situações, discutir e recriar velhos hábitos. (SANTOS, 2007, p. 122).

³ A respeito, deve-se lembrar que não existe em Luanda um bairro com esse nome, havendo apenas um “Beco do Balão”, próximo da rua em que se instalaria, em 1957, a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE).

⁴ “Cerimónia [sic] ritual realizada em memória de alguém falecido há oito ou trinta dias” (CARDOSO, 2004, p. 68).

Na nova residência, Segunda vê sua vida tomar novos rumos. Com o prematuro casamento de sua filha Hortênsia com um comandante do exército revolucionário, o protagonista passa a vislumbrar novas oportunidades de negócio e reestrutura sua vida social, aparentemente superando seu luto, suas descrenças em relação ao governo do MPLA – o partido no poder – e a seu genro, o Comandante. Segunda então inicia uma trajetória de ascensão na política do bairro, ávido por cargos e títulos, para satisfazer sua vaidade, além de se envolver em esquemas de enriquecimento ilícito com seu genro.

Proprietário de terras que prosperara na sociedade colonial, consegue, ultrapassando suas perdas, realocar-se na nova sociedade do pós-independência. Se, antes, como um intermediário entre colonizadores e colonizados, dominava as culturas portuguesa e autóctone africana – falando português e kimbundu com perfeição, além de seu conhecimento dos ritos tradicionais do Kwanza Sul e do catolicismo português –, na nova situação ele passa a dominar os novos hábitos da sociedade de inspiração socialista que se erguia: “Segunda não falhava nenhum comício, até nos comícios das mulheres e dos pioneiros⁵ ele que estava lá, [...] Que ele gostava muito exagerado era que lhe fotografassem nessas actividades políticas, lhe fixassem na câmara de televisão, [...]” (CARDOSO, 1997, p. 58-59). Da mesma forma, insere-se na estrutura econômica que se estabelecia, “de um regime que estimulava relações de nepotismo e clientelismo” (MATA, 2005, p. 148). Assim, o protagonista admite de maneira discreta a seus filhos seus interesses na relação com o genro: “[...] o que posso dizer-vos simplesmente é que tenho uns negócios com o vosso cunhado. Dinheiro nos bancos aqui, umas casas lá fora para vocês passarem umas férias. É tudo. Por enquanto, não vos posso dizer mais nada” (CARDOSO, 1997, p. 58).

Silva (2012, p. 24) atribui ao protagonista o papel de uma personagem tipo, com características que permitem identificar um caráter típico, fundindo “as virtudes de sobrevivência e os defeitos ou incorreções de mentalidade” de uma classe intermediária na estrutura social dos tempos coloniais, que se vê ameaçada com as mudanças que a independência trouxe. Essa abordagem sobre a personagem reforça a perspectiva de Luandino Vieira, que, no prefácio ao romance, apresenta-o como a narrativa do declínio de uma “camada social germinada contra natura pelo sistema colonial e incapaz, agora, de se afirmar na Independência” (VIEIRA, 1997, p. 10). Por outro lado, a caracterização que o narrador do

⁵ Termo utilizado para designar as crianças. O vocábulo “pioneiro” origina-se na palavra *pionnier*, que em francês tem como primeiro significado “soldado de infantaria” (e por analogia aquele que vem na frente, o precursor), o que indicia tanto a afinidade vocabular com a infância, como com os precursores do “homem novo”.

romance faz da adesão fervorosa de João Segunda ao discurso revolucionário ressoar os apontamentos de Jean-Michel Mabeko Tali (2018, p. 374) sobre membros da pequena burguesia colonial, sem participação na luta anticolonial, que adotaram esse discurso como forma de “trampolim para a ascensão social, através da política”. Já Secco (2005, p. 119) apresenta Segunda inicialmente como “a caricatura do assimilado que via a colônia como extensão da metrópole”, e então como “uma representação metonímica desse conflito de mentalidades que dilacerou Angola”: adere fervorosamente, em diferentes momentos, a três discursos contraditórios – de assimilado apoiador de Portugal e crítico da Independência a fanático da Revolução e, por fim, contestador do governo do MPLA após a avassaladora repressão de 1977.

A prosperidade política e econômica seria, porém, interrompida pelos sucessivos ataques de misteriosos cães ao Bairro do Balão. Durante esses ataques, que são pressagiados por Catorze – novamente baseado no mocho –, Hermínio desaparece, iniciando o processo de busca empreendido por Segunda atrás dos jovens do bairro e de seu filho. Os primeiros ataques dos cães acontecem no capítulo 12, logo após o capítulo que descreve o Bairro do Balão, a sensação de estabilidade de Segunda e o aviso de Catorze a Lusala sobre seu presságio: “todas noites aquele sacana do mocho que nos pareceu naquela noite na estrada está outra vez vir aqui nos chatear, kru, kru, kru, kru, kru, kru, com as ameaça dele” (CARDOSO, 1997, p. 78). Catorze adverte que se trata da necessidade de realizar o *komba* de dona Zefa para que sua alma descanse.

Os cães são descritos como “cães grandes”, “bem grandes”, que “pareciam saber bem o que procuravam”, “muito agressivos sanguínários” (CARDOSO, 1997, p. 81). Eles “arrastaram as pessoas que quiseram e lhes levaram e de manhã quando se fazia balanço faltavam pessoas no Bairro” (CARDOSO, 1997, p. 82). Os mesmos acontecimentos se repetiram por “sete noites seguidas”, sem reação por parte dos moradores; a única tentativa de resistência por parte de um “rapaz musculado” resulta em seu brutal assassinato às vistas de todos (CARDOSO, 1997, p. 82).

Alguns autores e autoras apontam os ataques dos cães como referência à repressão estatal ao chamado “movimento fraccionista”, liderado por Nito Alves, cuja tentativa de golpe de Estado⁶, realizada em 27 de maio de 1977, deu início a um período de intensa perseguição a

⁶ Em 27 de maio de 1977, membros do próprio MPLA, liderados por Nito Alves e José Van-Dúnem, assaltam a Cadeia de São Paulo e a Casa de Reclusão e ocupam a Rádio Nacional de Angola, conclamando uma manifestação contra o governo de Agostinho Neto. A revolta foi contida no mesmo dia e ficou conhecida como “Golpe de Estado nitista” ou “fraccionista”. A repressão a suspeitos de envolvimento no golpe se estendeu por cerca de dois anos e as estimativas do número de mortos apontam para, no mínimo, 30 mil pessoas, mas rondam a cifra de 82 mil (TALI, 2018, p. 595). Apesar dessa cifra, o número de militantes ligados ao MPLA caiu de 110 mil para 32 mil (PINTO, A. O., 2015, p. 745-747).

opositores do governo de Agostinho Neto⁷. Além de Mata (2005, p. 153-154), Padilha (2005, p. 211), Santos (2007, p. 90), Secco (2005, p. 120) e Silva (2012, p. 31-32), também Chaves e Macêdo (2005, p. 253) fazem menção ao evento histórico em questão. Os cães são vistos por Abdala Jr. (2005, p. 222) como “militares, transformados simbolicamente em cães de guerra”. De forma semelhante, Silva (2012, p. 32, grifo do autor) defende que “a atuação dos cães será a alegorização do *modus operandis* dos agentes policiais secretos”.

Depois de três semanas, João Segunda, um dos primeiros a desaparecer, retorna muito ferido e desacordado⁸. Quando se restabelece, esclarece que havia sido interrogado e, apesar de não enxergar nenhum de seus agressores, estes haviam insinuado que o Bairro queria se tornar independente⁹. A expressão (algo irônica) – que se repete algumas vezes ao longo do romance – de que “o Bairro do Balão queria voar liberdades” (CARDOSO, 1997, p. 84) ressoa o estranho episódio do capítulo 10, no qual o Prédio do Balão flutua (CARDOSO, 1997, p. 72-73).

A seguir aos primeiros ataques dos cães, surgem os *mujimbos*¹⁰, que aparecem diversas vezes ao longo da narrativa. Os moradores do Bairro, sem pistas do significado ou motivo dos ataques, nem mesmo da origem dos agressores, criam diferentes hipóteses para os eventos, hipóteses que permanecem sem confirmação ou refutação:

Que estavam rumorejar os cães eram especiais, bem treinados, actuavam sozinhos, sem comando humano, que não, não era possível, tinha que ter gente a lhes orientar, que eram cães enviados pelo demónio, que tudo aquilo estava acontecer no mês Dela porque o Bairro nunca mais Lhe tinha venerado, Fátima, Senhora Nossa, padroeira do Bairro, cala-ta boca pá, estás a falar à toa! [...] (CARDOSO, 1997, p. 83).

Os boatos que permeiam a obra preenchem as lacunas do debate público, revelando-as por contraste e salientando a atmosfera de incompreensão do período: “Ninguém que sabia origem dos rumores, nem se tinha alguma verdade no meio de tantos ditos” (CARDOSO, 1997, p. 132). Assim, os rumores e boatos só se proliferam de tal maneira porque não há uma explicação oficial nem um debate público qualificado – bloqueado pela própria repressão e pelo

⁷ Líder histórico do MPLA e primeiro presidente de Angola independente, falecido em 10/09/1979.

⁸ Apesar de João Segunda não ser um político nem opositor do governo no momento em que se dão os desaparecimentos, possui um cargo semelhante a Nito Alves. João Segunda se torna Presidente do Futebol Clube do Balão (CARDOSO, 1997, p. 70); já Nito Alves foi presidente do clube de futebol do bairro Sambizanga, o Progresso do Sambizanga, usando os encontros de torcedores como espaço de mobilização política (TALI, 2018, p. 544). Esse bairro foi um dos mais atingidos pela repressão que se seguiu ao 27 de Maio (TALI, 2018, p. 537).

⁹ Tali (2018, p. 536-537, grifo do autor) ressalta o foco de atuação da repressão a alguns bairros da capital: “Entretanto, começara logo a seguir à confirmação do malogro da insurreição armada uma grande caça ao homem, sobretudo uma sangrenta repressão. Foram organizadas rusgas nos bairros mais atingidos pelas redes nitistas, especialmente no Sambizanga, a norte da cidade, e também no Rangel e noutros *musseques* ‘quentes’ da capital. Foram executadas em todo o país centenas de pessoas ligadas de perto ou de longe a essas redes ou simplesmente suspeitas disso. Houve, mesmo, oportunidade para ajustes de contas pessoais por via de denúncias fantasistas, de tal modo que o próprio poder pareceu ter perdido o pé no processo de liquidação física [...]”.

¹⁰ Equivalente a boato ou rumor. Palavra da língua kuvale, uma das línguas nacionais de Angola (SILVA, 2012, p.31).

medo – que elucidem os eventos. Pela incompreensão popular oriunda desse cenário, as imagens insólitas assumem uma posição de destaque na obra.

Novos boatos surgem depois de algum tempo, e variam imensamente em conteúdo, carregados em parte pelo imaginário da população. Os rumores falavam que “muitos jovens do Bairro tinham sido vistos nos longes onde a vista não chega, por trás das montanhas onde o sol se esconde” (CARDOSO, 1997, p. 131); que cães grandes, similares aos que atacaram o Bairro, guiavam os jovens numa longa marcha rumo a Finisterra; que este era um lugar de redenção de pecados, de transformação e renovação, onde se formava o “Homem Novo”; “que as pessoas vinham de lá transfiguradas, com a alma cheia de pecados, que ninguém que reconhecia mais os seus familiares” (CARDOSO, 1997, p. 131); que o trabalho era incessante e as condições desumanas, causando mortes diárias; que Nossa Senhora de Fátima lá apareceria e talvez esse fosse o segredo da santa ainda não revelado; e também que era uma passagem para a transcendência – boato com fortes influências de religiões e culturas orientais. Essas teorias, que englobam desde uma esperança de redenção baseada num imaginário socialista – ironicamente associando a formação do “Homem Novo” socialista com a experiência nos campos de concentração – até o medo de novas agressões, passando por um imaginário que funde diversas culturas e produtos culturais de maneira não compromissada, estranhamente escondem informações precisas sobre a situação dos jovens e mesmo vaticinam o primeiro milagre da santa portuguesa: “uma terra muito tanto sofrida que por isso se falava Nossa Senhora de Fátima ia aparecer lá, longe de Fátima” (CARDOSO, 1997, p. 131-132).

Após Segunda tentar descobrir o motivo dos ataques e o paradeiro dos jovens por diferentes meios – realizar o *komba* de Dona Zefa, como orientado por Catorze, ou enfrentar membros da burocracia do Estado¹¹ –, depara-se com os boatos sobre Finisterra. Sem encontrar nenhuma localização no mapa com esse nome, Segunda pede auxílio para o espírito de sua esposa, com quem passara a manter comunicação, e é informado de que Finisterra não é um local, mas “uma direção que se toma na hora em que o sol se põe” (CARDOSO, 1997, p. 136), e que seu genro, o Comandante, sabia da localização dos jovens. Uma vez que já desconfiava das atitudes do genro¹², Segunda não o procura e parte em uma jornada rumo ao interior do

¹¹ A relação entre membros da burocracia do Estado e os responsáveis pela repressão é sugerida pelos nomes de raças de cães das personagens. Assim, há o comandante Pit-Bull, que ameaça João Segunda quando este vai reclamar o desaparecimento dos filhos (CARDOSO, 1997, 119-120), e o comandante Staffordshire (como a raça canina Staffordshire Bull Terrier), que controla a fazenda Boa-Morte (CARDOSO, 1997, p. 151-152).

¹² Em episódio anterior aos desaparecimentos dos jovens, Segunda diz ao filho, referindo-se ao Comandante: “Outra coisa, é o tipo parecer-me que te quer ouvir falar de política para depois tramar alguma” (CARDOSO, 1997, p. 111).

país, reunindo recursos junto aos moradores do Bairro, em busca dos jovens desaparecidos e de seu filho Hermínio.

Sobre esse episódio, Abdala Jr. (2005, p. 221) ressalta que o protagonista transita entre diferentes códigos para interpretar a situação. Após consultar um mapa – um tipo de formulação discursiva –, busca a solução nos “códigos da cultura bantu atualizada em Luanda”, ao consultar o espírito da esposa. Porém, não dominava a simbologia de Finisterra: “Na tradição europeia [sic], Finisterra é o fim de um caminho, o ocaso metafórico de uma viagem”.

As viagens que o protagonista empreende em busca dos jovens levam-no às fazendas Boa-Morte e Juventude Operária. Apesar das diferenças na forma como são representadas, sendo a primeira explicitamente opressiva e similar a um campo de trabalhos forçados, tem-se indícios de dissimulação dos mesmos aspectos na segunda, como na fala suspeita de seu chefe: “Se estão mortos ou não, não sei. Aqui não o foram com certeza. Isto aqui é, como vocês puderam constatar, não um campo de concentração, mas uma simples fazenda. Aqui não há nenhum preso. Apenas colaboradores” (CARDOSO, 1997, p. 197). Silva (2012, p. 73) aponta uma possível analogia entre essas duas fazendas e dois campos de concentração angolanos. A fazenda Boa-Morte é aproximada pelo autor ao “Campo de Concentração de Kalunda”, devido à localização de ambos: a primeira, “na fronteira com a Zâmbia” (CARDOSO, 1997, p. 150) e o último, no município do Alto Zambeze, na província do Moxico, extremo leste do país e próximo à mesma fronteira. Já a fazenda Juventude Operária é aproximada do “Campo de Concentração de Tire”, em Kibala, na província do Kwanza Sul, devido à localização – Segunda e seu companheiro de viagem estavam próximos a Dala Kaxibo, no Kwanza Sul – e à plantação de sisal, presente na fazenda ficcional e também no campo de concentração¹³ em questão (SILVA, 2012).

Já nos arredores da fazenda Boa-Morte, após tentativas frustradas de conseguir informações sobre os jovens através de intermediários, João Segunda – mesmo tendo ouvido o canto do mocho pressagiador – se infiltra na fazenda entre os presos, mas é logo descoberto. Quando os cães que guardavam o campo atacam o protagonista infiltrado, dá-se o primeiro milagre de Nossa Senhora de Fátima: o céu se tingiu de vermelho, com a imagem da santa nas alturas, “rosto expressivo melancólico, talvez triste” (CARDOSO, 1997, p. 167), e inicia uma chuva vermelha. No mesmo momento, Tulumba, no apartamento de Segunda, mia, assustando a todos no Prédio. Segunda então fica confinado por cerca de seis meses no campo de concentração, até que é liberado – sem qualquer indício dos jovens desaparecidos – e volta ao

¹³ A terminologia é utilizada de acordo com Tali (2018).

Bairro, onde é mal recebido e não consegue se reeleger Presidente do Prédio do Balão. Antes de deixar a fazenda, afirma aos jovens presos que o milagre era um sinal de que a santa “estava atenta a tudo que se estava passar naquelas sofridas finisterras. Que ele sabia intuído que era assim, um dia Ela ia acabar com aquele todo sofrimento” (CARDOSO, 1997, p. 170).

Segunda parte então a Dala Kaxibo, onde atesta o resultado da catástrofe que havia previsto. Esta é apontada por Abdala Jr. (2005) e Secco (2005) como alegoria das mudanças políticas decorrentes da Independência. Após uma atribulada viagem, chega à fazenda Juventude Operária, que haviam lhe falado era diferente da Boa-Morte, e que tinha “jovens que para lá tinham sido encaminhados para reaprenderem os novos hábitos” (CARDOSO, 1997, p. 184). De lá parte, porém, novamente sem notícias dos jovens.

Durante os longos períodos nos quais Segunda permanece afastado de sua casa, Lusala, Horácio e Hortênsia seguem buscando compreender a situação dos desaparecidos, cada um a seu modo. Também Catorze, através de seus conhecimentos da tradição, tenta descobrir um meio de resolver os problemas que se acercam da família Segunda, diretamente conectados aos trinados do mocho, de acordo com o próprio Catorze. Então este sugere a Lusala como soluções dois rituais que viriam a coincidir com o desfecho da narrativa: a população do Bairro do Balão deveria realizar uma grande procissão para Nossa Senhora de Fátima e Segunda deveria vender ou matar a cabra Tulumba.

Próximo a seu fim, já perdendo a sanidade, Segunda lembra-se de uma profecia que o antigo dono de Tulumba lhe havia pronunciado: de que a cabra poderia ser oferecida em troca de um filho roubado. Então, o protagonista decide vender sua cabra – ato que acaba por não realizar, por razão de sua morte próxima.

O romance se encerra com uma grande procissão a Nossa Senhora de Fátima, organizada pelos moradores do Bairro. Nessa procissão, dá-se o segundo milagre da santa católica: os cães, que atacavam a procissão, são transformados em “homens, bons cristãos” (CARDOSO, 1997, p. 228), os mortos e feridos do ataque são reanimados e curados, e os jovens do bairro reaparecem a salvo. Abdala Jr. (2005, p. 225) aponta a ambiguidade entre procissão e manifestação política presente no episódio; essa indicação ressoa o argumento de Mata (2005, p. 154), acerca da “subtil [sic] ironia à confusão entre ideologia e crença” e à conciliação entre animismo africano e cultos católicos ao longo da obra. Essa conciliação, recorrente na narrativa, é por fim mais uma vez ilustrada no momento em que a imagem da santa atinge os céus: “[...]”

Santa estava se erguer sozinha, a se levantar lenta em direcção ao céu, parecia um foguetão¹⁴ a ser lançado [...]” (CARDOSO, 1997, p. 230). Acerca desse trecho, Abdala Jr. (2005, p. 225) ressalta a animização de Nossa Senhora de Fátima.

No penúltimo parágrafo da obra, o narrador deixa claro que Hermínio, recém-aparecido, não chegaria a tempo ao hospital para ver seu pai antes deste falecer. Dessa indicação, deduz-se que o último capítulo ocorre concomitantemente às últimas horas de João Segunda e que, talvez, o reaparecimento dos jovens seja concomitante à sua morte e de sua cabra Tulumba – realizando a profecia do vendedor da cabra –, apresentadas no final do primeiro capítulo.

Secco (2005, p. 119) aproxima a narração do romance “das formas orais dos mujimbos angolanos”, ao destacar o caráter do narrador como um contador de casos, que utiliza elementos da oralidade e da tradição e “vai pontuando o seu discurso com frases fáticas”. A autora também aponta a narrativa como não-linear e dialógica, com frequência “questionada por perguntas e dúvidas colocadas pelo narrador a um interlocutor-mudo” (SECCO, 2005, p. 118). Mata (2005, p. 157, grifo da autora) também destaca a função de um “interlocutor *pressentido*”: “o narrador torna presente a figura de narratário, um interlocutor silencioso a confundir-se com o leitor”. Apesar das duas autoras apontarem esse interlocutor como “mudo” ou “silencioso”, em breves e esparsas passagens essa personagem-narratário é materializada em falas. Nessas passagens, o narrador se dirige diretamente a uma personagem, que é sugerida como fora do relato, como podemos ver nos seguintes exemplos: “[...] ele, prova de bom fiel marido, que ressentiu as mesmas dores anunciadoras do parto, e logo Tulumba que se contraiu sofrida. *Não, não acredito!* Estó ta dizer meu! É a pura verdade!” (CARDOSO, 1997, p. 47, o grifo nosso); e também: “[...] sô Cunha, cangalheiro conhecido que lhe tinham surrado na igreja, se lembram?, *se lembramos!*, sô Cunha tinha [...]” (CARDOSO, 1997, p. 133, o grifo nosso).

1.2 Noites de Vigília

Noites de Vigília (2012) é o último romance publicado até o momento por Boaventura Cardoso. Aproveitando os resultados de suas experimentações de linguagem desenvolvidas e acumuladas ao longo de sua obra – e as expandindo –, o autor apresenta um romance construído acerca de narrativas de memórias de dois ex-combatentes da Guerra da Independência e da

¹⁴ A comparação da santa católica a um “foguetão” pode ser vista como uma referência ao Memorial Agostinho Neto, monumento construído como mausoléu ao falecido ex-presidente de Angola. O Memorial, com modelo de inspiração soviética, está localizado na capital Luanda.

Guerra Civil angolana¹⁵, Quinito e Saiundo, em diálogo com o presente e o futuro de Angola (ao momento da enunciação da obra). O romance se estrutura por diferentes personagens que assumem a posição de narrador, formando uma narrativa não-linear tanto da perspectiva da sequência temporal, quanto da abordagem dos temas. De maneira semelhante à empregada em seus romances anteriores, mas agora com uma elaboração mais acurada, o escritor utiliza diferentes formas de citação de discurso das personagens, grande parte das vezes sem marcas textuais que indiquem a alternância da voz enunciativa. Essa forma de construção do romance, que, segundo Volóchinov (2017), indicia uma grande abertura do texto rumo ao Outro, pode ser lida – na perspectiva adotada neste estudo – como uma forma de o texto abrir-se às diferentes perspectivas da História recente do país, às memórias não registradas de personagens anônimas da História, à construção da democracia a partir de uma guerra interna e ao papel da tradição na constituição de Angola.

Será desenvolvida nesta subseção uma síntese dos aspectos principais da obra, a fim de que seja possível, a partir de um quadro geral de referências sobre a estrutura dessa narrativa, empreender uma leitura da obra sob o ponto de vista de interesse para este trabalho.

No romance, Quinito e Saiundo são amigos do tempo colonial que, com a Independência Angolana, integram os dois partidos que travariam uma longa guerra: Quinito se torna combatente do MPLA e Saiundo da UNITA. Ambos mutilados durante a guerra, encontram-se no período posterior ao fim dela, no Mercado Roque Santeiro, mercado de rua localizado em Luanda. Nesse contexto, rememoram histórias de antes e depois da independência e os confrontos travados contra portugueses colonialistas e contra os outros movimentos de libertação nacional. Do consenso sobre as más condições de vida de mutilados na cidade, os dois amigos decidem por impulsionar uma Associação dos Mutilados de Luanda, que lutasse pelos direitos dessa população. E meio a essas ações, o filho de Quinito – que só viria a conhecê-lo já crescido –, Dipanda¹⁶, tenta organizar um romance sobre as experiências do pai. Esse livro, também chamado *Noites de Vigília* – o que só se torna explícito com a narrativa já avançada –, confunde-se com a própria obra homônima de Boaventura Cardoso, criando efeitos de sentido nessa relação.

¹⁵ A Guerra Civil angolana, travada entre MPLA e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), estendeu-se desde a proclamação da Independência em 11 de novembro de 1975 até a morte de Jonas Savimbi, líder do partido opositor, em 22 de fevereiro de 2002. A terminologia empregada segue a utilizada em Tali (2018) e Alberto de Oliveira Pinto (2015).

¹⁶ Segundo Pinto, A. O. (2015, p. 749), “Dipanda” é vocábulo na língua franca lingala e significa “Independência”. O autor aponta que o termo foi banalizado no jargão angolano graças aos zairenses retornados a Angola.

Considerando que o narrador do romance apresenta personagens que narram suas experiências, a obra apresenta ao menos três níveis narrativos, nos termos de Genette ([198-]). Assim, o narrador onisciente (extradiegético ou externo à narrativa) apresenta as personagens (diegéticas ou internas à narrativa), que contam outras narrativas (metadiegéticas). O narrador extradiegético, que alegadamente compõe toda a obra, revela-se Dipanda, personagem diegética que é filho de Quinto, um dos protagonistas. Esse Dipanda-diegético, porém, não coincide com o Dipanda-extradiegético (que escreve o livro), pois ambos aparecem na estrutura da obra com funções diferentes e não coincidem temporalmente na narrativa – estando o Dipanda-extradiegético cronologicamente posicionado após os eventos narrados.

O autor, além de arquitetar um complexo jogo de níveis narrativos, apresenta um auto-intitulado Narratário¹⁷. Este tem a função de figurar uma possível recepção da obra, como um potencial leitor. Dessa forma, à maneira da metáfora de Adorno sobre a distância estética no romance¹⁸, é como se Boaventura Cardoso colocasse em seu palco suas personagens e expusesse seu narrador extradiegético, discretamente, no canto, mas sem escondê-lo atrás das cortinas; e ainda, em cima do palco, simulasse a platéia, para que os espectadores reais pudessem contemplar todo o contexto de produção e recepção da obra. Nessa montagem, o autor verdadeiro, Boaventura Cardoso, estaria atrás da cortina, na expectativa de não ser notado.

Ao se analisar a estrutura de enunciação do romance, apresentam-se dois questionamentos fundamentais. O primeiro é sobre a motivação do autor ao se descolar da função de produtor da narrativa, criando uma personagem-autor. A esse respeito, elabora-se a hipótese de que, ao inventar um narrador-escritor, filho de um ex-guerrilheiro do MPLA e, ao que se pode deduzir, sem vínculo direto com esse partido, o autor pretende estabelecer um ponto equidistante no tenso debate entre duas forças políticas (MPLA e UNITA), que se defrontaram em uma longa guerra. Sob essa perspectiva, o autor, apesar de participar de uma das forças em questão – já que acumula cargos governativos e permanece membro do partido governante – apontaria para a necessidade de um debate franco no pós-guerra, a fim de restabelecer verdadeiramente a paz.

¹⁷ Genette ([198-]) define o narratário como a personagem a quem se dirige uma narração, que pode ser identificada ou não. “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente” (GENETTE, [198-], p. 258, grifo do autor).

¹⁸ “O romance tradicional [...] deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso.” (ADORNO, 2003, p. 60)

O segundo questionamento se concentra na figura do “Narratário”¹⁹, que nos leva a indagar, levando em consideração a sua função na narrativa, sobre a intenção do autor ao representar a recepção da própria obra (que a compõe e altera sua recepção real). A hipótese que se levanta nesta análise é de que, ao projetar essa recepção, o autor põe em causa a pretensa imparcialidade que tenta construir:

Eu, Narratário, sem que o Autor e Narrador se aprecessem [sic], li o romance por antecipação. Testemunho o esforço que os dois fizeram para parecerem isentos. Confesso que eles desconseguiram semelhar a distância neutral, pois cada um tinha seu caminho pré-escolhido, que eu percebi intuído. (CARDOSO, 2012, p. 207)

Além de questionar a imparcialidade da obra, expõe o artifício, referido anteriormente, de distinguir o autor do narrador extradiegético – o que é feito por meio da identificação do narrador com uma personagem. Assim, esse Narratário sugere o “desequilíbrio estético”²⁰ do romance – ou seja, uma contradição entre a pluralidade de vozes e perspectivas, de um lado, e a centralidade de Quinito e o alinhamento da narrativa à perspectiva ideológica do autor, de outro – como suposta falha em sua realização estética. Uma vez que a manifestação do Narratário é também um recurso do autor, conseqüentemente sugere-se a intencionalidade desse desequilíbrio. Portanto, o olhar do crítico ou do intérprete da obra deve se voltar para os sentidos derivados desse desequilíbrio, como chave para sua análise – como será desenvolvido neste trabalho.

O fato de que Dipanda é o autor fictício do romance é fundamental para a significação da obra. Apesar de o romance se construir como um diálogo entre Quinito e Saiundo – além da participação marginal de outras vozes –, é evidente o protagonismo daquele e sua centralidade na narrativa. Essa posição de destaque é anunciada mesmo pela intenção do Dipanda-personagem em escrever um livro sobre as experiências de seu pai: “Dipanda acabou por lhe revelar sua intenção de escrever um romance sobre a vida dele. [...] Dipanda lhe assegurou que o personagem principal do livro seria o pai [...]” (CARDOSO, 2012, p. 190-191). Se qualquer dos ex-guerrilheiros poderia ter um filho que narrasse em livro suas experiências, o autor define essa contingência com a centralidade do ex-guerrilheiro do MPLA, partido governante, responsável pelos discursos oficiais e do qual participa o próprio Boaventura Cardoso.

A posição de destaque de Quinito pode ser notada pela diferença entre a quantidade de vezes que ele toma a palavra no livro em comparação com Saiundo, além da duração das respectivas passagens. Nos três primeiros capítulos do livro, nos quais se concentra a maior

¹⁹ A palavra aparecerá com inicial maiúscula quando se referir à personagem do romance *Noites de Vigília* e com inicial minúscula quando designar a função na enunciação.

²⁰ A expressão é de Roberto Schwarz (2012, p. 191).

parte dos relatos dos dois guerrilheiros, fica nítida essa proporção. Enquanto cada um predomina nos capítulos 2 (“Viva o poder popular”²¹, com predomínio da narração de Quinito) e 3 (“Na corrente do rio, em contramão”, quase inteiramente narrado por Saiundo), o capítulo inicial, “Na noite, o cirandejo do demo e da morte”, tem participação muito superior de Quinito. Das 57 páginas que compõem o primeiro capítulo (na edição consultada), cerca de 41 páginas apresentam narração de Quinito e apenas três páginas têm narração de Saiundo. Além disso, se nesse capítulo os dois amigos iniciam a construção da Associação dos Mutilados de Luanda, ela volta a ser retratada no segundo capítulo, mas não no terceiro. Em “Viva o poder popular”, além da narração de Quinito, temos episódios narrados pelo narrador extradiegético, acerca da Associação e da busca de Quinito por um de seus companheiros de gangue; já no terceiro capítulo, predominantemente narrado por Saiundo, a voz do narrador extradiegético não se faz presente e, da mesma forma, não há episódios relativos à Associação. Isso sugere uma articulação formal implícita entre a perspectiva de Quinito e a do narrador extradiegético, que revelaria ser Dipanda, seu filho.

Resta indagar, então, o lugar de Saiundo na economia da obra. Como sugerido eventualmente ao longo do romance, o ex-guerrilheiro da UNITA é o grande interlocutor do protagonista, Quinito. Assim, quando da morte deste último, Saiundo “se lamuriava daquela desdita e se interrogava sobre como que ele poderia continuar a ser a contra-corrente se tinha perdido o seu contrário” (CARDOSO, 2012, p. 254-255). Esse exemplo aponta na mesma direção que a estrutura formal da narrativa, na qual Saiundo ocupa uma espécie de “posto secundário”: sempre nos núcleos de ação, porém não na posição central como a de Quinito. Dessa forma, embora suas narrações e relatos sejam imprescindíveis para os significados que se constroem no livro e tenham mais espaço do que o das personagens marginais, Saiundo tem bem menos foco na estrutura da obra do que seu amigo do MPLA. Esse fator pode ser analisado a partir da centralidade de Quinito no enredo da narrativa – com a maioria das personagens e histórias secundárias ligadas à trajetória dele e do MPLA, como Dipanda, Tita, os Sete Magníficos, Ndahepele, as batalhas contra o Comandante Mwana Ya Makango – e sua

²¹ O Poder Popular era um conjunto de estruturas políticas de base, fundamentalmente composto pelas Comissões Populares de Bairro (CPB) – grupos de autodefesa e autogestão formados na periferia de Luanda no período crítico da violência que se seguiu à Revolução dos Cravos em Portugal. A extrema-esquerda urbana angolana esteve muito vinculada à ideia do Poder Popular como um órgão de democracia direta com inspiração nos soviets da Revolução Russa. Essas estruturas tiveram importante papel no apoio ao MPLA nos anos de 1974-75 e na vitória deste partido nas batalhas pelo controle da capital (TALI, 2018). Após a independência, o governo MPLA engendrou esforços para enquadrar os grupos de autogestão – e diminuir a influência política da extrema esquerda na mobilização da base social do partido –, o que culminou na Lei do Poder Popular, de 05/02/1976, que submetia o poder decisório deste ao controle das estruturas do partido-Estado (RIBEIRO, 2016, p. 7). Pode-se encontrar referências a ele no hino angolano e em músicas, como “Poder Popular”, de Santocas.

liderança na Associação dos Mutilados de Luanda. Esta, que teve cinco mandatos consecutivos de presidente por parte de Quinito – apesar da deliberação inicial de revezamento da presidência entre angolanos “do Norte” e “do Sul”²² –, aparece no romance como um exemplo de modelo democrático de política, construído entre pessoas que aderiram aos dois lados da guerra que assolou o país até o ano de 2002. E o lugar de Saiundo nela, da qual foi, junto de Quinito, idealizador e membro ativo, é de aliado de seu amigo, sem ocupar nenhuma vez o posto máximo da entidade, mesmo após o afastamento definitivo do primeiro presidente.

Dentre outras consequências, a centralidade de Quinito na estrutura narrativa e na Associação dos Mutilados de Luanda – grande representante, no livro, da política do período após a guerra entre MPLA e UNITA – conduz a uma coroação do protagonista, ao fim do livro, com um grande cortejo fúnebre, o reconhecimento público de suas ações como Comandante Quinito, herói popular e grande Presidente da Associação, eternizado em obra literária. Já Saiundo, que desempenha na obra função de interlocutor a Quinito, torna-se representante de um discurso alternativo ao do protagonista. Esse caráter se revela nas passagens em que o próprio Saiundo ressalta seu papel de “contracorrente” e “contrapoder” (CARDOSO, 2012, p. 122), outra visão da história que equilibra o discurso oficial (CARDOSO, 2012, p. 124), chegando ao limite de esvaziar de qualquer discurso ideológico autônomo a UNITA, da qual era guerrilheiro, atrelando-a a mero “contrapeso” do partido governante:

[...] e então confirmei que o contrapoder era a única forma de inverter a situação, de oposição aos ideais comunistas que nada tinham a ver com a maneira de ser do nosso povo, não era já tanto a militância na UNITA que me animava o espírito apesar de ter perdido o meu braço quando lutava por ela e por Angola, mas sim a necessidade de uma força ou movimento que fizesse de contrapeso, o nome dessa força ou movimento pouco importava, percebes? (CARDOSO, 2012, p. 118)

Esse discurso alternativo (e é de interesse ressaltar que “alternativo” também indica que não é majoritário ou dominante) é incentivado pelo próprio Quinito a seu filho escritor e autor do romance, como um necessário equilíbrio a seu ponto de vista (CARDOSO, 2012, p. 196) – que permanece central. Posto de outra maneira, esse discurso alternativo de Saiundo/UNITA se apresenta implicitamente como interlocução ao discurso central de Quinito/MPLA. Essa relação de locução e interlocução se concretiza no desequilíbrio estético entre o espaço e a centralidade que cada uma das duas personagens/perspectivas ocupa na obra. Essa hipótese será desenvolvida ao longo da análise realizada nos próximos capítulos.

²² “[...] chegou-se finalmente a um consenso: a Associação seria de âmbito provincial e teria na sua direcção [sic] gente do Norte e do Sul, alternadamente” (CARDOSO, 2012, p. 77).

Embora Saiundo faça críticas ao governo do MPLA, a maneira como as faz parece pouco convincente para um ex-militante da UNITA²³. Primeiramente, nota-se que o discurso da personagem carrega alguns atenuantes, como em: “*Pelo o que eu ouvia dizer*, era um regime que não tinha nada de democrático [...]” (CARDOSO, 2012, p. 115, grifo nosso). O trecho destacado denota pouca convicção para um guerrilheiro que participou de ações armadas contra o governo. Além disso, a crítica que faz à repressão que se seguiu ao 27 de Maio de 1977 é muito discreta – apenas uma breve menção –, considerando a importância do acontecimento e o grau de violência utilizado pelo governo de Agostinho Neto: “[...] isso foi das maiores atrocidades que o regime de Luanda cometeu, lembra-te só de como a máquina repressiva se apurou depois dos acontecimentos do Vinte e Sete de Maio [...]” (CARDOSO, 2012, p. 116). Em segundo lugar, os exemplos de crimes perpetrados pelo governo do MPLA que a personagem mobiliza parecem ressoar uma atitude positiva quanto ao objeto da crítica. É o caso dos exemplos que Saiundo dá acerca das crianças “instrumentalizadas” pelo Poder Popular: se ele poderia procurar casos envolvendo abusos ou morte das crianças, seleciona dois casos nos quais os “pioneiros” vencem em combate soldados zairenses e militantes da UNITA (CARDOSO, 2012, p. 116).

Por outro lado, as críticas que Saiundo dirige à corrupção do partido governante são mais incisivas. A personagem refere-se à corrupção nas privatizações de empresas quando da transição ao multipartidarismo em 1991: “[...] tu sabes melhor do que eu que, logo que o regime mudou, em noventa e um, foram os camaradas do teu partido os primeiros a mostrarem apetência para os bens materiais ao tomarem de assalto as empresas do Estado [...]” (CARDOSO, 2012, p. 121); e ao comércio ilegal por parte de funcionários do governo: “[...] todo o mundo sabia que por trás do mercado negro havia gente graúda, sobretudo dirigentes que tinham vindo da guerrilha e que tinham aprendido no Zaire a fazer negócios” (CARDOSO, 2012, p. 122).

Se o foco central da relação entre o texto de Boaventura e a história de Angola centra-se nas tensões entre MPLA e UNITA, a partir de dois importantes personagens do romance, é interessante notar a imagem que se estabelece na obra acerca dos três movimentos de libertação históricos. Se, como já citado, através dos relatos e posições dos dois ex-guerrilheiros, o MPLA é apresentado como central e a UNITA como seu contrapeso – ambos referidos de maneira sóbria e num debate político de posições nacionalistas –, a FNLA (Frente Nacional de

²³ Pode-se citar, por exemplo, as acusações da UNITA de que a aprovação da Constituição de 2010 foi um golpe constitucional do MPLA (UNITA, 2010).

Libertação de Angola) é figurada de maneira caricata por meio das personagens do Camandante Mwana Ya Makango e do Marechal, em episódios cômicos que se concentram nos hábitos viciosos e no caráter estrangeiro de ambos, ligando-os ao então Zaire (atual República Democrática do Congo). Dessa forma, a narrativa focaliza privilegiadamente as duas forças que se enfrentaram depois da independência, deixando à margem o agrupamento político que, apesar de seu peso na luta pelo fim da colonização portuguesa, enfraqueceu-se sobremaneira após o 11 de Novembro de 1975²⁴.

Além de Quinito, Saiundo e o narrador extradiegético, a variação de personagens que assumem a narração – às vezes por longas passagens, às vezes por passagens curtas – é grande. Ao longo da obra, participam da narração Dipanda (filho de Quinito), o pai de Saiundo, Gato Bravo (membro da gangue de Quinito), o *kimbanda*²⁵ de Uíge²⁶, Tita (mãe de Dipanda) e até mesmo um auto-intitulado Narratário. A maioria dessas personagens narram experiências pessoais ou, em menor número, narrativas sobre outras personagens. Esses relatos são marcados pela oralidade, com usos coloquiais e períodos longos, registro próximo do utilizado pelo narrador extradiegético, de forma que, quando não são apresentados por recursos gráficos (travessão, aspas ou verbos de elocução), só se pode distingui-los do discurso do narrador externo pela análise do contexto.

Essas outras personagens que narram episódios na obra – e considera-se aqui como narração os discursos que iniciam parágrafo sem marcas gráficas explícitas de introdução ao discurso direto – nem sempre apresentam passagens imprescindíveis para a significação do romance. Considerando os episódios narrados por Tita, Gato Bravo e o pai de Saiundo, as funções desses relatos na narrativa são principalmente referentes à caracterização das próprias personagens, de eventos marginais à estrutura principal do enredo e o exercício do próprio recurso formal de descentralizar a narração. Tendo em vista essas questões, será examinado, ao longo deste trabalho, se a pluralidade de vozes em *Noites de Vigília* contribui para um verdadeiro diálogo entre perspectivas independentes.

Como uma exceção à economia da obra, o quinto capítulo, denominado “Panteão”, é ambientado em período futuro à enunciação do romance. Datas específicas não são indicadas

²⁴ Tali (2018, p. 459) fala da propaganda que o MPLA mobilizou contra o exército da FNLA no período anterior à independência: “[a FNLA] tinha a desvantagem de possuir um exército em que a maior parte dos soldados, especialmente os que estacionavam na capital, não dominava a língua portuguesa – facto [sic] que deu à propaganda do MPLA a possibilidade de falar de invasão por um exército estrangeiro muito antes de ter podido provar o afluxo de homens do exército zairense nas tropas da FNLA”.

²⁵ “Kimbanda – Adivinho; adivinho-curandeiro” (CARDOSO, 2012, p. 260).

²⁶ Província no extremo norte de Angola.

explicitamente, mas algumas referências sugerem que a ação se passa entre o ano de 2025 e a década de 2030²⁷. O governo de Angola inaugura um monumento em homenagem aos “heróis da Nação”, onde seriam depositados os corpos desses ex-combatentes²⁸, “no âmbito das comemorações do 50º aniversário da Independência Nacional” (CARDOSO, 2012, p. 156). Debates públicos são iniciados para decidirem como será o processo e “para resolver a contenda se decidiu não por um referendo, mas por uma ampla consulta às verdadeiras forças vivas do país” (CARDOSO, 2012, p. 158). Uma das “forças” consultadas é a então “muita [sic] influente Associação dos Mutilados de Guerra de Luanda” (CARDOSO, 2012, p. 158), que a essa época possui uma sede no Bairro da Terra Nova e tem Quinto por Presidente de Honra da Associação, após cinco mandatos consecutivos como Presidente.

Nesse capítulo, tem-se muitas imagens animistas, se comparado aos outros. Ocorre a manifestação do espírito do então falecido Nicolau Pedro Nkanga nas reuniões da Associação de Mutilados de Luanda (CARDOSO, 2012, p. 162 e 168), além da presença de espíritos no monumento aos heróis da independência. Esses eventos são disparadores para a consulta da Associação a um *kimbanda*, que realiza diversos feitos sobrenaturais. Além da presença de imagens animistas, esses episódios também trazem à narrativa a questão da importância da tradição para a identidade nacional e o futuro de Angola. Assim, para resolver os problemas de assombrações no Panteão, o *kimbanda* realiza os rituais necessários para diagnosticar o problema do monumento e descobre dois problemas, que relata às autoridades: havia na cripta os restos mortais “de um grande assassino” (CARDOSO, 2012, p. 178), que deveriam ser retirados de lá²⁹; e que “era importante que o Panteão não fosse visto como sendo apenas a morada dos heróis nacionais, mas também a dos espíritos dos nossos antepassados e dos gênios” (CARDOSO, 2012, p. 179). Cabe, assim, também analisar os efeitos que o capítulo “Panteão”, por seu caráter de exceção, produz no romance *Noites de Vigília*.

Visitada a diegese dos romances escolhidos para estudo neste trabalho, ocasião em que se adianta alguns pontos de convergência entre a história de Angola e os eventos dos romances

²⁷ Não há uma indicação temporal precisa, porém, no referido capítulo, há duas referências indiretas: as “comemorações do 50º aniversário da Independência Nacional” (CARDOSO, 2012, p. 156) – o que o localizaria no ano de 2025 – e a menção de “[...] a Paz ter sido alcançada há já mais de três décadas” (CARDOSO, 2012, p. 163), colocando-se além do ano de 2032.

²⁸ O Panteão pode ser visto como mais uma referência ao Memorial Agostinho Neto, onde foi depositado o corpo do primeiro presidente angolano.

²⁹ A necessidade de retirar um “assassino” da lista de heróis nacionais, descrito na obra, faz ressoar a exclusão de Holden Roberto, líder histórico da FNLA, da lista dos heróis nacionais da luta anticolonial, por parte do governo MPLA, indicada por Tali (2018, p. 54).

de Boaventura Cardoso aqui focalizados, no próximo capítulo será abordado como se articulam narrador e ponto de vista nas narrativas.

2 FOCO E VOZ

Considerando a importância da análise de perspectivas neste estudo, este capítulo se concentrará no exame das situações narrativas dos dois romances em questão, ou seja, a construção do foco narrativo e dos fenômenos de voz de cada narrador.

Em seu *Discurso da Narrativa*, Genette ([198-]) propõe uma abordagem de análise das “situações narrativas” sob os termos de “modo” e “voz”. Ao âmbito do modo, o autor francês indica o que chama de “focalização”: a perspectiva a partir da qual a narrativa³⁰ se orienta. Já por voz define a relação da ação verbal da narração com as personagens que compõem a situação narrativa – se o narrador é exterior à narrativa, uma personagem da história, protagonista ou periférica. Essa organização que propõe tem por motivação a crítica ao trabalho de alguns críticos anteriores – especialmente de língua inglesa – sobre o que foi chamado de “ponto de vista” ou “foco narrativo”. Genette, além de afastar a metáfora espacial presente nos termos “perspectiva” ou “ponto de vista”, critica em determinados autores (como Norman Friedman e Wayne Booth) a união, numa mesma categoria de análise, de fenômenos distintos.

Os artigos *Point of view in fiction: the development of a critical concept*³¹, de Friedman, e *Distance and Point of View*, de Booth, apresentam posição contrária aos trabalhos produzidos a partir do princípio – de escola norte-americana – de superioridade da apresentação dramática sobre a sumarização narrativa. De certa forma continuadores da tradição que dividia a técnica narrativa entre *showing* e *telling*, orientaram-se por uma concepção de que as características formais da situação narrativa são construídas pelo autor de maneira que atendam às necessidades da obra. A produção norte-americana anterior buscava estabelecer critérios universais para a qualidade estética dos recursos narrativos. Friedman e Booth, por outro lado, reconhecem a limitação dessa posição e buscam compreender as funções de cada um desses recursos.

Friedman estabelece categorias descritivas das situações narrativas; ao invés de buscar a identificação dos meios de construção de cada recurso, elenca (de certa forma pragmática) oito categorias descritivas do que chamou de “foco narrativo” – unindo os aspectos que Genette separa em focalização e voz –, orientadas por quatro questões norteadoras: “Quem fala ao

³⁰ O autor distingue três sentidos que a palavra “narrativa” pode assumir, e usa os termos de forma que se não os confunda: “narração” designa o ato narrativo, a enunciação – real ou fictícia –; “narrativa” indica o enunciado; e “história” contempla os acontecimentos reais ou fictícios que são o objeto do enunciado (GENETTE, [198-], p. 23-24). Nesta dissertação, os termos serão orientados de igual modo.

³¹ As citações indicadas no texto são todas extraídas da versão traduzida. Apesar disso, foi utilizada a versão original, em inglês, para a consulta à versão original dos termos e conceitos.

leitor?"; "De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta?"; "Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor?"; "A que distância ele coloca o leitor da estória?" (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172). Suas oito categorias são arroladas do extremo do *telling* ao extremo do *showing*, funcionando como em pares. As duas primeiras, o "autor onisciente intruso" (*editorial omniscience*) e "narrador onisciente neutro" (*neutral omniscience*)³², são equivalentes em perspectiva ilimitada (GENETTE, [198-], p. 185), tendo distinção apenas na questão da distância que impõem ao leitor. "'Eu' como testemunha" (*"I" as witness*) e "narrador-protagonista" (*"I" as protagonist*) são ambas narrações de personagens internas à narrativa, variando sua posição na história (periferia ou centro, respectivamente). "Onisciência seletiva" e "onisciência seletiva múltipla" apresentam a descrição (*show*) dos sentimentos, pensamentos e impressões da(s) personagem(ns), com a diferença única entre uma perspectiva fixa ou variante, respectivamente. O "modo dramático" e a "câmera" são extremos da descrição e da abolição da sumarização narrativa, sendo o segundo mais próximo de uma hipótese, uma vez que pressupõe a extinção da seleção do material descrito. O modo dramático se restringe a "indicações cênicas", ao que as personagens fazem e falam, à aparência dos cenários.

Embora o nome de seu artigo mencione os aspectos de distância e ponto de vista, Booth (1996, p. 175) define sua classificação como referente às "formas que a voz do autor pode assumir"³³. O norte-americano busca estabelecer algumas categorias que apreendam aspectos negligenciados (em sua perspectiva) pela crítica e rever concepções tradicionais, como a distinção entre narração em primeira e em terceira pessoa. Considerando esta menos relevante às análises das obras, procura qualificar os recursos narrativos segundo a "dramatização", "autoconsciência" e confiabilidade do narrador, além da distância entre os diferentes componentes da situação narrativa. Distingue os narradores, segundo sua dramatização, entre "autor implícito", "narrador não dramatizado" e "dramatizado". O primeiro se refere aos casos em que não há qualquer referência à pessoa ou aos posicionamentos do narrador, resultando na criação de uma ilusão de similaridade entre autor e narrador. O segundo tipo se refere aos narradores que não dissimulam a pessoa do autor com uma caracterização de personagem, mas já inferem – pelo uso de suas palavras, comentários e posicionamentos – características suas. Esse tipo de narrador se distingue do autor implícito por ser possível estabelecer uma imagem

³² É interessante notar que, na tradução utilizada, os termos que nomeiam as categorias inferem a personificação do narrador, enquanto os termos originais do inglês possuem o caráter abstrato da "onisciência" (FRIEDMAN, 1967).

³³ Tradução minha a partir de "richer tabulation of the forms the author's voice can take".

de sua pessoa, mesmo que os dois sugiram uma identidade com o autor. O narrador dramatizado é aquele que possui uma caracterização de personagem que o distingue da imagem do autor; a esse tipo é especialmente aplicável a diferenciação entre “confiável” e “não confiável”: “Pela falta de termos melhores, eu chamarei um narrador de *confiável* quando ele fala por ou age conforme as normas da obra (que são, por assim dizer, as normas do autor implícito), de *não confiável* quando não o faz”³⁴ (BOOTH, 1996, p. 182, grifo do autor).

Por autoconsciente, Booth (1996, p. 179) indica os narradores que reconhecem sua posição como escritores ou produtores da obra, ao contrário daqueles que não tecem comentários sobre suas produções ou parecem desavisados de serem seus agentes. Por fim, o autor elenca as possibilidades de distância (moral, ideológica, intelectual, temporal etc.) entre os atores da situação narrativa – aqui inclusas tanto a narração como a narrativa, no sentido que as dá Genette ([198-]). As cinco oposições que Booth (1996) aponta são entre: o narrador e o autor implícito; o narrador e as personagens; o narrador e os parâmetros – físicos, emocionais e/ou morais – do próprio leitor; o autor implícito e o leitor; o autor implícito e as personagens. Como ressalta, essa distância não deve se confundir com a distância estética – entre o leitor e a representação –, pois trata-se de uma diferenciação das características dos atores mencionados e que produz efeitos na obra.

São três os tipos de focalização que Genette aponta, sendo que o princípio dessas categorias é a relação com as personagens. A narrativa de focalização zero ou não-focalizada abrange um alcance ilimitado, usualmente conhecido como onisciência. A focalização interna tem uma personagem que participa da ação como referencial e apresenta três possibilidades: a fixa, sem alterações durante a narrativa; a variável, com trocas de referencial ao longo da história; e múltipla, havendo diferentes focalizações para um mesmo evento. Por último, a focalização externa é aquela que não revela o interior das personagens, seus sentimentos e pensamentos. Pode-se notar que o princípio que orienta a classificação é a relação entre o escopo do que é revelado ao leitor e a perspectiva das personagens – e não a identidade da instância que narra, que Genette atribui à categorização da voz. Nesta, o autor considera as relações da ação verbal com os sujeitos que participam da atividade narrativa: o narrador, as personagens, o narratário. Assim, estabelece as categorias de narrador heterodiegético (ausente da história) e homodiegético (presente na história). Este último se divide entre ser periférico ou protagonista, sendo o segundo chamado autodiegético. Como essa classificação não esgota as

³⁴ Tradução minha a partir de “For lack of better terms, I shall call a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not”.

possibilidades da forma da voz do narrador – como aponta Booth (1996) –, Genette ([198-], p. 253-255) estabelece cinco “funções do narrador”, baseado nas funções de linguagem de Jakobson. Essas funções abarcam os diferentes usos que o narrador dá ao texto e se dividem em: função narrativa, que é a função fundamental de relatar a história; função de regência, em que o texto é referido de maneira metalinguística, com as articulações e organização interna marcadas; função de comunicação, em que o narrador se refere à situação narrativa e o contato com o narratário (real ou fictício), com intenção tanto de estabelecer o contato quanto de influenciar o interlocutor; função testemunhal, que se refere à relação afetiva, moral e intelectual que ele mantém com a história; e função ideológica, referente às intervenções diretas ou indiretas, na forma de comentário à ação.

As categorias de Friedman (e também as quatro questões que orientam suas reflexões) reúnem o que Genette divide em dois aspectos distintos. Assim, este, sem invalidar as reflexões do primeiro, aponta que se referem à situação narrativa, e não apenas ao ponto de vista; além disso, ressalta a necessidade de analisar em separado os fenômenos de focalização e voz – essencialmente, as perguntas “quem vê?” e “quem fala?” (GENETTE, [198-], p. 184). O teórico francês também questiona um pressuposto teórico em que se baseia Friedman: o de que uma obra deve manter, do início ao fim, a coerência de sua situação narrativa, às custas de demonstrar limitação técnica. Por primar pela questão de capacidade técnica, essa posição acaba por não abarcar obras que se utilizam de desequilíbrios estéticos intencionais – para usar os termos de Schwarz (2012) –, como será desenvolvido adiante neste trabalho. Além disso, a categorização de Friedman não contempla adequadamente situações narrativas que se modificam no decorrer da obra; aqui, tanto se enquadram as alterações de focalização pontuais que Genette ([198-], p. 193) definiu como “paralipse” (dar menos informações do que estariam disponíveis ao narrador) e “paralepse” (dar mais informações do que as disponíveis), como situações nas quais não se pode definir uma focalização dominante. Contrário à “norma de coerência” da “crítica pós-jamesiana” (GENETTE, [198-], p. 193), este último aponta que a “fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (GENETTE, [198-], p. 189).

Uma vez que Booth se concentra nas questões de distância e voz do narrador, sem atentar à focalização ou ponto de vista, os trabalhos dos três autores acabam por não coincidir exatamente em escopo – e, ainda assim, divergindo nos pontos em que se aproximam. Assim, as categorias de Friedman enquadram alguns dos recursos que Genette classifica como focalização e voz e também as questões de distância e voz de Booth. Isso se verifica

especialmente quando analisamos as quatro perguntas norteadoras do primeiro. A categoria de dramatização de Booth refere-se muito à questão de “quem fala?” e as análises de confiabilidade, autoconsciência e distância tratam de aspectos variados das três outras perguntas de Friedman. Já o teórico francês, que aborda em suas classificações de focalização e voz os aspectos de quem fala e de que posição fala, deixa a questão dos canais de informação de certa forma periférica no seu sistema de classificações (apesar de analisá-los na leitura de seu objeto literário) e considera a questão de distância estética com suas funções do narrador. Dessa forma, a divisão dos recursos narrativos em classificações expõe a perspectiva de análise (e, conseqüentemente, o corpus literário analisado) de cada autor.

Considerando que o objeto analisado não deve se encaixar em um método preestabelecido, mas antes ser descrito com seu auxílio, no decorrer deste trabalho, as análises das obras serão guiadas principalmente pelas reflexões desses autores, mais do que por suas categorias. As concepções de “mostrar” (*showing*) e “contar” (*telling*), “cena” e “sumário”, tão centrais à tradição norte-americana de análise – como em Friedman (2002) –, serão incorporadas neste trabalho como termos úteis à caracterização dos diferentes recursos formais analisados. Seu uso estará atrelado a momentos específicos das obras, e não a tendências gerais, como nas reflexões daquele autor. Para uma exposição mais clara dos diversos fenômenos, serão empregados os termos “narração”, “narrativa” e “história”, de Genette, para discernir os diferentes sentidos da palavra “narrativa”³⁵. As categorias e os termos dos autores aqui comentados serão referidos quando forem pertinentes, evitando o emprego indiscriminado de métodos conflitantes, com o rigor de atribuir os comentários necessários às situações de seus usos.

2.1 *Maio, mês de Maria*: uma narrativa do saber encoberto

O narrador do romance *Maio, Mês de Maria* tem acesso a panoramas gerais, vistos de cima, e acessa os pensamentos e sentimentos de diversas personagens – embora esse recurso não seja dominante na obra –, sugerindo uma focalização ilimitada. No entanto, para o próprio desenvolvimento da narrativa, muitas das informações que esse tipo de focalização seria capaz de fornecer não são transmitidas. Como a história tem por um de seus eixos centrais o mistério acerca dos ataques dos cães – os quais, segundo a leitura do autor desta análise, remetem à repressão ao levante nitista e a opositores do governo de Agostinho Neto –, o narrador oculta

³⁵ Ver Nota 29.

informações relacionadas, de forma a sustentá-lo. Assim, o mistério e a incompreensão são constitutivos da obra.

Conforme será referido mais à frente, tal focalização acaba por apresentar e, ao mesmo tempo, encobrir a relação explícita que poderia ser elaborada entre a história de Angola e os fatos narrados no texto, permitindo que se estabeleçam assim outras leituras.

Como já apontado anteriormente, cada segmento narrativo de uma obra pode possuir uma focalização própria, como aponta Genette ([198-]). A alternância entre a visão ilimitada e a omissão de informações sustentadas pelo narrador do romance pode ser descrita como a mudança, em determinados momentos da obra, entre uma focalização zero e uma focalização externa, nos termos do teórico francês. Este aponta, por sinal, dentre outros possíveis usos da focalização externa, a limitação de informação nos romances de intriga ou de aventura, que se orientam acerca do desconhecimento do leitor (GENETTE, [198-], p. 188).

Grande parte dos episódios narrados tem predominância de sumarização, com o narrador contando (*telling*) os acontecimentos e, por vezes, mesmo as falas das personagens. Um exemplo dessa orientação se vê no trecho seguinte:

Os homens se precipitaram para debaixo dos dois camiões e acenderam gambiarras. E se movimentavam então entre os camiões, falando alto entre si. Que estavam agitados nervosos e por isso se enganavam nas peças a reparar, nas ferramentas a usar. Confusão se gerou entre eles e daí a pouco estavam se murrar. Eh! João Segunda correu para eles para restabelecer a ordem, mas acabou por agravar a situação, distribuindo socos e pontapés a quem que não devia. Alguns ajudantes ameaçaram abandonar os camiões e se meteram pela estrada fora até na povoação mais próxima. Segunda, ante a perspectiva de perder os homens dele, teve de mudar de tática, apelou calma, muita calma, prometeu dinheiro e bebidas, as águas sedutoras, e mandou Lusala chamar os que já tinham partido. Cerca de hora e meia mais tarde estava tudo calmo e o trabalho tinha recommençado. Que era já manhã, as nascentes primeiras águas. (CARDOSO, 1997, p. 26)

Nesse excerto, um evento longo (de mais de uma hora e meia, ao menos) é relatado em apenas um parágrafo. As ações são contadas, e não apresentadas de maneira dramática, imediata. Mesmo o discurso de João Segunda é contado, e não apresentado: seu apelo de “calma, muita calma”, que pode ser considerado um uso de discurso direto ou indireto livre, certamente resume toda sua fala, como fica evidente na sequência, que não especifica as palavras exatas com que “prometeu dinheiro e bebidas”.

A apresentação dramática, contudo, também é utilizada pelo narrador, muitas vezes junto à sumarização. Essa mescla se dá especialmente quando são apresentadas falas em discurso direto. O ritmo geral da narrativa parece ser de uma predominância de sumarização, alternada com fragmentos de apresentação dramática. Essa alternância é exemplificada no fragmento a seguir:

A mãe se apercebeu Hermínio e Horácio estavam assustados. Dona Zefa tentou lhes encaminhar a atenção para outros assuntos, enquanto, a poucos metros, Lusala estava tentar brincar com Hortênsia e a pequenita Kassamati se espreguiçando ainda. Vocês sabem, meus filhos, que estamos de viagem para Luanda, onde vamos passar umas férias e talvez fiquemos por lá, tudo depende de como os negócios andarem, mas além disso há também o problema de que em Dala Kaxibo não há ensino secundário, e assim em Luanda vocês poderão continuar a estudar sem problemas. Hermínio, o mais velho, reparou dona Zefa estava falar só por falar, sem convicção. Que lhe pressentiu agitada. Hermínio tinha algumas ideias na cabeça e por isso não estava acreditar piamente nas razões que o pai evocara para justificar a viagem para Luanda. Sabia que no mundo tinha o Mal e o Bem, o Mal eram os inimigos do Povo e da Revolução, o Bem era tudo o que era bom para o Povo, os que estavam ao serviço das massas populares. Lhe tinha metido essas ideias na cabeça o professor de História, lá na escola. (CARDOSO, 1997, p. 27)

Nessa passagem do mesmo capítulo, o início do parágrafo mostra (*show*) as ações da família e apresenta em discurso direto a fala de Dona Zefa. Em seguida, as ideias de Hermínio e suas desconfiâncias são sumarizadas. Ao que se segue, no parágrafo seguinte, a mescla numa síntese ainda mais breve, intercalando o discurso indireto e o discurso direto: “Inquieta e extremamente ansiosa, Dona Zefa lhe sugeriu ela e os miúdos adiantassem com um dos camiões, é mais seguro, eu adianto e espero-te no Dondo. Que Segunda deu sim, falou era boa ideia” (CARDOSO, 1997, p. 27).

O uso da sumarização e da apresentação dramática se apresenta como recurso para sintetizar eventos – uma vez que o narrador retrocede e avança temporalmente diversas vezes e aborda um vasto período de tempo – e, conjuntamente, detalhar e presentificar outros, em especial a atuação e as falas das personagens.

Além da omissão das informações referentes ao mistério dos cães (sua origem e motivação, o paradeiro dos jovens etc.), pode-se observar que o narrador também restringe seu conhecimento em alguns momentos pontuais. Um primeiro exemplo pode ser encontrado no batismo da neta do protagonista: “A recém-nascida estava bonita linda no colo da madrinha, cujo marido, ao lado, era parecia alguém muito importante, um alto dirigente do Partido, pois que tinha muitas vénias e sorrisos que estavam lhe dirigir” (CARDOSO, 1997, p. 95). O narrador faz um panorama da festa, à semelhança de outros episódios da obra, como o *komba* de Dona Zefa ou o casamento de Hortênsia, a partir de uma perspectiva geral na qual possa registrar toda a cena, mas não pode reconhecer a identidade do padrinho da criança. Diferente dessas outras duas festas, em que apresenta o nome de cada personagem citada – sem indícios dos motivos de o saber –, no batismo ele se permite não saber a identidade do padrinho da criança.

Em outro fragmento, do último capítulo, o narrador, que eventualmente apresenta os pensamentos das personagens e oferece visões panorâmicas, oferece apenas um diagnóstico “aparente” dos jovens.

Jovens do Bairro do Balão tinham efectivamente misteriosamente reaparecido naquela manifestação, se misturando na multidão. Eh! Eh! Eh! Tinham visivelmente envelhecido, uns com rugas na cara, outros, os fios de cabelos brancos a lhes marcarem o tempo passado naquelas longínquas terras, mas todos *aparentemente* bem de saúde (CARDOSO, 1997, p. 229-230, grifo nosso).

O narrador apresenta uma descrição panorâmica da manifestação, variando sua perspectiva entre uma visão exterior dos acontecimentos e transmissões de pensamentos e sensações de personagens. Porém, o uso do léxico, no excerto, indica uma focalização externa. Se o advérbio “visivelmente” já aponta para essa leitura, ela fica clara com o uso de “aparentemente” – o narrador não oferece um relato unívoco do estado dos jovens. Além disso, o advérbio “misteriosamente” explicita mais uma vez a postura do narrador ao longo do romance: ele oculta as origens e motivações dos principais acontecimentos relativos aos desaparecimentos dos jovens. Assim, fica claro que a questão principal acerca da focalização do narrador não é quanto à distinção entre foco ilimitado ou externo, mas sobre de quais âmbitos ele evita se aproximar. Ao longo de toda a narrativa, a perspectiva dos jovens desaparecidos é ignorada – mesmo após seu retorno –, mantendo o mistério dos desaparecimentos, que afinal não se dissipa³⁶. De igual modo, não se tem acesso aos pensamentos e conhecimentos dos membros do governo, representados por Comandante, Pit-Bull e Staffordshire, que também poderiam revelar os motivos da repressão. Assim, a distância (BOOTH, 1996) entre o narrador e as personagens envolvidas nos desaparecimentos – repressores e jovens do bairro – é maior do que aquela entre o narrador e os moradores do bairro que não desapareceram.

Como se pode aquilatar, a forma de narrar em que cena e sumário narrativo algumas vezes convergem, longe de esclarecerem o leitor sobre os acontecimentos, acabam por adensar o mistério.

Em um episódio insólito do romance, no capítulo 10, às vésperas da eleição para Presidente do Conselho de Moradores do Prédio do Balão, o Prédio flutua misteriosa e repentinamente, e Tulumba, a cabra de estimação do protagonista, realiza mais uma de suas façanhas mágicas, enquanto João Segunda dorme e de nada se apercebe:

Nessa noite João Segunda fora se deitar cedo. Que o Prédio flutuava, moradores tinham despertado a meio da noite e se puseram a correr de um

³⁶ Um dos poucos momentos em que o narrador transmite pensamentos dos jovens se dá no primeiro milagre de Fátima: “É milagre, os jovens que pensaram. E então muitos que puderam ver no céu avermelhado imagem de Virgem Maria resplandecente, rosto expressivo melancólico, talvez triste” (CARDOSO, 1997, p. 167). Entretanto, nada se revela de seu conhecimento do mistério.

lado para o outro, gritando socorro, socorro, [...] que era um pandemônio, um salve-se quem puder, quem que não puder correr que se lixe. Não tinha tempo para explicações pormenorizadas sobre o que realmente estava acontecer. Que as pessoas sentiam é que o Prédio se estava mover, flutuava. Eh! Que importava só era salvar as vidas e os haveres. Tulumba, na varanda, aflita, depois de tanto hesitar, subiu desajeitadamente para o parapeito e se deixou cair se estatelando no chão. João Segunda ouviu um estrondoso baque e despertou. Foi até na varanda e viu Tulumba estava dormir calmamente sossegada, se sentiu aliviado e voltou para a cama. (CARDOSO, 1997, p. 72-73)

Esse parágrafo, citado aqui em parte, aparece como um pequeno episódio dentro do capítulo. Não há introdução para esse evento, nem ele volta a ser citado até o fim do capítulo (nem mesmo até o fim do romance). Entretanto, é um trecho fundamental para a narrativa, uma vez que a única pista dos motivos dos desaparecimentos dos jovens é de que o Bairro do Balão “queria voar liberdades”, expressão por vezes repetida ao longo da narrativa. Assim, assemelha-se a uma sugestão acerca da própria matéria narrada a frase do narrador “Não tinha tempo para explicações pormenorizadas sobre o que realmente estava acontecer”, presente no trecho citado. Ademais, o narrador não dá nenhum indício de resolver ou explicar o paradoxo que cria acerca da situação da cabra Tulumba. Ele inicia o parágrafo com uma visão panorâmica, descrevendo o fenômeno do Prédio a flutuar, sem apresentar margens à dúvida quanto à veracidade do relato, nem vincular sua perspectiva a uma personagem específica (destacando mesmo a sensação dos moradores do Prédio). A possibilidade de se tratar de um sonho de Segunda é questionável, já que o narrador não explicita essa relação – como o faz nos sonhos de Hortênsia (CARDOSO, 1997, p. 211-212) e Samuel Lusala (CARDOSO, 1997, p. 219). O narrador aproxima seu foco à perspectiva da cabra, referindo-se mesmo à hesitação de Tulumba quando “se deixou cair” do parapeito; e então encerra o parágrafo exclusivamente da perspectiva de Segunda, que, sem presenciar o Prédio flutuando nem a queda da cabra, apenas “se sentiu aliviado e voltou para a cama”, sem precisar de maiores explicações. O narrador de fato não fornece maiores explicações ao leitor, a quem são relatadas perspectivas diversas e conflitantes, sem que junto a elas seja apresentada uma síntese das mesmas, que esclareça alguma realidade objetiva da qual sejam depreendidas as perspectivas apresentadas.

Dado que o narrador, extradiegético (GENETTE, [198-]), transmite os pensamentos, conhecimentos e sensações dos moradores do Prédio do Balão, especialmente os membros da família Segunda, e não o faz com os membros da burocracia do Estado angolano nem com os jovens vítimas da repressão (como Hermínio, depois do desaparecimento), pode-se elaborar a hipótese de que sua perspectiva se aproxima da população caluanda que assistiu à repressão levada a cabo pelo governo MPLA. Essas pessoas, sem compreensão política dos motivos da repressão e sem informações quanto ao destino dos jovens, buscam nos boatos e nas crenças

tradicionais formas de entender a situação. Uma vez que a interpretação dos eventos dada pelos indivíduos que compõem tal coletividade é difusa, o autor incorpora em seu narrador uma diversidade de perspectivas contrastantes, que pode sugerir inclusive paradoxos ao leitor. Assim, o boato (*mujimbo*) e o sincretismo religioso assumem uma função de destaque na estrutura da obra.

2.2 *Noites de Vigília*: narradores e distâncias temporais/ideológicas

Será examinado, agora, como se articula a situação narrativa do romance *Noites de vigília*.

Por apresentar três níveis narrativos (GENETTE, [198-]), há que se investigar, nesse romance, as formas de focalização utilizadas tanto pelo narrador extradiegético quanto pelas personagens diegéticas que por vezes narram. O narrador extradiegético, que se identifica como o escritor da obra ficcional homônima – o próprio Dipanda –, introduz em discurso direto o relato de outras personagens, especialmente Quinito e Saiundo – acerca de quem o romance se concentra –, mas também o Dipanda diegético, o pai de Saiundo, Gato Bravo, o *kimbanda* de Uíge e Tita. Esses relatos, por serem reportados por personagens diegéticas, são narrativas metadieéticas e possuem focalização própria, que pode ser diferente da utilizada na narrativa diegética.

O narrador extradiegético assume uma focalização ilimitada, descrevendo cenários abrangentes de uma perspectiva externa e transmitindo pensamentos e sensações das personagens, usando para ambos os recursos de contar e mostrar. São vários os exemplos no livro, como a recordação de Saiundo:

Saiundo tomou mais um trago de cerveja, olhou por acaso para a porta da barraca e viu passar uma mulher carregando às costas um saco, e naquele momento aquela mulher lhe trouxe na recordação mãe dele levando sobre si sacos de café lá nas fazendas de Carmona [...] (CARDOSO, 2012, p. 19).

Quando do relato da primeira reunião que formaria a Associação dos Mutilados de Luanda, o narrador oferece uma visão panorâmica:

O [mercado] Roque [Santeiro] estava, como sempre, muito movimentado, apesar de não ser um fim-de-semana. Os mutilados tinham vindo de várias partes da cidade, e eram originários igualmente de várias regiões do país. A reunião decorria debaixo de uma tenda, numa zona do mercado por onde passava muita gente, aliás, no Roque era quase impossível encontrar-se um local que fosse inteiramente sossegado. Desse modo, enquanto se falava na reunião de assuntos que só interessavam àquele grupo de mutilados, cá fora o Roque estava com o rebuliço habitual, às vezes os intervenientes tinham que gritar para se fazerem ouvir. (CARDOSO, 2019, p. 29)

O narrador, neste fragmento, não só apresenta o interior e o exterior da tenda em que ocorre a reunião, como tem informações sobre as regiões de origem de seus participantes.

Para as narrações das personagens diegéticas, há uma ligeira variação no foco, em geral respeitando a distinção entre episódios nos quais o narrador está inserido no relato e episódios de que não participa o narrador. Assim, os relatos de Quinito e Saiundo sobre suas experiências na guerra ou nos eventos após a o 25 de Abril de 1974³⁷ são narrados com uma focalização interna e narrador autodiegético, nos termos de Genette ([198-]) – o que Friedman (2002) chamou de narrador-protagonista³⁸. As narrativas metadieéticas (contadas por narradores diegéticos) que não são expressas por esse tipo de focalização não têm como personagens seus narradores. Estão nesse conjunto os episódios do Comandante Mwana Ya Makango (FNLA), do menino Ndahepele e do cozinheiro mais-velho Chico³⁹.

Existem na obra três episódios que se concentram nas ações de membros da FNLA: o primeiro, sobre o Comandante Mwana Ya Makango (CARDOSO, 2012, p. 83-88), o segundo, que retoma este (CARDOSO, 2012, p. 209-210), e o terceiro, que apresenta o Marechal (CARDOSO, 2012, p. 212-215). Não é absolutamente claro de quem parte a narração desses segmentos, mas alguns indícios apontam para uma narração da personagem Quinito. Por exemplo, o primeiro episódio aparece no segundo capítulo – narrado em sua maioria por Quinito – e o parágrafo imediatamente posterior a ele é narrado pelo ex-guerrilheiro e se refere ao mercenário pelo apelido que lhe foi previamente atribuído⁴⁰: “[...] logo percebi que era a tropa do Comandante Makango a nos atacar [...]” (CARDOSO, 2012, p. 88). Também, já no sétimo capítulo, “As (re)fluentes utopias”, o segundo e o terceiro episódios são entremeados por narração de Quinito, sendo que a narrativa sobre o Marechal da FNLA apresenta seu tom satírico muito voltado para o caráter estrangeiro (congolês) daquele, o que ressoa a propaganda anti-FNLA impulsionada pelo MPLA durante os conflitos entre os partidos⁴¹.

³⁷ O 25 de Abril de 1974, conhecido como Revolução dos Cravos, foi o dia em que um movimento de capitães do exército derrubou o governo de Marcello Caetano em Portugal. A data foi também um gatilho para convulsões sociais em Angola, com o declínio da política colonialista do regime salazarista.

³⁸ Considera-se, para a atribuição desses termos, que as personagens narradoras são protagonistas nos respectivos segmentos que narram.

³⁹ Uma exceção que pode ser feita é o sonho de Quinito. Nessa passagem, a narração acompanha uma focalização externa (GENETTE, [198-]) até o momento em que aparece Quinito. Então, a focalização se altera para interna, com a voz da própria personagem (CARDOSO, 2012, p. 150-154).

⁴⁰ O apelido de “Mwana Ya Makango” é um xingamento em lingala atribuído ao membro da FNLA por conta de seu papagaio (CARDOSO, 2012, p. 87).

⁴¹ Como o desejo do Marechal de fazer do hino da República Democrática do Congo (RDC) o hino angolano (CARDOSO, 2012, p. 214-215). Sobre a propaganda do MPLA que caracterizava a FNLA como estrangeira e ligada à RDC, ver nota 23.

Os segmentos sobre os membros da FNLA apresentam foco narrativo ilimitado, com acesso a pensamentos e impressões, além de informações da intimidade daqueles (pois se trata de Quinito a fantasiar as histórias de seus inimigos). Esse acesso pode ser visto em “O Chefe [dos mercenários] estava espantado com a generosidade dos angolanos, nunca pensou que um dia pudesse viver numa casa tão grande e tão bem mobilada [...]” (CARDOSO, 2012, p. 83) ou

[...] o marabu era tão zeloso que não se esquecera de nenhum pormenor, lhe ensinou na geografia de Angola, os rios e riachos, os nomes das grandes cidades, lhe deu também umas dicas sobre fauna e flora, que o Marechal confessava desconhecer, publicamente o gajo dizia que era angolano [...] (CARDOSO, 2012, p. 212).

A história do menino Ndahepele, que Quinito conta ter conhecido durante a guerra, possui informações que o próprio ex-guerrilheiro não poderia adquirir. No limite, elas poderiam ter sido transmitidas a ele pela própria criança, mas a narrativa não sugere isso. Tem-se acesso aos pensamentos e sentimentos do menino, como em “Ele tinha a certeza de que a partir daquele local [...]” (CARDOSO, 2012, p. 236), “Desconfiava que se um dia revelasse aquele segredo a alguém seus planos saíssem gorados” (CARDOSO, 2012, p. 237) ou “Ndala percebeu então que aquele podia ser o dia tão ansiosamente esperado. Teteco a ladrar? ... só podia ser mesmo o certo sinal que faltava” (CARDOSO, 2012, p. 237). Essa ausência de limites de focalização no narrar pode ser compreendida como o fantasiar do narrador, que também incorpora à história o diálogo do menino com os pássaros (CARDOSO, 2012, p. 237).

Mais uma das narrativas paralelas que se encontra na obra, a história do cozinheiro mais-velho Chico, angolano negro que trabalhava no Palácio do Governador Geral, tem poucos indícios de acesso ao interior das personagens, como a recordação do cozinheiro:

[...] ele ainda espreitou na sala das visitas e confirmou mesmo que eram pretos que vinham falar com o chefe máximo da província ultramarina, se recordou ainda que nas festas que o Governador organizava nos Jardins da Cidade Alta já tinha visto alguns pretos e mulatos, muito poucos, quase sempre os mesmos (que tinham a fama de ser bufos da PIDE), mas ali no Palácio?, patrícios ali no Palácio [...] (CARDOSO, 2012, p. 249).

Não apenas o acesso à memória do mais-velho Chico, como também a reflexão “mas ali no Palácio?” revela o canal de informações do narrador: embora seja difícil precisar se é o caso de um pensamento diretamente transmitido ou em estilo indireto livre, ambas as opções denotam a transmissão de seus pensamentos.

Uma vez analisado o foco dos diferentes relatos e dos níveis narrativos, cabe refletir sobre a caracterização do narrador extradiegético do romance, por se tratar de um narrador dramatizado, nos termos de Booth (1996). Em *Noites de Vigília*, o Dipanda-extradiegético, assim como assinala o crítico norte-americano sobre o narrador dramatizado, também difere do

autor implícito e tem sua significação construída sobre as diferenças que sustenta em relação àquele (BOOTH, 1996, p. 177). A caracterização de Quinito e o delinear de sua trajetória e de suas experiências acabam por caracterizar também o narrador do romance, que, aliado às próprias posições e participações estabelecidas em seu narrar, cria uma imagem sua ao leitor, distinta da imagem do autor implícito do romance. Esse trabalho de criar a imagem do narrador dramatizado é parte constitutiva da obra e de seu significado. Assim, o leitor é sugerido a interpretar os significados da narrativa considerando seu enunciador como o filho de um ex-guerrilheiro que lutou os conflitos armados em defesa do MPLA. Essa forma de interpretação – tendo em vista as perspectivas assumidas – é bem diferente de uma leitura que pressuponha o enunciador da narrativa como Boaventura Cardoso, político membro do MPLA, sem passado guerrilheiro e que possui uma experiência e uma perspectiva atreladas à vivência dos períodos que Dipanda não conheceu.

A distância entre o narrador extradiegético e o autor implícito, entretanto, não se limita a essas características pessoais da personagem Dipanda. Há que se considerar que este conclui sua narração após a morte de seu pai e após o quinto capítulo, “Panteão”. Logo, enuncia de um tempo futuro ao da publicação do romance. Assim, entre a perspectiva do narrador e do autor implícito há um deslocamento devido à não coincidência temporal – tanto ao passado quanto ao futuro –, o que é decisivo para o relato dos eventos históricos.

Entre o Dipanda que enuncia a obra e as outras personagens do romance há principalmente duas circunstâncias que devem ser analisadas. Primeiramente, entre o Dipanda-diegético e o extradiegético, existe sobretudo uma distância temporal e do conhecimento derivado disso: o que permite não só os relatos do encontro com o pai, mas as reflexões acerca da elaboração do romance fictício homônimo ao real. Em segundo lugar, a distância entre o Dipanda-extradiegético e as duas principais personagens, Quinito e Saiundo. Para além do já exposto no primeiro caso – que aqui igualmente se aplica –, nota-se uma diferença de geração e de escolaridade.

Os dois ex-guerrilheiros, que viveram suas juventudes entre o fim da Guerra de Independência e a guerra entre os três movimentos nacionalistas, acumulam experiências desses períodos históricos, tendo participação ativa neles. Já Dipanda é nascido no ano da independência do país e tem vivências posteriores, quando já a FNLA não era mais um ator decisivo nos conflitos nem a luta anticolonial contra Portugal era uma questão. E essa diferença é um dos principais motivos da própria narrativa: o filho de um ex-guerrilheiro, que só vem a conhecer o pai depois de adulto, tenta reunir os relatos das vivências do período anterior ao seu – no qual se formaram muitos dos aspectos da Angola contemporânea. E a demanda por essa

narrativa de uma geração posterior também se relaciona à questão da escolaridade, como indica o próprio Quinito:

[...] infelizmente nós não estudámos o suficiente, senão nós próprios escreveríamos a nossa história, as razões da nossa luta, mas deixa lá, Saiundo, que um dia há-de surgir alguém a falar dos nossos feitos, talvez os nossos netos tomem isso a peito, já que os nossos filhos não parecem ligar nenhuma àquilo que se passou naqueles tempos difíceis do pós-vinte e cinco de Abril [...] (CARDOSO, 2012, p. 58).

Assim, o filho de Quinito, com mais acesso à educação formal – com referências a seu professor de História, inclusive (CARDOSO, 2012, p. 197) –, tem condições de elaborar uma narrativa acerca das experiências dos dois combatentes. As reflexões sobre a escrita dessa narrativa, um dos temas do romance, atestam a distância entre as duas gerações – se compararmos, por exemplo, com as reflexões dos dois guerrilheiros sobre a história angolana e a memória. Enquanto Quinito e Saiundo versam sobre as diferentes perspectivas envolvidas na construção do discurso historiográfico e mesmo sobre as políticas em relação à memória⁴², Dipanda precisa realizar escolhas entre procedimentos de escrita e formas literárias.

Apesar dessa distância de escolaridade, o narrador extradiegético busca uma aproximação quanto à linguagem que emprega e a utilizada pelas personagens. Pode-se notá-la na dificuldade de distinguir as transições de fala entre narrador e personagens, assim como na semelhança das expressões empregadas por ambos. Dessa forma, tanto o Dipanda-narrador quanto Quinito utilizam as variantes de pronome demonstrativo: “aquessas” (CARDOSO, 2012, p. 9), “daquelesse” (CARDOSO, 2012, p. 40), “aqueste” (CARDOSO, 2012, p. 42). Também o primeiro dirige sua palavra de maneira informal e um pouco íntima a Saiundo e a seu pai, respectivamente: “Que eu te digo, de meu saber de caminho feito, meu irmão, não adianta tentar cortar as asas do passarinho antes de lhe apanhar” (CARDOSO, 2012, p. 19) e “Mano Quinito, que te falo, é que se não levaste o sol nas costas, vais lhe levar na cabeça. Coragem, mano!” (CARDOSO, 2012, p. 20).

O último participante da enunciação que cabe analisar quanto à distância é o Narratário. As duas aparições dessa personagem, que figura um interlocutor do romance, são breves e demarcam um posicionamento de descrença para com a imparcialidade da narrativa. Visto que não são dados mais detalhes sobre ele, pode-se depreender apenas seu posicionamento em relação à própria representação do romance, assim como à dramatização do narrador, que vincula ao autor, como se infere em:

Eu, Narratário, sem que o Autor e Narrador se aprecessem, li o romance por antecipação. Testemunho o esforço que os dois fizeram para parecerem

⁴² Como o “Monumento à Batalha de Kifwangondo” e a “estratégia do esquecimento” (CARDOSO, 2012, p. 240).

isentos. Confesso que eles desconseguiram semelhar a distância neutral, pois cada um tinha seu caminho pré-escolhido, que eu percebi intuído (CARDOSO, 2012, p. 207).

Embora fique implícita a diferença de perspectivas de autor e narrador em “cada um tinha seu caminho pré-escolhido”, a indicação das duas figuras no mesmo argumento de parcialidade leva à conclusão de que a obra possui um posicionamento que é compartilhado por ambos.

O Narratário também se distancia, com seu posicionamento, do próprio leitor, hipotético. Mesmo que o narratário não mantenha necessariamente qualquer relação com o leitor (GENETTE, [198-], p. 258), sendo um interlocutor virtual (e não real) da obra, há que se analisar como a representação desse interlocutor se diferencia do leitor que efetivamente lê o livro. E a distância entre eles se dá pela indefinição do último, frente à definição (ainda que breve) do primeiro. Assim, o posicionamento definido do Narratário quanto ao romance se distingue da recepção, indefinida até a atualização da leitura, que cada leitor pode ter.

Como foi visto, o exame dos narradores e dos focos estabelecidos nos romances pode adiantar algumas linhas de interpretação dos mesmos, ao mesmo tempo em que é capaz de situar ao fazer artístico de Boaventura Cardoso, o qual domina com propriedade as formas de contar, em que tradição e contemporaneidade se mesclam competentemente.

3 MOSAICO DE VOZES

A fim de que se possa avançar um pouco mais na hipótese de leitura desenvolvida neste trabalho, a qual propõe a análise dos narradores dos dois romances selecionados de Boaventura Cardoso, serão examinadas neste capítulo as formas de citação do discurso das personagens.

Os romances de Boaventura Cardoso possuem uma linguagem característica, que mescla coloquialidade, profusão de palavras e um certo lirismo. Em ambas as obras analisadas neste estudo, a dicção de cada narrador se assemelha, em muitos aspectos, à utilizada pelas suas respectivas personagens. Essa semelhança é “baseada na identidade social real ou suposta entre o narrador e os personagens” (WILLIAMS, 1979, p. 177). Cada uma das obras, porém, emprega a semelhança de linguagem entre narrador e personagens com princípios e finalidades distintos, como será detalhado neste capítulo.

Comentando as possibilidades de linguagem empregadas no regionalismo brasileiro, Candido (2002) ressalta que a distinção, em determinada produção, entre o discurso do narrador culto e o das personagens rústicas marcava a separação entre os dois âmbitos. Por outro lado, com a aproximação do discurso do narrador ao das personagens, atenua-se a diferença de posição e de natureza entre ambos. De maneira análoga, Rama (2001, p. 220), ao analisar as mudanças no estilo do regionalismo latino-americano com o que chamou de “transculturação”, aponta que a incorporação de uma “mesma tonalidade” na linguagem de narrador e personagens possibilita que os discursos destas “venham a ser para nós estruturas intelectualizadas”. Dessa maneira, o discurso organizador da matéria narrada – o discurso do narrador –, como discurso intelectual, aproximando-se da dicção das personagens, sugere que o discurso destas pode ser igualmente intelectual, dada a identidade social que se evidencia. Essas considerações podem ser, de maneira semelhante, ampliadas para o registro coloquial da fala das personagens – por se tratar também de um registro distinto do culto –, e não apenas no caso dos regionalismos. Dessa forma, a questão do discurso citado, em que confluem a voz do narrador e a das personagens, ganha uma dimensão importante para a interpretação dos romances estudados.

As duas obras apresentam, entre outras características, a variedade de formas de citação do discurso alheio, um traço constante nos últimos três trabalhos do autor. Aliada à semelhança da linguagem de narrador e personagens, ela produz situações nas quais nem sempre se pode deduzir os limites de cada discurso com clareza, o que deve ser analisado cerradamente. Para a análise dessas formas nos dois romances, a produção dos autores do Círculo de Bakhtin será de maior importância.

Em seu estudo “O discurso no romance”, Bakhtin (2002) defende que o romance é a composição artística em prosa que incorpora a diversidade de linguagens sociais, tanto na dialogicidade da palavra – com o discurso alheio implicado na significação social dela⁴³ –, quanto no uso de unidades estilísticas heterogêneas, que pertencem a grupos e dialetos sociais distintos. Segundo o autor, “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 2002, p. 76). Assim, considera o plurilinguismo – a convivência de linguagens de grupos sociais e ideológicos diversos dentro dos limites de uma mesma língua – como fundamental à força criativa do gênero romanesco:

A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco (BAKHTIN, 2002, p. 74).

O gênero é constituído por diferentes “unidades estilísticas de composição” (BAKHTIN, 2002, p. 73), que são “heterogêneas” e carregam os diferentes discursos sociais. Dentre essas unidades, pode-se destacar a “narrativa direta e literária do autor”, “os discursos dos personagens estilisticamente individualizados” e outros gêneros textuais, literários ou não (BAKHTIN, 2002, p. 74). O uso de diversos gêneros textuais incorporados ao romance – como cartas, poemas, discursos filosóficos ou científicos, escritos morais etc. – é “uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilingüismo [sic] no romance” (BAKHTIN, 2002, p. 124). A flexibilidade estilística do romance, então, dá-se por sua característica intrínseca de combinar num mesmo sistema diferentes discursos sociais e gêneros textuais.

Nessa concepção, o romance permite que as diferentes vozes individuais (das personagens, do narrador) se orientem de acordo com as linguagens sociais e o diálogo daquelas revele o dessas últimas. Logo, o discurso orientado para a enunciação alheia se torna orientado para uma linguagem social alheia (BAKHTIN, 2002). Dessa forma, o discurso citado é elemento constitutivo do gênero.

A participação fundamental do plurilinguismo e da citação do discurso alheio no romance indica, assim, “a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva” (BAKHTIN, 2002, p. 133). Por esse motivo que as personagens, com suas falas

⁴³ O autor afirma que “A palavra da língua é uma palavra semi-alheia” (BAKHTIN, 2002, p. 100), ou seja, o indivíduo a pega do discurso de outrem, preenchida pelas orientações dos diversos discursos pela qual veicula, e coloca sua própria orientação.

individuais, aparecem no romance como seres sociais e históricos, representantes de uma determinada linguagem social. É nesse sentido que Bakhtin (2002, p. 135) afirma que “[o] sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo”, pois “[uma] linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. Portanto, o discurso no romance é sempre a figuração de uma linguagem social e de uma perspectiva histórica, não devendo ser considerada como individualidade puramente idiossincrática.

Valentin Volóchinov (2017), em seu estudo sobre a filosofia da linguagem, propõe que o discurso alheio é o enunciado de outro sujeito que não o falante, independente e formulado em contexto diverso de seu original. Esse enunciado alheio mantém seu conteúdo objetivo e ao menos parcialmente a integridade de sua estrutura, mas é reelaborado em sua composição, do ponto de vista sintático e estilístico. Assim, “as formas de transmissão do discurso alheio expressam *a relação ativa* de um enunciado com outro” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 251, grifo do autor). Essa relação, porém, é diferente da estabelecida no diálogo, pois neste os enunciados não estão unidos no mesmo contexto e são distintos gramaticalmente⁴⁴. A citação do discurso alheio, ao contrário, une sintaticamente enunciados distintos, incorporando-os ao mesmo contexto.

Para a análise das diferentes formas de citação do discurso alheio que observa no *corpus* literário escolhido, o autor propõe os conceitos de “interferência discursiva”, “voz”, “interpretação absoluta” e “interpretação parcial”.

Volóchinov (2017, p. 287) designa por interferência discursiva o compartilhamento de dois discursos de “direções entonativas”⁴⁵ distintas em um mesmo enunciado. Esse compartilhamento é expresso por meio da estrutura sintática e do estilo do enunciado. Um exemplo clássico é o estilo indireto livre. A interferência discursiva de Volóchinov se assemelha ao que Bakhtin (2002, p. 110) chamou de “construção híbrida”, pois esta se refere ao enunciado cujos índices gramaticais, sintáticos e composicionais indicam o pertencimento a um único falante, mas no qual se confundem “dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas”, sem separação formal, estilística ou composicional.

⁴⁴ É importante ressaltar que o autor russo se refere ao diálogo cotidiano. Ele faz a ressalva de que o diálogo introduzido por um narrador em um romance é uma forma de citação do discurso alheio, o discurso direto, por estar inserido no contexto avaliativo do narrador (VOLÓCHINOV, 2017, p. 251).

⁴⁵ O autor utiliza o termo para designar os tons e ênfases do discurso, como ironia, raiva, indiferença etc.

Mesmo sem explicitar de maneira organizada o uso que faz do termo “voz”, Volóchinov (2017, p. 318) o emprega como o conjunto de características textuais que individualizam a expressividade do sujeito do discurso. A partir da noção de voz, define a interpretação absoluta como

[...] não apenas a mudança da entonação expressiva – mudança que é ainda possível nos limites de uma voz, de uma única consciência – mas também a mudança de voz por meio de todo o conjunto de traços que a individualizam, a mudança da pessoa (ou seja, de máscara), no sentido do conjunto de todos os traços que atribuem um caráter individual à mímica e aos gestos e, por fim, um fechamento total em si dessa voz e dessa pessoa ao longo de todo o papel interpretado [...] Como resultado do fechamento da voz alheia e da pessoa alheia, torna-se impossível a passagem gradativa do contexto autoral para o discurso alheio e deste para o contexto autoral. (2017, p. 318)

A interpretação absoluta se faz rara no romance, pois é necessário que não haja “observações responsivas do autor” nem demasiada influência do “contexto avaliativo” em que ele insere o discurso da personagem (VOLÓCHINOV, 2017, p. 318). Essa forma de apresentação do discurso direto é possível apenas nos casos de réplicas diretas entre as personagens, de maneira mais próxima ao diálogo teatral. Dessa maneira, “o autor é colocado ao lado do personagem e as suas relações são dialogizadas” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 318).

Considerando a raridade da interpretação absoluta, Volóchinov (2017, p. 318-319) introduz a noção de uma interpretação parcial, “que permite realizar passagens entonacionais gradativas entre o contexto autoral e o discurso alheio, e, em alguns casos, quando existem modificações bifacetais, é possível combinar todas as entonações em uma única voz”. Essa gradação se verifica de diversas formas na citação do discurso alheio, especialmente nos casos em que o narrador prepara a introdução do discurso da personagem.

Nesta análise, será utilizado especialmente o termo “voz”, de Volóchinov (2017), apresentado acima, como suporte para a descrição dos recursos formais dos dois romances de Boaventura Cardoso aqui estudados. As concepções de plurilinguismo no romance, de Bakhtin (2002), servirão como suporte para a reflexão do trabalho, como a análise sobre polifonia e a relação entre os diferentes discursos. Os termos que os dois autores empregam para os tipos específicos de citação do discurso serão empregados apenas como referência quando forem pertinentes, devido às diferenças dos objetos literários desta pesquisa e das produções dos autores russos.

Como os dois trabalhos do Círculo de Bakhtin aqui abordados têm objetivos diferentes, os dois usos do conceito de “discurso alheio” não coincidem. Volóchinov (2017) concebe-o como um enunciado que é incorporado a outro, de outro enunciador; essa definição é coerente com o pressuposto de seu estudo, sobre as formas de citação do discurso alheio. Por isso, seu

conceito de “discurso alheio” o concebe como um enunciado. Já Bakhtin (2002) o emprega com um sentido mais genérico, desde o enunciado alheio que é incorporado na citação (como no outro autor), até as entonações alheias que povoam as palavras de dialogicidade e estão presentes em todo o fenômeno da linguagem humana, que é social e histórica. Sendo assim, o uso que se fará do termo “discurso alheio” neste estudo será alinhado à teoria de Bakhtin (2002), sem o atrelar necessariamente a um enunciado materializado e concreto (a não ser que assim demarcado). Para o sentido que lhe dá Volóchinov (2017), será sempre referido com a indicação do fenômeno da citação do discurso ou da sua materialização em enunciado, como nos termos “citação do discurso alheio”, “discurso citado” ou “enunciado alheio”.

3.1 Um narrador de boatos?

O romance *Maio, Mês de Maria* apresenta um narrador que introduz de diversas maneiras o discurso das personagens. Desde diálogos em discurso direto com marcas tradicionais que o inserem (verbos de elocução e travessão) até o discurso direto sem nenhuma marca gráfica de indicação, são variadas as formas utilizadas no livro. A escolha de cada recurso gráfico específico para a introdução do discurso citado muitas vezes não tem uma motivação clara⁴⁶, mas pode-se observar uma tendência geral a utilizar travessão e parágrafo para introduzir falas mais extensas. Ainda assim, a análise de alguns casos pode esclarecer os princípios formais implícitos nos usos.

No capítulo 5, pode-se ver um discurso indireto do narrador introduzindo um discurso direto, de Lusala: “Queria contar a cena a Hermínio, mas desistiu. Que ele não ia perceber nada e de certeza *ia falar assim* eu estou embora ficar maluco” (CARDOSO, 1997, p. 40, grifo nosso). Mesmo que seja claro que “eu estou embora ficar maluco” é discurso de Samuel Lusala, é ambígua a origem do trecho grifado. Até a introdução do pronome de primeira pessoa, não há indício real de que se trata de discurso de Lusala, mesmo que entrelaçado ao do narrador. Contudo, o uso do pronome, nesse contexto, indica que a transição de discurso já ocorreu antes de sua aparição; ainda assim, não há índices claros do momento no qual Lusala interfere no discurso do narrador.

Outro exemplo de situação parecida é encontrado no fim do capítulo 16:

Dito declarado, os filhos acharam que sucedido devia ter alguma participação da cabra Tulumba. Solução seria lhe eliminar imediatamente, que *não*, implorou o pai,

⁴⁶ Por exemplo, enquanto o diálogo de João Segunda e o comandante Pit-Bull é introduzido com travessões e novo parágrafo a cada fala (CARDOSO, 1997, p. 119), o diálogo daquele com a filha Hortênsia não recebe índices de introdução de discurso direto e as falas se intercalam no mesmo parágrafo (CARDOSO, 1997, p. 40-41).

que isso nunca podia acontecer, que seria a desgraça não só dele como de toda a família, uma desgraça de conseqüências imprevisíveis para todos *nós*.” (CARDOSO, 1997, p. 115, grifo nosso).

A partir da primeira palavra grifada, podemos identificar o discurso de Segunda entrelaçado ao do narrador. A negativa de Segunda, por ser seguida por um verbo que apresenta um discurso citado (“implorou o pai”), pode ser compreendida como discurso exclusivamente da personagem, apesar do restante do enunciado indicar um entrelaçamento de narrador e personagem, em estilo indireto livre. No entanto, esse discurso entrelaçado segue até a penúltima palavra do trecho, quando nos surge um imprevisto “nós”. Esse pronome deixa clara a exclusividade do discurso por parte de João Segunda. Porém, como a marca textual que nos indica tratar-se de uma fala de personagem apenas surge no fim desta, o início do discurso direto da personagem não fica claro. O leitor pode imaginar o ponto exato em que se inicia a fala da personagem, mas não há uma marca textual incontestável para tal, de forma que à primeira leitura o leitor é “surpreendido”.

Além dos usos do discurso indireto livre e da inserção do discurso citado durante o discurso narrado, o autor utiliza também o discurso direto, em diálogos, sem marcas de diferenciação dos discursos. Temos um exemplo no capítulo 5, no qual Hortênsia e o pai conversam olhando um álbum de fotografias:

[...] começou estava falar daquelas muitas fotografias lhe recordavam o quê, em particular, *olha este aqui é o tio Casimiro, já falecido*, e este, pai?, *ah! um amigo meu dos tempos de escola, já não me lembro como se chama*, e quem é este bebé? não imagino quem seja, *oh! querem ver que és tu mesmo?, devias ter uns três mesitos!* Que quando a imagem da mãe lhe parecia no meio das fotos, Hortênsia [...] (CARDOSO, 1997, p. 40-41, grifo nosso).

No romance, essa estratégia de citação de discurso das personagens é muito comum, apesar de coexistir com diálogos de discurso direto convencionais – com verbos que introduzem as falas e marcas textuais delimitando-as (como parágrafo e travessão). Pode-se distinguir os três discursos pelas diferentes “pessoas”, pelas diferentes vozes (a voz de Segunda foi destacada por itálico). Embora haja menos marcas de mediação do narrador, os discursos das personagens ainda estão inseridos no contexto da enunciação do daquele.

Caso ligeiramente diferente, mas que é significativo para a análise, é o uso de discurso de personagens não-nomeadas, ou “falas anônimas”:

Que estavam rumorejar os cães eram especiais, bem treinados, actuavam sozinhos, sem comando humano, que não, não era possível, tinha que ter gente a lhes orientar, que eram cães enviados pelo demônio, que tudo aquilo estava acontecer no mês Dela porque o Bairro nunca mais Lhe tinha venerado, Fátima, Senhora Nossa, padroeira do Bairro, cala-ta boca pá, estás a falar à toa!, fala mba sô Fortes! você como antigo caçador és que deves saber! [...] (CARDOSO, 1997, p. 82-83).

Além de inserir o discurso direto sem marcas textuais separando os discursos, como no exemplo anterior, é significativo que as personagens que falam não são nomeadas. Essa estratégia, utilizada em diversos outros momentos (aqui ela é bem articulada, aparecendo ao longo da obra também em expressões mais simples, como interjeições ou repetições de pequenas frases), é empregada para dar voz à multidão, pois o discurso não tem sua força na individualidade daquele que o profere; precisamente o contrário, a importância desses discursos vem de seu anonimato, pois é possível, assim, desvinculá-los de uma posição individual e integrá-los na multidão, que se expressa através de boatos, rumores, gritos, expressões difusas etc.

Entretanto, se o discurso individual, no romance, representa um discurso social (BAKHTIN, 2002), qual a implicação dessa proposição em relação ao discurso de uma personagem anônima, sem caracterização? Devido à brevidade desses enunciados anônimos, são raros ou ausentes os demarcadores que poderiam identificar os grupos sociais a que o enunciador pertence. Assim, ele não tem nome, nem classe social, nem profissão, por vezes mesmo idade, etnia ou gênero. Esse anonimato, então, reforça o pertencimento daquele discurso àquela coletividade, um grupo social mais difuso – os moradores do bairro que não conhecem a localização dos jovens desaparecidos. Cada enunciado, conseqüentemente, não pode ser atrelado a um tipo social ou a uma etnia particular⁴⁷. De igual maneira, as opiniões conflitantes também não representam uma oposição social, pois não há caracterizações sociais antagônicas – como velho/jovem ou militar/operário. Por outro lado, todas as falas anônimas de um mesmo segmento acabam por representar um mesmo tipo de discurso social: no último exemplo, todas indicam o desconhecimento – e conseqüente rumor – da população do Bairro do Balão acerca do paradeiro dos jovens desaparecidos.

O último caso significativo para este estudo é a emulação de discurso de um interlocutor fictício. O narrador se dirige diretamente a uma personagem (ou personagens), sugerida(s) como fora do relato, como se pode ver nos seguintes exemplos: “[...] ele, prova de bom fiel marido, que ressentiu as mesmas dores anunciadoras do parto, e logo Tulumba que se contraiu sofrida. *Não, não acredito!* Estó ta dizer meu! É a pura verdade!” (CARDOSO, 1997, p. 47, grifo nosso); e também: “[...] sô Cunha, cangalheiro conhecido que lhe tinham surrado na igreja, se lembram?, *se lembramos!*, sô Cunha tinha [...]” (CARDOSO, 1997, p. 133, grifo nosso). A figuração desse(s) narratário(s) – e seu diálogo com o narrador – dramatiza um contexto de

⁴⁷ Há que se lembrar que as rápidas mudanças no país levaram muitos grupos distintos aos bairros da capital (PINTO, A. O., 2015, p. 739).

interlocução presente. Essa presença física não é característica da leitura, mas da contação oral, seja urbana e casual, seja tradicional e ritual. Assim, pode-se afirmar que o uso da emulação de interlocutores, aqui, é feito para evidenciar o aspecto de *performance* do narrador, à maneira das narrativas orais, que têm enunciador e interlocutores presentes no mesmo contexto espaço-temporal de sua elaboração. Esse recurso aponta a própria atenção que o autor lança sobre esse aspecto da personagem narradora.

Os diferentes usos que o narrador faz do discurso citado e a necessidade que desperta ao leitor de analisar detidamente as sutilezas de suas “interpretações” – utilizando o termo de Volóchinov (2017) –, somados à emulação de uma narração oral (sugerida na dramatização da presença dos interlocutores), sustenta a visão de que a troca de “máscaras” (VOLÓCHINOV, 2017), sem marcas textuais, indica a lacuna de outras marcas, a saber: as indicações gestuais e de entonação de um contador de histórias, presente aos interlocutores. Esses índices gestuais, que apontariam a diferenciação dos discursos, estão ausentes em grande parte do romance – que tem o público apartado espacial e temporalmente de seu enunciador – e fazem, portanto, sua presença na ausência, na evidência de sua lacuna. Essa leitura se soma à que Francisco Soares faz de *Mãe, Materno Mar*, romance seguinte do mesmo autor:

A instabilidade, nesse nível, não entra em ruptura com técnicas tradicionais de transmissão de contos tal como ela nos é legada pela literatura etnográfica. Aí, a pessoa que está a contar dá voz aos personagens e nem sempre nos avisa disso. Há alturas em que temos de perceber por nós próprios, a partir de sinais como o da mudança no tom, no ritmo da frase, na intensidade com que se fala, no gesto, na expressão. (CHAVES et al., 2005, p. 142)

3.2 Duas vozes constroem realmente um diálogo?

Um dos aspectos de maior destaque do romance *Noites de Vigília* é a ausência de índices textuais para introduzir o discurso das personagens. Embora, na obra, vejam-se muitos casos convencionais de apresentação do discurso direto, principalmente durante diálogos, são numerosos os casos de enunciados de personagens em discurso direto que não são introduzidos por sinais gráficos (aspas ou travessão, convencionais) ou por verbos de elocução. Assim, falas de personagens aparecem em meio ao discurso do narrador:

Dipanda acabou por lhe revelar sua intenção de escrever um romance sobre a vida dele. Quinito se maravilhou com a ideia: assim, ao menos, quando um dia morresse, seus feitos ficariam registados em livro, para que a história nunca fosse esquecida. Seria uma compensação espiritual já que materialmente nunca tinha recebido a mínima atenção nem recompensa da sociedade. *Por isso lhe encorajei e lhe prometi falar de tudo quanto ele quisesse.* Dipanda lhe assegurou que o personagem principal do livro seria o pai, com o nome dele [...] (CARDOSO, 2012, p. 190-191, grifo nosso).

No trecho acima, o período destacado é de autoria de Quinito, como se pode inferir devido ao contexto da frase (e unicamente a partir dele): a primeira pessoa, que “promete falar”, identifica-se com o protagonista do livro a ser escrito – ou seja, Quinito – e a terceira pessoa a quem se refere, que seria “encorajada” e, portanto, realizaria o empreendimento, é seu filho Dipanda. Esses usos dos pronomes, porém, são diferentes dos usos feitos nas outras frases do parágrafo, pois o enunciador destas é o narrador extradiegético e, por isso, seu referencial é distinto. Casos como esse são relativamente comuns na obra.

Em outro ponto da narrativa, essa citação em discurso direto aparece no meio de uma frase – com a separação entre discursos dada apenas por uma vírgula:

O que também chamou a atenção especial deles [Quinito e Saiundo] foi o facto de constatarem que nos tectos de quase todas as casas havia instaladas antenas parabólicas, apesar de, como eles sabiam, moradores do bairro Rangel continuarem a ser os humildes pobres sem teres nem haveres, *por isso ainda comentámos que, de certeza, em muitas daquelas casas só se fazia uma refeição por dia*. Pelas ruelas por onde passavam [...] (CARDOSO, 2012, p. 131, grifo nosso).

À diferença do exemplo anterior, a mudança do discurso não se dá entre períodos. A narração extradiegética, evidenciada por expressões como “como eles sabiam”, é interrompida por uma fala em discurso direto de Quinito ou Saiundo – indiciada pela primeira pessoa utilizada em “comentámos” –, destinada a um interlocutor externo à cena descrita, que se deduz ser Dipanda (personagem diegético) ouvindo o relato do pai, apesar de não haver indícios claros dessas identidades. A imagem que se constrói dos níveis narrativos desse trecho é de que o Dipanda extradiegético narra a visita de Quinito e Saiundo ao Rangel, e introduz em discurso direto excertos dos depoimentos que seu pai lhe deu, além de falas que os dois amigos disseram na ocasião da visita⁴⁸.

Ao longo do livro, por vezes uma personagem narra longas passagens; como seu discurso não é introduzido por sinais gráficos – como nos exemplos acima –, essa narração é graficamente semelhante àquela enunciada pelo narrador extradiegético. Dessa forma, fica ao leitor a impressão de que há no livro mais de um narrador.

Um exemplo pode ser visto no momento em que Quinito começa a contar suas aventuras. O narrador onisciente anuncia que o ex-guerrilheiro assumirá a narração e o

⁴⁸ As formas de citação do discurso analisadas neste capítulo não se dão apenas entre o narrador extradiegético e as personagens, mas também entre as personagens, como se vê nas falas de Quinito: “Saiundo me viu lagrimar e me falou assim que o passado passou, *não adianta sofreres agora por coisas que já não se hão de repetir mais*” (CARDOSO, 2012, p. 131, grifo nosso); e “Passámos pela loja que pertencera a sô Tião, marido de dona Marília, os pais do Tó Manel, com quem crescemos juntos, jogámos à bola juntos, lhe recordei mais como que eu tinha salvo o casal do Katambor que estava sob fogo intenso, *eram como se fossem os meus pais, Saiundo...* foi uma grande dor lhes ver partir para o Putu. Depois passaram pela antiga loja de Sô Tonho e Quinito relatou [...]” (CARDOSO, 2012, p. 131, grifo nosso).

parágrafo subsequente já apresenta Quinito narrando suas histórias (que permanecem por cerca de oito páginas na edição consultada para este estudo), sem, no entanto, qualquer marca textual que indicie o uso do discurso direto:

Antes de se separarem, Quinito começou a contar ao seu grande amigo o que tinha sido a sua vida ao longo daqueles vinte e sete anos de separação. A minha vida durante esses vinte e tal anos foi o rio correndo, saltando, descendo montanhas, se espalhando nos vales [...] (CARDOSO, 2012, p. 20)

Algumas páginas adiante, sua narração se encerra e um novo parágrafo introduz – novamente sem marcas textuais – o discurso do narrador extradiegético: “O [mercado] Roque [Santeiro] estava, como sempre, muito movimentado, apesar de não ser um fim-de-semana. Os mutilados tinham vindo [...]” (CARDOSO, 2012, p. 29).

Nem todas as vezes que uma personagem assume a narração, porém, há um anúncio explícito de sua autoria, como se pode ver no início da narração de Tita. Após um parágrafo enunciado pelo narrador extradiegético, com recurso ao discurso direto de Tita e de sua mãe, e finalizado por aquele, o parágrafo subsequente apresenta uma frase inicial que infere sua autora: “Esse foi um quem que primeiro me apareceu depois que o meu Quinito partira para as frentes de combate” (CARDOSO, 2012, p. 182). Sem marcas textuais indicando explicitamente que se tratava de um enunciador diferente, a narração de Tita segue por alguns parágrafos, até sua interrupção, também sem marcas que indiquem início ou fim de um discurso citado. Em casos como esse, só é possível ao leitor discernir a autoria do discurso através da análise do contexto. No exemplo acima, pode-se deduzir que se trata de Tita porque anteriormente se lê que ela tinha um relacionamento com Quinito antes deste partir para a guerra.

Nos capítulos “Viva o poder popular” e “Na corrente do rio, em contramão”, focados nas narrações de Quinito e Saiundo, respectivamente, vê-se outra maneira de apresentar o discurso direto das personagens. Naquele, há predomínio da narração de Quinito – cerca de vinte e quatro páginas num total de trinta e quatro do capítulo –, além de algumas páginas de discurso do narrador extradiegético. Em meio a uma das passagens narradas por Quinito, tem-se um parágrafo inteiro entre parênteses, enunciado pela personagem interlocutora – a quem se dirige a narração de Quinito –, Saiundo (CARDOSO, 2012, p. 82-83). Esse parágrafo tem caráter de comentário à longa narração que o precede, como se pode inferir de sua apresentação gráfica – entre parênteses, como uma interrupção ou digressão ao discurso, ao invés de uma apresentação convencional de diálogo em discurso direto (com separação em parágrafos e réplicas introduzidas por travessão). De maneira análoga, o terceiro capítulo inteiro é narrado por Saiundo, com exceção de um parágrafo enunciado por seu pai e outro, entre parênteses, por

Quinito. Esse parágrafo também é apresentado entremeando o discurso de Saiundo, como forma de comentário (CARDOSO, 2012, p. 125).

Essa forma de inserir o discurso do interlocutor da narração, entre parênteses, além de sugerir seu caráter de comentário – uma pequena réplica em meio a um longo discurso –, também é coerente com a apresentação gráfica utilizada pelo autor nos dois capítulos em questão. Embora, nos dois casos, as personagens narrem a maior parte dos respectivos capítulos, seus discursos têm como interlocutores os próprios ex-guerrilheiros, como num diálogo. Dessa forma, tem-se um diálogo sem um narrador extradiegético que o organize expressamente, e sem as marcas gráficas que comumente indicam a troca de turnos de fala ou a introdução de um novo discurso de personagem. Como opta pela omissão desse narrador e dos índices gráficos convencionais – que teriam de ser aplicados nas falas das duas personagens, por estarem posicionadas no mesmo nível narrativo –, o autor tem de buscar outras formas de indicar a troca de turno de fala, de maneira coerente com a situação narrativa e que não entrem em contradição com seu procedimento de não indicar por marcas gráficas a introdução de discurso citado.

Outra forma de citação encontrada no discurso das personagens são as reações às réplicas implícitas da personagem interlocutora. Nesses casos, a personagem enunciadora incorpora a seu discurso orações que inferem a participação do interlocutor no diálogo, mas sem que essa participação seja diretamente expressa no texto. São réplicas ou perguntas que parafraseiam comentários do interlocutor, que ficam pressupostos. Um exemplo desse uso, recorrente na obra, pode ser visto durante uma narração de Quinito: “[...] pouco importava, mais importante era vingar aquelas mortes inocentes, *vingança sim Saiundo!, o quê?!, a vingança gera vingança?!,* pois isso pouco importava na altura, o que era urgente era mesmo desferrar [...]” (CARDOSO, 2012, p. 38, grifo nosso). O trecho grifado, enunciado por Quinito e dirigido a Saiundo, pressupõe reação à participação deste, o interlocutor. Apesar do enunciado de Saiundo não ser expresso no texto, as orações destacadas acima são construídas à maneira de paráfrases ou réplicas, o que permite projetar as palavras do ex-guerrilheiro da UNITA. Essa construção conserva o conteúdo objetivo do enunciado do interlocutor, mas apresenta a entonação do novo enunciador – crítica, negação, ironia etc. A oração “a vingança gera vingança?!”, no entanto, é incorporada de maneira que não se pode definir exatamente a fala original do interlocutor. Assim, Quinito poderia estar incorporando o conteúdo objetivo e estilístico (VOLÓCHINOV, 2017) da fala de Saiundo – nesse caso, algo como “Quinito, a vingança gera vingança” –, ou apenas reformulando o enunciado original, distinto estilisticamente da paráfrase. Essa ambiguidade é possível devido à relativa concisão da paráfrase de Quinito, que não utiliza expressões características dos jargões políticos de nenhum

dos dois partidos do conflito e, portanto, não associa exclusivamente o conteúdo estilístico da paráfrase a nenhuma das duas personagens. Ainda assim, as expressões “vingança sim” e “o quê?!” explicitam que Quinito está repetindo as palavras de seu interlocutor, ou seja, conservando ao menos seu conteúdo objetivo.

Esses usos são diversos no romance, desde os mais simples, como “[...] onde fui buscar essas informações?” (CARDOSO, 2012, p. 117) – no qual o enunciador parece simplesmente reformular uma pergunta, mudando a conjugação do verbo –, até enunciados mais longos e complexos. Um desses casos pode ser visto no discurso de Saiundo, no terceiro capítulo do livro: “Se estou satisfeito com todos esses actos banditescos e todas essas açções de sabotagem à economia nacional? Se durmo tranquilo com a minha consciência?” (CARDOSO, 2012, p. 125). Nesse exemplo, Saiundo incorpora em seu enunciado não apenas o conteúdo objetivo da pergunta de Quinito, seu interlocutor, mas também seu estilo. As personagens se referem às açções armadas da UNITA durante a guerra. Devido aos pontos de vista opostos das duas personagens, as expressões utilizadas para se referir a determinados eventos são diferentes. Assim, Quinito se refere às referidas açções armadas como “actos banditescos” e “açções de sabotagem à economia nacional”, vocabulário este que é incompatível com a perspectiva de Saiundo, que tomou parte nessas açções. Portanto, ao incorporar ao enunciado de Saiundo o conteúdo estilístico do discurso de seu interlocutor – sem o uso de aspas ou outro recurso que saliente a ironia do uso –, Boaventura Cardoso torna inverossímil essa construção.

O caráter inverossímil do exemplo acima se dá pela ausência de entonação valorativa (VOLÓCHINOV, 2017) por parte do enunciador. Ao incorporar a seu enunciado o conteúdo objetivo e estilístico da fala de seu interlocutor, Saiundo não expressa de nenhuma maneira uma reação analítica àquele. Dessa forma, a personagem enuncia expressões de “direção entonativa” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 287) oposta à sua, mas sem demarcar os efeitos dessa oposição (como ironia ou revolta, por exemplo), neutralizando a “inter-relação dinâmica” entre discurso citado e contexto transmissor (VOLÓCHINOV, 2017, p. 255).

O autor incorpora ao enunciado de Saiundo o conteúdo objetivo e estilístico da fala de Quinito para expandir o recurso que havia já utilizado anteriormente: parafrasear o comentário oculto da personagem interlocutora, de maneira que o leitor seja capaz de o pressupor. Porém, quando aplica esse recurso a enunciados mais complexos, nos quais são utilizadas expressões características das perspectivas de cada um dos ex-guerrilheiros, essa paráfrase gera a inverossimilhança mencionada acima, pois, ao suprimir a reação ativa do enunciador ao enunciado alheio – do contrário não reproduziria o conteúdo estilístico –, a construção se revela como a execução de um recurso formal até seu limite, em detrimento da verossimilhança da

linguagem das personagens. Isso indica o limite formal da supressão da reação ativa ao enunciado alheio enquanto recurso literário, quando não é utilizada numa citação em discurso direto.

É pelo fato desse recurso de inferir a participação do interlocutor por meio de paráfrase ser possível apenas para enunciados relativamente curtos que Boaventura Cardoso utiliza os parênteses para as réplicas dos capítulos “Viva o poder popular” e “Na corrente do rio, em contramão”, observados anteriormente.

A análise dos excertos aqui abordados ressalta uma tendência do autor em reduzir – ou, ao menos, dissimular – as marcas de mediação dos discursos das personagens. Com a omissão dos índices textuais de introdução do discurso direto, o autor cria uma impressão de menor mediação do narrador entre os discursos das personagens e o leitor. Assim, nos trechos em que o discurso de uma personagem é introduzido com menos marcas, a reação do discurso do narrador extradiegético em relação ao discurso citado é atenuada – apesar de não ser eliminada –, pois aquele expõe os discursos sem os entremear com suas percepções sobre eles, deixando ao leitor uma exposição menos mediada. Entretanto, uma vez que o narrador extradiegético ainda figura o contexto de enunciação dos discursos – e nisso há inevitavelmente um posicionamento –, a eliminação da reação ativa do contexto transmissor é virtualmente inalcançável.

Cabe, para a devida análise do emprego desse recurso formal, refletir sobre o caráter da pluralidade de vozes no romance *Noites de Vigília*. Considerando, como Bakhtin (2002), que o sujeito que fala no gênero romanesco é um ideólogo, pode-se afirmar que as diferentes vozes que se expressam nesse romance aspiram a uma representação social – porque a uma linguagem social –, de um grupo social e uma perspectiva histórica.

A forma como essas vozes se relacionam no debate acerca da história de Angola é um de seus destaques. Uma vez que dois protagonistas apresentam perspectivas contrárias sobre a história do país e a personagem narradora procura atenuar sua mediação para com os discursos das personagens, impõe-se à leitura da obra a questão da efetividade da exposição dessa pluralidade de perspectivas. Para a análise desse ponto, serão consideradas as reflexões de Bakhtin (2015) acerca de seu conceito de romance dialógico.

Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2015) aponta, sobre os romances do escritor russo, que

suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na

expressão da posição propriamente ideológica do autor [...] (BAKHTIN, 2015, p. 5, grifo do autor).

Assim, caracteriza esses romances como dialógicos:

[O romance de Dostoiévski] Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum [...] mas faz dele um participante. O romance não só nega qualquer base sólida fora da ruptura dialogal a uma terceira consciência monologicamente abrangente, como, ao contrário, tudo nele se constrói de maneira a levar ao impasse a oposição dialógica. (BAKHTIN, 2015, p. 18-19)

A característica fundamental desses romances dialógicos é a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 2015, p. 4). Ou seja, num romance dialógico, os discursos das personagens não são objetificados pela consciência organizadora do autor, de maneira a conduzir a obra a uma conclusão identificada com a perspectiva dele. Pelo contrário, não é possível reduzir aqueles discursos a instrumentos do discurso do autor; eles estão no mesmo nível deste, sendo capazes de polemizar o debate entre as perspectivas apresentadas, até ao impasse.

No romance aqui estudado, os discursos de Quinito e Saiundo representam duas perspectivas históricas, assim como suas linguagens representam duas linguagens sociais: o de apoiadores de cada um dos partidos, MPLA e UNITA, respectivamente. Devido à seleção que se faz na obra das perspectivas que são apresentadas – e das personagens que as incorporam –, os sujeitos que falam representam as linguagens sociais que expressam (e grupos sociais a elas relacionados). Eles não são generalizações desses apoiadores, mas aspiram a figurar posições que se colocam na arena linguística, uma vez que são seus únicos representantes na obra. Da mesma maneira, as outras personagens a cujas vozes se tem acesso também são representantes de um ponto de vista particular sobre o mundo e de linguagens sociais, mesmo sendo menos desenvolvidas se comparadas a Quinito e Saiundo.

À luz dessas reflexões de Bakhtin e das análises realizadas, pode-se afirmar que o uso feito pelo Dipanda-narrador da maioria dos discursos das outras personagens, especialmente aquelas marginais no enredo, objetifica-os, limitando-os, em sua maioria, a funções do enredo ou caracterização da matéria figurada. Mesmo quando a participação dessas personagens apresenta um posicionamento ideológico – como as discussões na Associação dos Mutilados de Luanda sobre os ritos fúnebres tradicionais (CARDOSO, 2012, p. 158-161) –, esses posicionamentos são utilizados pelo autor para construir um discurso único, endossado pelo sentido a que os eventos da narrativa apontam. No mesmo exemplo, as discussões mencionadas apresentam os diferentes pontos de vista na arena linguística, entretanto a manifestação do

espírito de Nicolau Pedro Nkanga confirma qual posição estava certa (CARDOSO, 2012, p. 168-169). Logo, a forma específica de configuração que o autor dá aos eventos daquele segmento da narrativa define as diferentes perspectivas como etapas de um processo que leva a uma conclusão ideologicamente identificada ao do organizador da obra.

Assim, apenas Quinito e Saiundo – e muito brevemente a figura do “Narratário” – efetivamente apresentam posições ideológicas independentes. De qualquer forma, seus discursos parecem ser incorporados pelo autor, que direciona a narrativa para determinados consensos ideológicos (mesmo que os dois guerrilheiros em nenhum momento concordem sobre as posições dos partidos durante a guerra), como a condução da Associação dos Mutilados de Luanda por Quinito, as benesses da paz e da democracia alcançadas em Angola e a “estratégia do esquecimento” (CARDOSO, 2012, p. 240) articulada pelo ex-guerrilheiro do MPLA. Aliada ao desequilíbrio que se verifica na distribuição de importância para a narrativa entre os dois amigos mutilados, a fragilidade da argumentação de Saiundo em algumas passagens não possibilita a construção do “impasse” na “oposição dialógica” apontado na análise do teórico russo, citado acima. Impossibilidade que é indicada pelo “Narratário” da obra.

Mesmo a narração e o discurso do *kimbanda* do Uíge, que defende o respeito às crenças tradicionais angolanas – num ambiente político cético às manifestações espirituais e que só mobiliza questões seculares –, são incorporados na consciência monológica (BAKHTIN, 2015) do “arquiteto das situações narrativas” (SCHWARZ, 2012, p. 127). Todo o quinto capítulo, “Panteão”, é configurado de maneira a apresentar as manifestações das crenças tradicionais que o *kimbanda* representa e defende. Dessa forma, seu discurso se torna objeto da consciência monológica organizadora da obra, utilizado para estruturar a posição ideológica do autor.

O empenho formal do autor em fazer falar diversas personagens, por vezes com longas sequências narradas por elas, contrasta com o protagonismo e a preponderância de uma única personagem nas situações narrativas – como se a pluralidade de vozes se constituísse mais como o ambiente no qual Quinito fala do que como interação entre diversas consciências subjetivas. Assim, deve-se refletir sobre a significação que esse contraste assume na obra.

4 A FUNÇÃO ESTRUTURAL DO ANIMISMO

A fim de obter-se uma análise o mais abrangente possível dos dois romances estudados, além de refletir sobre o narrador, o foco narrativo e o discurso citado como elementos estruturais presentes no texto, ainda se faz necessário, seguindo as sugestões dos aspectos mais estudados na fortuna crítica de Boaventura Cardoso, fazer referência à tradição enquanto elemento estruturador dos relatos.

Sob esse aspecto, pode-se afirmar que, nas duas narrativas, as imagens de crenças tradicionais são mobilizadas de maneiras diversas por duas personagens narradoras muito diferentes: se, em *Maio, Mês de Maria*, tem-se um narrador que simula um narrador oral, o narrador de *Noites de Vigília*, a personagem Dipanda, é um romancista de formação moderna. Para refletir sobre os diferentes usos daquelas imagens nas duas obras, serão mobilizadas as reflexões da brasileira Sueli Saraiva sobre o termo “realismo animista” e do sul-africano Harry Garuba acerca do termo correlato na língua inglesa, *animist realism*. Como suporte para esse debate, serão também referidos o conceito de “materialismo cultural”, do crítico galês Raymond Williams, e o conceito de “animismo”, como definido pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. A consulta aos autores citados não tem como intuito concluir sobre a pertinência do conceito de “realismo animista” para a crítica literária nem para a análise das obras, mas como auxílio na caracterização do procedimento utilizado pelo escritor angolano aqui estudado.

Em seu estudo *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture and Society*⁴⁹, Garuba (2003) propõe o termo “materialismo animista” (*animist materialism*, no original) para fundamentar seu uso do conceito “realismo animista” (*animist realism*) para qualificar as obras dos escritores nigerianos Wole Soyinka e Ben Okri. Ele define o realismo animista como o procedimento de conceder um aspecto material e físico para o abstrato ou metafórico e o aponta como a técnica representacional correspondente ao materialismo animista. Com efeito, o autor caracteriza o pensamento animista como a crença em espíritos e deuses localizados e incorporados no mundo físico: “Os objetos então adquirem um significado social e espiritual na cultura, muito além de suas propriedades naturais e seu valor de uso” (GARUBA, 2003, p. 267, tradução nossa)⁵⁰. Dessa forma, o realismo animista

⁴⁹ Em tradução livre: “Explorações acerca do materialismo animista: notas sobre ler/escrever literatura, cultura e sociedade africanas”.

⁵⁰ No original: “The objects thus acquire a social and spiritual meaning within the culture far in excess of their natural properties and their use value”.

figuraria em forma literária o significado social e espiritual desses objetos nessas culturas, através da representação física e/ou social de sua manifestação.

O uso que Garuba faz do termo “animismo” se aproxima, em certos aspectos, da definição dada pelo antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2014, p. 364): “O animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social”. Assim, se os elementos do mundo físico incorporam espíritos, esses elementos/espíritos possuem agência social em suas sociedades, ou seja, relacionam-se socialmente com humanos.

Embora não comente detalhadamente os motivos da pertinência do termo “animista”, Sueli Saraiva (2007) defende, no artigo “O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa”, o uso do termo “realismo animista” para os romances angolanos e moçambicanos contemporâneos, como proposto no romance *Lueji*, publicado em 1989, do angolano Pepetela. Sua argumentação se constrói acerca da inadequação de outros conceitos utilizados tradicionalmente na crítica literária, como os termos “fantástico”, “mágico” ou “maravilhoso”, os últimos dois relacionados a grande parte da produção latino-americana da segunda metade do século XX, denominada “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”. Se o termo “fantástico”, de Todorov (2017), é empregado para a indefinição entre o maravilhoso e o estranho, “mágico” e “maravilhoso” são termos que não indicam que as imagens são vinculadas a crenças religiosas realmente existentes na sociedade, nem seu lugar dentro de uma cultura.

Independentemente do emprego do conceito de “realismo animista”, deve-se considerar a importância da reflexão sobre a figuração das crenças tradicionais africanas para a compreensão das obras aqui abordadas. Adiante será analisada a função que essas imagens de crenças tradicionais desempenham nas estruturas das obras, tendo por base as reflexões dos autores já citados.

Garuba (2003) admite a adoção do termo “materialismo animista” pela ressonância com o termo “materialismo cultural”, do galês Raymond Williams. Segundo este, materialismo cultural se refere a uma perspectiva teórica que considere a produção cultural como parte da produção material, dentro de uma abordagem do materialismo histórico (WILLIAMS, 1979). Dessa forma, o termo de Garuba designaria a abordagem que considere e enfatize as crenças religiosas – especificamente as animistas – e seus produtos como parte da produção material de uma sociedade, ou seja, como formas de produção e reprodução da vida social humana. Essa abordagem já está implícita no postulado de Williams, que, em seu livro *Marxismo e Literatura*, revê os conceitos de “produção material” e “forças produtivas”, os quais, segundo ele, foram

limitados ao longo da tradição marxista. De acordo com o galês, “força produtiva” é “qualquer um dos, e todos os meios de produção e reprodução da vida real” (WILLIAMS, 1979, p. 94), e não pode ser reduzida como “produção industrial”. Assim, defende que:

[...] qualquer classe dominante dedica uma parte significativa da produção material ao estabelecimento de uma ordem política. [...] Ao deixar de perceber o caráter material da produção de uma ordem social e política, esse materialismo especializado (e burguês) deixou também, e de forma ainda mais conspícua, de compreender o caráter material da produção de uma ordem cultural. (WILLIAMS, 1979, p. 96)

A produção de uma ordem social também se faz através de instituições religiosas e suas práticas sociais. Assim, Garuba (2003) reforça o caráter material do animismo, produzido e reproduzido por determinadas instituições e suas práticas. Nessa perspectiva, essas práticas não devem ser vistas como abstrações ou ilusões, mas como “produção e reprodução da vida real”. É importante destacar que o termo “material” é aqui utilizado segundo a concepção materialista de “realmente existente” – podendo se referir a relações sociais⁵¹ – e não necessariamente como “físico” ou “corpóreo”.

Considerando os aspectos supracitados, dentro da perspectiva teórica do materialismo cultural – que é aquela na qual este trabalho se insere –, considera-se que as práticas e as produções culturais – e especificamente as religiosas – são parte estruturante da vida material das sociedades. Sendo assim, as imagens, nas obras, que remetem às crenças tradicionais africanas serão analisadas à luz do pressuposto acima. Sem vincular a presente análise ao uso do termo “realismo animista”, será utilizada a expressão “imagens animistas” para designar as figurações de crenças tradicionais. Esse emprego é baseado nas elaborações supracitadas de Garuba (2003) e Viveiros de Castro (2014), ao se considerar que entidades não humanas (espíritos, antepassados, animais, elementos da natureza) são reconhecidas, na elaboração literária das crenças em questão, como passíveis de agência social.

4.1 A cabra e o mocho

No romance *Maio, Mês de Maria*, Boaventura Cardoso utiliza diversas imagens insólitas para compor sua narrativa, desde alegorias até imagens que evocam crenças tradicionais angolanas. Dentre os eventos e personagens da obra criados a partir dessas crenças, podem ser destacadas as participações de Tulumba, cabra de estimação de Segunda, famosa e temida na região de Dala Kaxibo e arredores como uma cabra mágica. O próprio protagonista

⁵¹ O par de termos “material/materialismo”, na tradição materialista, define-se como oposto ao par “ideal/idealismo” (WILLIAMS, 2007).

acredita nos seus poderes de pressagiar tragédias, sendo a migração da família Segunda – evento que serve de gatilho para toda a narrativa – derivada de um presságio que o patriarca faz a partir do comportamento dela (CARDOSO, 1997, p. 20). Esse presságio se confirma quando, capítulos à frente, João Segunda retorna: “Que Segunda confirmou: vendaval tinha afinal chegado nas terras dele de lá em Dala Kaxibo, e tudo ventara muito varrido” (CARDOSO, 1997, p. 184).

Tulumba também protagoniza outros eventos insólitos além dos presságios, como o episódio do Prédio do Balão flutuar (CARDOSO, 1997, p. 72-73) ou o miado da cabra quando do primeiro milagre de Fátima (CARDOSO, 1997, p. 167). Assim como os presságios, a própria importância da cabra para Segunda não é em nenhum momento explicitada, mas a organização da matéria da narrativa infere uma ligação sobrenatural entre os dois. Dessa forma, nenhum vínculo explícito se estabelece entre a decisão de Segunda por vender Tulumba (CARDOSO, 1997, p. 218-219) e o reaparecimento de seu filho Hermínio (CARDOSO, 1997, p. 230), porém o retorno deste efetivamente acontece após tal decisão – e a ocasional morte do animal –, sugerindo a concretização do que lhe dissera o vendedor da cabra: “Se um dia lhe roubarem um dos seus filhos, ofereça em troca a manter para que o seu filho regresse à casa em paz” (CARDOSO, 1997, p. 218-219). De igual maneira, a morte do animal é simultânea à de seu proprietário: “Lá em casa, cabra Tulumba estertorava no exacto momento em que João Segunda se despedia deste mundo ao fim de longos e atribulados sessenta e cinco anos de vida” (CARDOSO, 1997, p. 18).

Os eventos sobrenaturais da cabra Tulumba, o espírito de Dona Zefa, que visita seu marido, e os diversos presságios – vindos de observação de animais – compõem um rol de imagens animistas que não apenas preenchem a narrativa de temas presentes na cultura angolana, mas também são determinantes para o desenvolvimento do enredo; são eventos que exercem função estruturante na narrativa. Assim, os presságios feitos a partir da observação da cabra motivam as decisões de João Segunda, enquanto aqueles realizados por Catorze, a partir do trinado do mocho-pequeno-d’orelhas – pássaro que reaparece ao longo do romance anunciando novas tragédias –, são motivadores das ações de Samuel Lusala. Da mesma maneira, o espírito de Dona Zefa interage com seu marido e influencia parte de suas ações – como quando sugere a “direção” de Finisterra e o envolvimento do genro nos desaparecimentos (CARDOSO, 1997, p. 135-136), o que leva Segunda a viajar em busca dos jovens. O funcionamento da família Segunda, encabeçada pelo patriarca e seu criado Lusala, é guiado pelas interações com os espíritos e animais, que são considerados como dotados de intencionalidade.

Essas personagens não-humanas – a cabra, o mocho e o espírito de Dona Zefa – influenciam os rumos da narrativa tanto quanto outras personagens e devido a seus comportamentos, não apenas como eventos da natureza ou instrumentos de outros atores sociais. Assim, destaca-se sua capacidade de agência social dentro da sociedade apresentada na obra. Essa capacidade é construída, enquanto estrutura literária, como a importância das ações daquelas personagens para a sequência narrativa. Pode-se dizer que o impacto das imagens animistas na economia da obra é análogo à importância das práticas animistas na sociedade angolana.

4.2 O romancista no romance

Devido à variedade de personagens que assumem a narração no romance, as imagens animistas, muitas vezes, aparecem em meio ao relato de alguma personagem diegética, ou seja, não necessariamente são implicadas como a verdade do relato, uma vez que não são de autoria direta do narrador extradiegético⁵². É apenas no quinto capítulo, “Panteão”, que o próprio narrador extradiegético introduz imagens animistas, sem deixar dúvidas quanto à veracidade dos eventos na narrativa.

Esse capítulo é ambientado em um período de tempo futuro ao momento da publicação do livro. O governo decide construir um monumento que abrigaria os corpos dos heróis da luta nacionalista. O capítulo se organiza em torno da discussão, na Associação dos Mutilados, acerca dos métodos para a realização da iniciativa e da aparição de espíritos assombrando o prédio do monumento.

Após o Panteão ser inaugurado com ritos ocidentais, desconsiderando as “igrejas de raiz africana” (CARDOSO, 2012, p. 165), espalham-se boatos de assombrações em seu prédio, confirmados depois pela polícia, que não consegue resistir à manifestação sobrenatural. Durante a reunião da Associação para debater o caso, a voz do falecido Nicolau Pedro Nkanga – que já havia se manifestado discretamente na reunião anterior (CARDOSO, 2012, p. 162) – reaparece e convence a todos de sua presença espiritual: “De qualquer modo, a partir daquele momento ninguém tinha mais dúvidas de que aquela voz era mesmo de Nicolau Pedro Nkanga, falecido há cerca de seis anos [...]” (CARDOSO, 2012, p. 168). A manifestação do falecido Nicolau Nkanga não é apresentada por alguma personagem, mas pelo próprio narrador extradiegético.

⁵² Como a história do vestido de noiva que se alonga por um quilômetro que Saiundo conta (CARDOSO, 2012, p. 14).

Portanto, a veracidade dessa manifestação não é colocada em causa, uma vez que é o próprio organizador da obra que a relata⁵³.

Adiante, quando os três representantes da Associação entram em contato com um *kimbanda*⁵⁴ para resolver o caso do Panteão, o feiticeiro transporta a todos por meio de seu tapete mágico (CARDOSO, 2012, p. 174-175). O relato dos feitos do kimbanda é realizado pela própria personagem e pelo narrador extradiegético, que alternam a palavra. As imagens animistas, ilustrando os poderes mágicos do primeiro, permeiam o discurso de ambos, e o narrador extradiegético não questiona ou dá indícios de dúvida ao relato em nenhum momento.

Como o romance apresenta uma personagem como o autor da obra, há que se notar que Boaventura Cardoso figura não só os eventos e personagens da narrativa, mas também o processo de composição desse fictício autor angolano que é Dipanda. Assim, pode-se afirmar que o uso de imagens animistas na elaboração do texto tem por função, além de figurar as crenças tradicionais e seu lugar na organização da sociedade angolana, representar a relação que se estabelece entre o escritor angolano e essa forma de figuração. De maneira diferente da desenvolvida em *Maio, Mês de Maria*, as imagens animistas de *Noites de Vigília* não são estruturantes da narrativa. Os principais desdobramentos desta – como os dois amigos perdem os membros, como se reencontram, a construção da Associação, a morte de Quinito, a escrita de Dipanda ou a pluralidade de vozes na narração – não estão interligados às imagens animistas. Por outro lado, essas imagens estão ligadas a eventos secundários – como as diversas mortes de Gato Bravo – e ao capítulo “Panteão”. Por ser o único capítulo com uma frequência significativamente maior de imagens animistas, em comparação com os outros capítulos, nota-se seu caráter de exceção. Em tal capítulo, ilustra-se a importância das crenças e costumes tradicionais para a sociedade angolana e para a construção do futuro do país. Contudo, o episódio não se conecta com a sequência principal da narrativa (as duas visões diferentes sobre o passado recente de Angola e as memórias de Quinito e Saiundo). Assim, seu lugar na obra está vinculado mais ao processo de criação literária de Dipanda, escritor de formação moderna, com posição marcada sobre o tema, que procura inserir-se numa determinada tradição literária angolana, figurando as crenças tradicionais do país. Além disso, o capítulo figura os eventos que asseguram o consenso acerca da importância da tradição para a constituição da nação angolana.

⁵³ Neste momento da narrativa, Dipanda ainda não se revelou como a personagem autora da obra.

⁵⁴ “Kimbanda – Adivinho; adivinho-curandeiro” (CARDOSO, 2012, p. 260).

5 REUNINDO OS TRAÇOS DOS NARRADORES

De posse das análises empreendidas até aqui, estas serão recuperadas neste capítulo, de forma que se possa estabelecer uma caracterização dos dois narradores examinados. Como suporte para essa tarefa, será realizada uma reflexão acerca da relação entre romances africanos e tradição oral.

Walter Benjamin (2012) aponta o fim a que chega a arte de narrar com a consolidação do romance. Tal arte está intimamente ligada à transmissão da experiência, que é questionada com a relativização histórica das linguagens dos grupos sociais que o gênero romanesco carrega. Ligado fundamentalmente à escrita, ele não vem de nenhuma forma épica oral – terreno da narrativa. No entanto, essas afirmações podem ser problematizadas por determinada produção de romances africanos, que têm incorporado elementos do patrimônio das tradições orais do continente. Considerando que o gênero tem origem europeia e escrita e seus realizadores africanos são todos letrados e possuem formação de matriz europeia, é equivocado afirmar que os romances africanos procedem da oralidade. Assim, se não é possível dizer que dela se originam, pode-se afirmar que a têm como uma de suas fontes. Dessa maneira, a própria forma desse romance africano seria um produto de transculturação (RAMA, 2001): ao uso da própria escrita – muitas vezes em língua de origem europeia – e do gênero romance, o autor entrelaça elementos do patrimônio da tradição oral – como gêneros ou estrutura narrativa (LEITE, 2005) –, transfigurados em estruturas e procedimentos literários.

Em seu ensaio *Os processos de transculturação na narrativa latino-americana*, Rama (2001) apresenta seu conceito de “transculturação” na literatura, um processo de criação literária levada a cabo por alguns escritores latino-americanos que incorporaria formas estrangeiras e modernas e, ao mesmo tempo, revisaria criticamente as tradições locais, extraindo nova força criativa de suas matrizes culturais. Esse processo abarca desde as criações no nível linguístico – a criação de línguas literárias que incorporam elementos das diversas matrizes e reorganizam a estrutura das línguas envolvidas –, até o nível do significado das obras, com criações a partir de cosmovisões outras que não o discurso lógico-racional – o “pensar mítico” (RAMA, 2001, p. 224).

A semelhança formal entre o chamado “realismo mágico” latino-americano e determinada produção literária africana, como ressaltado por Garuba (2003) e Saraiva (2007), deve-se a uma dinâmica similar de choques culturais, frutos dos diferentes processos de colonização ocorridos nas várias regiões dos dois continentes. Esses processos levam a um

intercâmbio entre periferia e centro, em diferentes escalas, que se materializa, na área da literatura, especialmente no confronto entre produção escrita e tradição oral – com seus respectivos gêneros textuais.

Se, como já exposto anteriormente neste trabalho, as diferentes linguagens no romance são representações de discursos sociais, há que se questionar o que significa, para a estrutura de um romance, a incorporação de elementos da tradição oral. Bakhtin (2002, p. 74) considera, como um dos tipos principais de unidades estilísticas que compõem o romance, a “estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral”. Embora as sociedades tradicionais africanas não possam ser comparadas àquelas que compreendiam a base social das narrativas incorporadas à literatura analisada pelo teórico, o emprego de gêneros textuais orais e de elementos das narrativas orais já era por ele compreendido como parte integrante das possibilidades do romance. E esse emprego indicava a representação de determinados grupos sociais, que tinham as narrativas orais como marcadores de seus discursos.

No caso dos romances estudados neste trabalho, o recurso aos elementos da tradição oral – articulado de maneira diversa em cada obra – sugere a tradição oral como outro discurso sócio-histórico que estrutura a narrativa. Seja como um repertório cultural específico ou como o discurso de atores sociais de comunidades tradicionais, a tradição oral se apresenta na arena discursiva representada nos romances. Cabe a esta análise refletir sobre os pressupostos por trás dessa incorporação em cada estrutura literária, uma vez que ambas o fazem junto à narração: como um narrador com traços de contador tradicional, em *Maio, Mês de Maria*; ou como uma das personagens que assumem a função de narrador diegético, em *Noites de Vigília*.

Se Adorno (2003) apontava que o narrador da primeira metade do século XX tecia reflexões e juízos que rompiam a imanência da forma – ou seja, não eram referentes unicamente à matéria do romance e faziam o questionamento metalinguístico da própria condição (e mentira) de sua estratégia de representação –, os narradores analisados neste trabalho, por não seguirem apenas a tradição literária a que se refere Adorno (embora também a incorporando), têm outros caminhos a trilhar em seu desenvolvimento, que divergem dos desdobramentos europeus. O rompimento da imanência da forma por meio da reflexão sobre a própria representação romanesca é uma das formas de questionar sua verdade (e suas convenções). Considerando entre os meios disponíveis a si elementos da narração tradicional africana, sendo alguns deles a estrutura dialógica contador/auditório, a técnica de linearidade narrativa – para a facilidade da memorização – e o domínio absoluto da matéria narrada por parte do contador (*griot*) (LEITE, 2005), o escritor dos romances em questão lança luz à sua própria estratégia representacional de maneira nova. Tendo por um lado essa tradição moderna europeia que

rompe com “a pretensão do narrador de que sabe tudo” (ADORNO, 2003, p. 59) e de outro os repertórios da narração tradicional africana que domina completamente a matéria, Boaventura Cardoso cria narradores que questionam a maneira de representar em seus próprios romances. Como recomenda Schwarz (2010, p. 245) ao leitor do romance machadiano (e da literatura moderna), cabe ao leitor também de Boaventura Cardoso desconfiar do narrador, cuja ajuda “é sempre interessada”. Então, “[e]m vez da intenção do autor, ele deve decifrar o significado da forma completa, da qual as intenções são apenas um dos elementos”.

5.1 Os silêncios do contador

Fundado em um mistério, o romance *Maio, Mês de Maria* focaliza interioridades e vozes anônimas do Bairro do Balão, sem revelar explicitamente os responsáveis pelos ataques dos cães. Na obra – que perpassa alguns anos, estendendo-se detalhadamente em episódios específicos e sumarizando longos períodos –, grandes eventos históricos, como a Independência Angolana, a Batalha de Kifwangondo⁵⁵ ou a guerra contra a UNITA, não são figurados nem mencionados explicitamente. Eles são apenas aludidos, como a tempestade que varre Dala Kaxibo e sugere a independência, ou as ameaças nas estradas do interior do país⁵⁶, que apontam para a guerra pós-independência. Assim também com o principal evento que o romance refere: a repressão ao 27 de Maio de 1977 não é revelada diretamente, mas referenciada pelos ataques dos cães militares, que buscavam a juventude que “[estava] ler muitos livros que não eram bons para a cabeça, que drogavam parecia diamba⁵⁷” (CARDOSO, 1997, p. 151).

Devido à falta de informação que se impõe no contexto vivido pelas personagens, a incompreensão dos moradores do Bairro do Balão leva à força dos boatos, dos rumores e das crenças – católicas ou animistas. A importância dos boatos e dos presságios é fundamental para a obra: ambos determinam as movimentações de João Segunda em busca da verdade e da solução para os desaparecimentos. Assim, esses elementos ocupam um espaço na narrativa maior do que os próprios eventos acerca dos quais gravitam. Apesar da centralidade dos

⁵⁵ A Batalha de Kifwangondo ou Kifangondo foi travado entre os dias 9 e 10/11/1975 na localidade de mesmo nome, a cerca de 20 km de Luanda. Um contingente misto de forças regulares das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), cubanos e milícias urbanas aliadas ao MPLA travaram o avanço do poderoso exército da FNLA, que tentava alcançar a capital antes do dia 11/11/1975, previsto para a proclamação da independência do país. Essa foi a batalha decisiva para o domínio do MPLA em Luanda (TALI, 2018; PINTO, A. O., 2015).

⁵⁶ Como na viagem de Segunda à fazenda Juventude Operária, em que militares o roubam e queimam o caminhão no qual rumava (CARDOSO, 1997, p. 184-185). A identidade, a filiação partidária ou a motivação desses militares não são de nenhuma maneira indicadas ou sugeridas.

⁵⁷ Maconha.

episódios da incursão de Segunda às fazendas Boa-Morte e Juventude Operária, grande parte dos capítulos se concentra nas experiências da família do protagonista e sua relação com os moradores do bairro em busca de respostas aos desaparecimentos. E, mesmo com respostas parciais acerca deles – a descoberta de jovens presos na fazenda Boa-Morte ou a ligação do comandante Pit-Bull com o ocorrido⁵⁸ –, Segunda não consegue nenhuma indicação do paradeiro dos jovens do bairro.

Mais do que apenas elementos de enredo, os boatos e os presságios possuem função estrutural na narrativa. O narrador da obra relata os rumores da população do Bairro do Balão, mas não transmite ou mostra qualquer evento ou informação que pudessem solucionar ao menos partes do caso, como pensamentos dos repressores ou dos jovens acerca do ocorrido. Os discursos citados da multidão, além de apresentarem os sentimentos e as crenças dos moradores do bairro, guiam a narrativa: após os boatos de que os jovens estavam em Finisterra (CARDOSO, 1997, p. 131), Segunda viaja para descobrir essa direção; e a procissão final para Nossa Senhora de Fátima é resposta aos apelos, ao longo do livro, de que a tragédia se dava pelo abandono da fé na santa – ou de que ela resolveria o caso. Assim, logo após os primeiros desaparecimentos, levanta-se essa ligação:

Que estavam rumorejar os cães eram especiais, [...] que eram cães enviados pelo demônio, que tudo aquilo que estava acontecer no mês Dela porque o Bairro nunca mais Lhe tinha venerado, Fátima, Senhora Nossa, padroeira do Bairro [...] (CARDOSO, 1997, p. 82-83).

E, depois do insólito caso de dona Rosa, acusada de feiticeira, e de sô Cunha dos Caixões (CARDOSO, 1997, p. 188-190), os moradores do bairro decidem pela procissão à padroeira – que ocorre no último capítulo do livro:

Que todo mundo falava Bairro do Balão estava ter os casos estranhos que ninguém sabia explicar. Que esses casos escapavam à compreensão humana, que nem sô Padre, nem nenhum kimbanda mais poderoso de todos podia adiantar explicação possível. [...] Que o certo certinho era em cada lar se acender uma lamparina em Maio mês de Maria que estava para dali a pouco tempo e se rezar com muita fé. Quem que não queria participar é porque tinha qualquer combina com o demônio. Que além disso se organizasse uma grandiosa procissão que passaria por todas as ruas do Bairro. Que todos concordaram nas boas harmonias (CARDOSO, 1997, p. 191).

Em nenhuma das duas passagens são apresentadas autorias determinadas dos boatos. No primeiro caso, é utilizado o sujeito indeterminado; quanto à decisão de fazerem uma procissão, os sujeitos enunciadores (“todo mundo”) e também o tempo de enunciação são imprecisos, este marcado pelo pretérito imperfeito (“falava”, “era”). Nem se detalha quem são “todos” os que “concordaram”, nem a maneira ou canal desse consenso. A indeterminação

⁵⁸ “Da discussão que tivera com comandante Pit-Bull ficara com a evidente clara certeza ele tinha muito a ver com o assalto dos cães ao Bairro do Balão. Disso que ninguém lhe podia demover” (CARDOSO, 1997, p. 122).

usada estende a falta de informação – que envolve as personagens – ao leitor, e cria na estrutura da obra uma correspondência com sua matéria: o desconhecimento acerca da repressão aos jovens do Bairro do Balão. Assim, o desconhecimento das personagens é acompanhado do desconhecimento do leitor, e a busca da família Segunda por respostas guia a narrativa e a estrutura como uma perseguição aos boatos e presságios, sem que o leitor acesse qualquer resposta clara.

Em seu estudo sobre *As formas do silêncio*, Eni Orlandi (1997) distingue três abordagens do silêncio: silêncio como potencial de sentidos que permanecem virtuais enquanto o discurso não os define como forma linguística; silêncio como potencial descartado pela seleção de um dito – o “calar”; e o forçosamente omitido – o silenciamento, a censura. Assim, pode-se assumir que, no romance em questão, as lacunas de informação são silêncios (especialmente nos dois primeiros sentidos) que impedem a completa definição dos sentidos do texto, abrindo-lhe as possibilidades de significação, pois:

É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (ORLANDI, 1997, p. 47)

Assim, o que não é dito e o que é calado são significado. E, ao invés de solicitar sua interpretação como signos linguísticos, convoca à busca dos seus modos de construção de sentido. Segundo Orlandi (1997, p. 50), “o silêncio não é interpretável, mas compreensível”, de forma que “[c]ompreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa”. Portanto, a compreensão do silêncio “não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (‘traduzir’ o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (ORLANDI, 1997, p. 50).

De forma semelhante aos boatos, os presságios acompanham os principais acontecimentos do enredo. As duas principais personagens que os representam, a cabra Tulumba e Catorze (junto ao mocho-pequeno-d’orelhas), recebem o enfoque do narrador pela própria importância das adivinhações. Tulumba, apesar de ser um animal e não ter falas, tem seu comportamento descrito com relativa frequência⁵⁹; e essa descrição é relevante pela

⁵⁹ Alguns exemplos são: “Que ele estava pressentir a terra ia tremer lá em Dala Kaxibo. Ninguém não lhe tinha dito nada, mas ele que sabia. Só consigo tinha notado só, Tulumba, cabra dele de estimação com mais de dez anos de vida, estava agitada, piruetava cabriolices mágicas, derrubava cercado e ia lá dentro barafundar” (CARDOSO, 1997, p. 19); “Antes de se ir deitar [João Segunda] foi na varanda ver como estava Tulumba, tinha melhorado um pouco, mas permanecia quieta apática como se estivesse mergulhada numa profunda depressão” (CARDOSO, 1997, p. 90); “Cabra Tulumba no comportamento dela tinha pressentimento sentido que Herminio estava muito total ausente” (CARDOSO, 1997, p. 180); “[...] Samuel Lusala espiava cabra Tulumba a todo momento. Se interrogava sobre o que significaria toda aquela calma quietude que punha o caprino apático desde que o patrão

expectativa que a família Segunda (especialmente seu patriarca) deposita na cabra quanto à revelação do futuro. Devido à organização que se dá à narrativa, essa expectativa de correlação entre o comportamento insólito do animal e o devir da família se estende também ao leitor. Essa correlação é sugerida, por exemplo, quando Segunda é atacado pelos cães na fazenda Boa-Morte – momento do primeiro milagre de Fátima:

Que todos constatarem surpresos: o céu tinha se coberto vermelho da cor do sangue. Os cães que começaram latir todos simultâneos. Eh! Eh! Eh! É milagre, os jovens que pensaram. E então muitos que puderam ver no céu avermelhado imagem de Virgem Maria resplandecente, rosto expressivo melancólico, talvez triste. SALVE RAINHA, NOSSA SENHORA DE FÁTIMA!!! – que os jovens todos exclamaram, enquanto os cães latiam muito raivosos. Daí a instantes a imagem desapareceu, e começou chover chuvinha de muitas gotas vermelhas. E tudo se cobriu de vermelho, as roupas dos jovens, o chão, a verde paisagem. Eh! Naquele exato momento, da varandinha do apartamento de João Segunda no Prédio do Balão, a muitos centos de quilômetros de Boa-Morte, Tulumba, a cabra, miou gato, estranho estridente mio, que todos moradores do Prédio ouviram assustados. (CARDOSO, 1997, 167)

O início da trajetória da família rumo a Luanda (e à derrocada) se dá como resposta ao comportamento de Tulumba e, ao longo da narrativa, outros eventos coincidem com as expectativas criadas pela observação da cabra, como a gravidez de Hortênsia⁶⁰, que consolida a malfadada ligação da família com o Comandante. E esse tipo de coincidência também ocorre com os presságios que Catorze, funcionário de Segunda, faz do mocho-pequeno-d’orelhas⁶¹. Catorze é uma personagem que só tem essa função na narrativa, pois não faz parte do núcleo da família e só é citado quando Samuel Lusala o procura para conselhos tradicionais.

A importância da desinformação e dos boatos também se manifesta na forma como é construído seu narrador. Como já mencionado, ele não fornece informações sobre o mistério; porém, não sustenta apenas mistérios relacionados aos desaparecimentos. Pode ser citada como exemplo a teoria secreta de Samuel Lusala, que não revela nem ao leitor e não é retomada em nenhum momento da narrativa: “A própria morte de Dona Zefa tinha para ele [Lusala] uma explicação clara e evidente que não revelaria a ninguém, nem ao seu bom dele patrão”

partira para a viagem. Estaria assim a cabra a exprimir que algo de grave estaria acontecer a João Segunda?” (CARDOSO, 1997, p. 199-200); “Tulumba, deitada no cantinho dela na varanda, o leito habitual, estava assim olhar insistentemente para Hortênsia, ao ponto de lhe tirar completamente do estado de languidez e de torpor em que se encontrava desde que saíra da cama [...]” (CARDOSO, 1997, p. 205).

⁶⁰ Tulumba sente cólicas (assim como Segunda) e o narrador sugere que isso também havia ocorrido durante a gravidez de Dona Zefa, quando esperava a filha Hortênsia. Em sequência, Hortênsia revela ao pai sua gravidez (CARDOSO, 1997, p. 47-48).

⁶¹ Em diversas vezes que Lusala procura Catorze, este o avisa que o mocho prossegue com seu trinado – sinal que Catorze interpreta como mau agouro. Logo na viagem da família Segunda a Luanda, é pressagiada a morte de Dona Zefa: “Catorze presentira que o mocho tinha vindo anunciar uma desgraça, mas se recompôs disfarçado” (CARDOSO, 1997, p. 28); e então: “Pressuroso apressado, o provável mensageiro saltou da viatura em que seguia e lhe deu a brusca notícia. Que dona Zefa tinha falecido a poucos quilômetros do Dondo. Eh!” (CARDOSO, 1997, p. 29).

(CARDOSO, 1997, p. 207-208). Da mesma forma, o narrador também não revela ao leitor o que Lusala sabe sobre Tulumba.

As lacunas de informação que o narrador cria possibilitam a força dos boatos e das informações difusas. Esse enfoque leva ao ponto máximo do episódio do Prédio do Balão a flutuar, no qual o narrador apresenta um paradoxo na narrativa (CARDOSO, 1997, p. 72-73). Em consequência desse caráter de transmitir ao leitor os rumores que as personagens espalham – e à falta de informações confiáveis sobre a localização dos jovens –, ele acaba por ser também um transmissor de boatos. Pode-se compreender isso ao final da narrativa, quando os jovens retornam e não há explicação definitiva sobre o que ocorreu a eles ou quem era responsável pelos cães, apenas um acúmulo de teorias e informações dispersas.

É importante notar também como o narrador apresenta como verídicos e sem margem a dúvidas acontecimentos insólitos comprometidos com uma visão de mundo identificada com a das personagens. Os dois milagres de Nossa Senhora de Fátima, as façanhas mágicas de Tulumba, as manifestações da defunta Zefa: são exemplos de eventos que algumas personagens sustentam como crenças e ocorrem na obra. Isso – além da semelhança da linguagem e dos discursos citados – indica uma identidade de perspectivas entre o narrador e algumas personagens, a saber: os moradores do Bairro do Balão que não compreendiam o desaparecimento dos jovens.

As características apresentadas acima são coerentes com o fato de que o narrador é dramatizado na obra (BOOTH, 1996). Ao figurar personagens interlocutoras da narração (por meio de suas falas), Boaventura Cardoso ressalta a condição de personagem também do narrador – pois todos estão no mesmo nível narrativo (GENETTE, [198-]). Ele pode ser descrito como um narrador oral (uma vez que possui interlocutores presentes) e identificado socialmente com os moradores do bairro (já que adota perspectiva e linguagem próximas).

É importante esclarecer que não há indícios claros que apontem para uma caracterização desse narrador como um narrador tradicionalista – mais conhecido como *griot*. Os narradores que desempenham funções de animadores públicos são de diversos tipos – como os músicos, os cortesãos, os genealogistas, os historiadores e os poetas (VANSINA, 2010, p. 193) – e, por isso, sua caracterização pode ser variada. Embora o romance *Maio, Mês de Maria* apresente traços de gêneros orais tradicionais de Angola, como eventos sobrenaturais e a personificação de animais (os cães) do *mi-soso*⁶² (MACÊDO, 2008, p. 50; CHATELAIN, 1894, p. 20-21),

⁶² O *mi-soso* é um dos gêneros orais angolanos, segundo Chatelain (1894). São as histórias fictícias, que possuem elementos sobrenaturais e podem ter protagonistas animais.

essas características não são tão dominantes a ponto de uma interpretação unívoca. Além disso, a situação fictícia de contação realizada pelo narrador não é descrita com detalhes, de forma que não se pode discernir entre uma contação ritual no interior do país ou o relato de um *mujimbo* na capital.

A forma de construção do narrador é um dos principais elementos que transpõem à estrutura literária os aspectos de desconhecimento, medo e rumor. Assim, o narrador que se identifica com os moradores do Bairro do Balão não tem acesso a informações detalhadas sobre a repressão, nem pela perspectiva dos repressores, nem pela dos jovens desaparecidos. A ignorância acerca da situação dos jovens gera a preponderância de boatos e crenças religiosas, por parte de personagens que tentam desvendar o mistério com os recursos que possuem. Essa tentativa das personagens é transposta à estrutura da obra como a limitação de perspectiva do narrador e a presença das imagens animistas (materialização das crenças) e das imagens alegóricas para preencher as lacunas de informação.

A atmosfera de incompreensão e medo que o autor constrói busca transfigurar a experiência histórica do período abordado: a repressão estatal à tentativa de golpe de Estado de 27 de Maio de 1977, que se estendeu ao menos até o ano de 1979⁶³. A ausência de justificativas oficiais plausíveis às proporções que a repressão tomou⁶⁴ e o medo impulsionado pelo grau de violência geraram um tabu que se mantém até a atualidade⁶⁵. O silêncio (ainda estimulado pelo medo) acerca do 27 de Maio é transposto à obra como as lacunas de informação do narrador e seu preenchimento com imagens animistas e alegorias. Esse silêncio se realiza tanto no enredo da narrativa, como na sua construção: nem as personagens, nem os leitores são informados explicitamente sobre os eventos; são muitas as indicações imprecisas sobre locais e tempo

⁶³ Pinto, O. A. (2015, 749) aponta que a repressão ao levante nitista se estendeu ao menos até 1979. Na 16ª Conferência de Chefes de Estado e de Governo da África, realizada em Monróvia, capital da Libéria, entre 16 e 20/07/1979, Agostinho Neto foi duramente criticado pelos acontecimentos que ainda se relatavam à época. Segundo o historiador, a dissolução da DISA (Direção de Informação e Segurança de Angola) – polícia política angolana e maior responsável pelo aparato repressivo – e a instauração de uma comissão de inquérito sobre os eventos se deu após o retorno de Neto do referido encontro de chefes de Estado.

⁶⁴ O Bureau Político do MPLA publicou um relatório com parecer sobre a tentativa de golpe de Estado, apresentando a versão do partido sobre os fatos e justificando a repressão posterior: “Um Tribunal Militar Especial foi criado para julgar os implicados no traiçoeiro golpe de 27 de Maio e corresponder ao sentimento nacional de castigar sem perdão todos quantos revelassem responsabilidades na sua organização e execução” (BUREAU POLÍTICO DO MPLA, 1977, p. 50). Sobre a ausência de narrativas plausíveis, pode-se ver, por exemplo, como, segundo Tali (2018, p. 595), o número de mortos na repressão alterna entre 82 mil (quando da perspectiva de uma vítima) e 200 (na visão de “Iko” Carreira, ministro da Defesa à época).

⁶⁵ Uma reportagem de 2018 (JORNAL NOVA GAZETA, 2018) apresenta como o tema ainda permanece tabu: os eventos não fazem parte dos currículos da escola básica nem da graduação em História; as famílias das vítimas não têm certidões de óbito de seus entes; e o Estado, mesmo após 40 anos, nunca divulgou o resultado da Comissão de Inquérito criada para investigar as suspeitas de conspiração fracionista de Nito Alves e José Van-Dúnem – comissão liderada pelo ex-presidente José Eduardo dos Santos, ainda sob mandato de Agostinho Neto.

citados, identidades de personagens ou fontes de informações. Disso não se deve concluir que a obra esconde ou não aborda a questão: *Maio, Mês de Maria* é um dos poucos livros que trata desses acontecimentos; ele possui indícios e referências suficientes para um leitor ligeiramente contextualizado reconhecer seu referencial histórico. Assim, o romance figura a incompreensão e o medo dos anos de 1977 a 1979 em Luanda, incorporando-os em sua estrutura, e é revelador de alguns aspectos dessa experiência histórica.

5.2 Um diálogo desequilibrado

O romance *Noites de Vigília* apresenta um narrador dramatizado (BOOTH, 1996), Dipanda, que é filho do protagonista Quinito. No mesmo nível narrativo desse narrador extradiegético, o autor apresenta um Narratário, que questiona a imparcialidade da narrativa. Como já exposto, é necessário refletir sobre os sentidos desses dois aspectos para a compreensão da obra: a dramatização do narrador (que é proposto como escritor do livro) e a exposição de um narratário fictício.

Apesar da pluralidade de vozes que a narrativa articula, a maioria das participações de personagens narradoras apenas desempenha funções de enredo, como caracterização das próprias personagens e do ambiente, sem efeitos significativos para a estrutura da obra. Mesmo com a oposição dialógica (BAKHTIN, 2015) entre os discursos de Quinito e Saiundo, a narrativa conduz a certos consensos ideológicos, como a liderança de Quinito na Associação dos Mutilados de Luanda (órgão de modelo democrático que os dois amigos constroem juntos), os benefícios da democracia angolana (sem questionamentos sobre seu funcionamento) e a “estratégia do esquecimento” articulada por Quinito (CARDOSO, 2012, p. 240). A fragilidade das críticas de Saiundo ao MPLA, unida ao protagonismo de Quinito e à ausência de críticas à democracia contemporânea⁶⁶, impede que a principal oposição do romance chegue ao impasse. Os discursos de Quinito são mais numerosos e mais longos que aqueles de Saiundo, de modo que se pode questionar se há espaço para um debate equilibrado; além disso, os episódios secundários são praticamente todos vinculados a Quinito, enquanto apenas o breve relato do pai de Saiundo é exclusivamente vinculado a este último.

⁶⁶ O exemplo mais claro é a fala de Saiundo, em que afirma terem alcançado a “plena democracia”: “Olha, meu caro, o mais importante era atingir o nosso objectivo principal que era derrubar o comunismo em Angola e instaurar a plena democracia. E conseguimos. De qualquer modo, devo dizer que sem aquelas tais acções banditescas como vocês apelidavam, o multipartidarismo continuaria a ser uma utopia. Essa é a realidade dos factos, o resto são interpretações que cada um dá dos acontecimentos” (CARDOSO, 2012, p. 127).

O impasse na oposição ideológica é uma das condições que Bakhtin (2015) estabelece para o dialogismo no romance, pois, do contrário, os diferentes discursos presentes na obra são apenas instrumentalizados para a expressão do discurso monológico do autor. Sendo assim, a ausência de impasse em sua principal oposição dialógica parece sugerir que NdV não se constitui como um romance dialógico. Isto posto, é necessário refletir sobre a crítica que o Narratário faz à parcialidade da obra e sua função na economia dela⁶⁷.

Se, por um lado, Boaventura Cardoso elabora uma narrativa com uma pluralidade de vozes e coloca em seu eixo central os diálogos de dois amigos – de partidos historicamente inimigos –, ambos com o claro intuito de refletirem sobre suas experiências e retomarem o convívio, por outro ele estabelece Quinito como protagonista e encaminha certos consensos ideológicos, por meio do direcionamento dos eventos narrados e da configuração dos diversos discursos. A essa contradição entre predominância do protagonismo de Quinito e pluralidade de vozes com o debate entre as perspectivas de MPLA e UNITA em período democrático, pode-se atribuir o termo “desequilíbrio estético”, de Schwarz (2012, p. 191).

Em sua análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Schwarz (2012) defende que a contradição, presente no romance em questão, entre o discurso liberal e esclarecido do narrador e as iniquidades coloniais do enredo – com anedotas de escravidão e clientelismo – transpunha à estrutura literária uma contradição histórica. Assim, esse “desequilíbrio estético trazia para o plano da forma uma tensão histórica existente” (2012, p. 191), ou seja, a convivência das ideias liberais de uma burguesia europeia, importadas ao Brasil, com o cotidiano colonial e escravocrata era parte da experiência histórica do país. Assim, essa tensão, transportada para a estrutura literária, cria uma tensão formal.

Sendo assim, é necessário refletir sobre o desequilíbrio em *Noites de Vigília*. Inicialmente, há que se notar que o Narratário descortina o recurso do autor de dramatizar o narrador, pois se refere a autor e narrador como entidades separadas – ainda que em consonância e ambas empenhadas na feitura da narrativa. Além disso, quando ressalta que eles “desconseguraram semelhar a distância neutral, pois cada um tinha seu caminho pré-escolhido” (CARDOSO, 2012, p. 207), aponta para um limite prévio da oposição dialógica que se tenta estabelecer. Dessa maneira, se autor e narrador tinham posição predeterminada, o confronto entre diferentes perspectivas já se encontrava resolvido e, então, a oposição se fez como objeto de uma consciência com uma perspectiva definida, que apontaria inequivocamente a seu

⁶⁷ Também não há impasse nos debates acerca do dilema tradição/modernidade, como já analisado anteriormente sobre o capítulo “Panteão”.

posicionamento. Ainda assim, o Narratário reconhece “o esforço que os dois fizeram para parecerem isentos” (CARDOSO, 2012, p. 207), ou seja, segundo ele, houve uma tentativa de dissimular a parcialidade da narrativa.

Considerando que o Narratário é um recurso do próprio autor e que aquele aponta um desequilíbrio estético no romance, pode-se afirmar que a indicação desse desequilíbrio é parte da economia da obra. Logo, o insucesso do narrador em alcançar a imparcialidade é tão intencional quanto sua busca. Sendo assim, a contradição ressaltada anteriormente – entre a predominância do protagonista e a pluralidade de vozes – não é uma limitação da forma, mas uma configuração adequada ao princípio de composição de Boaventura Cardoso.

O Narratário, ao indicar brevemente, em suas passagens, os limites da oposição dialógica da narrativa, estabelece um silêncio sobre a crítica desses limites; os argumentos e a apreciação que embasariam essa crítica são calados – no uso que faz do termo Orlandi (1997) – e, em sua omissão, significam. Portanto, esse silêncio sugere, em seu leque de possibilidades não definidas (pois não selecionadas, não descartadas), o que poderia ser dito, mas não foi: uma oposição ao discurso narrativo que levasse a um impasse dialógico.

A partir dessas considerações, deve-se questionar a função, na economia do romance, da dramatização do narrador. Boaventura Cardoso, ao elaborar um narrador filho de ex-guerrilheiro do MPLA, estabelece um enunciador do discurso narrativo que não é diretamente vinculado àquele grupo. Dipanda só estabelece uma relação com seu pai, Quinito, depois de adulto. Não há quaisquer indícios na narrativa de que ele seja vinculado formalmente ao partido em questão. Esses aspectos possibilitam que se tenha Dipanda como um angolano sem filiações partidárias e, logo, como um enunciador menos parcial para o discurso narrativo do que o próprio Boaventura Cardoso, que é membro do MPLA e nele já desempenhou diversos cargos políticos.

Entretanto, a centralidade e o protagonismo de Quinito na obra (já mencionados algumas vezes) não são desvinculados da relação paternal entre ele e a personagem narradora, como se explicita ao longo do romance. Relata-se a intenção de Dipanda em escrever um livro sobre as experiências do pai⁶⁸ e a participação de Saiundo lhe é aconselhada por Quinito, como um importante discurso alternativo:

Quinito lhe prometeu um dia apresentar seu grande amigo Saiundo, que era para que ele tivesse uma outra visão dos conflitos armados que tinham assolado o país, que

⁶⁸ Como se vê em uma conversa entre pai e filho: “Dipanda acabou por lhe revelar sua intenção de escrever um romance sobre a vida dele. [...] Dipanda lhe assegurou que o personagem principal do livro seria o pai [...]” (CARDOSO, 2012, p. 190-191). Também nas reflexões de Dipanda sobre a escrita do livro: “Mas uma grande preocupação que ele tinha era se escrevia um romance histórico sobre os acontecimentos em que o pai tinha tomado parte ou um romance sobre as histórias da forma como Quinito lhe tinha contado” (CARDOSO, 2012, p. 197).

ele achava que a história devia ser imparcial e objectiva, sem favorecer nem uns nem outros, que evidentemente ele enquanto do Eme [MPLA] tinha sua maneira de ver as coisas e que Saiundo tinha outras estórias interessantes para lhe contar (CARDOSO, 2012, p. 196).

Sendo assim, e considerando a postura de admiração do filho pelo pai e o interesse pelos relatos de sua experiência, pode-se afirmar que Dipanda constitui um enunciador atrelado indiretamente ao MPLA, partido a que pertenceu seu pai e a que pertence o autor da obra.

Essa vinculação indireta do narrador à perspectiva do partido governante é adequada ao desequilíbrio estético articulado no romance, porque há a necessidade de uma aparente imparcialidade do enunciador, mas que deve ser negada pelo Narratário – e, logo, deve haver uma parcialidade não evidente a se apontar. Assim, se o narrador fosse vinculado diretamente ao MPLA – por exemplo, Quinto ou o autor implícito identificado a Boaventura Cardoso –, uma possível parcialidade já seria esperada, de início, na oposição dialógica entre as duas forças políticas. Então, para que houvesse uma expectativa de imparcialidade por parte do leitor e, posteriormente, ela fosse questionada, o vínculo do narrador a uma das perspectivas apresentadas precisava existir, porém sem que essa ligação impusesse necessariamente uma parcialidade. Essa expectativa de imparcialidade é ainda sustentada pelo fato da identidade do narrador extradiegético ser revelada apenas no capítulo 6.

Portanto, pode ser afirmado que a dramatização de um narrador indiretamente vinculado ao MPLA e a apresentação de um Narratário que explicita o desequilíbrio estético da obra são recursos de construção de um romance que evidencia um limite formal (dentro de seus princípios de composição): o de construir e manter um impasse na(s) oposição(ões) que o compõe(m). Esse limite, a impossibilidade de dialogismo dentre o que é enunciado, como estrutura literária, imposto aos princípios composicionais selecionados, pode ser considerado à luz de uma experiência histórica, ou seja, das limitadas democracia e liberdade de expressão de Angola.

Mesmo após o fim da guerra contra a UNITA, em 2002, e o início do período democrático em Angola, o MPLA permaneceu no poder, vencendo todas as eleições até o momento (2008, 2012, 2017)⁶⁹. O ex-presidente José Eduardo dos Santos, que iniciou seu governo em 1979 (após a morte de Agostinho Neto), manteve-se no poder até 2017, tendo

⁶⁹ A eleição presidencial, em Angola, é feita de maneira indireta, com a indicação do número um da lista do partido com mais deputados eleitos nas eleições legislativas. A eleição presidencial indireta foi instituída na Constituição aprovada em 2010, que gerou revolta da UNITA, principal partido opositor; os deputados da oposição deixaram o parlamento em protesto à aprovação da Constituição sem grandes debates e durante a realização da Copa Africana de Nações de futebol (UNITA, 2010; ANGOLA, 2010).

atravessado tanto o período monopartidário quanto o multipartidário, por cerca de 38 anos. Foi, então, sucedido por João Lourenço.

Além das denúncias de fraude em eleições⁷⁰, são negativos os pareceres de observadores internacionais acerca do funcionamento da democracia angolana. O Índice de Democracia (*Democracy Index*) de 2017, elaborado pela *Economist Intelligence Unit* (EIU) – unidade de análise da revista *The Economist* –, coloca Angola como 125º entre os países analisados, com avaliação de 3,62 numa escala de 0 a 10, classificando esse Estado como autoritário (DEMOCRACY, 2018, p. 8). Das cinco áreas analisadas⁷¹, Processo Eleitoral e Pluralismo tem o pior índice, de 1,75. Liberdades Civis recebeu 2,94. No relatório de 2012, ano de publicação do romance, a avaliação geral foi de 3,35 – 133º entre 167 países –; Processo Eleitoral e Pluralismo recebeu avaliação de 0,92, enquanto Liberdades Civis teve 3,24 (DEMOCRACY, 2013, p. 7).

As liberdades de expressão e de imprensa também são aspectos delicados no país. A organização Repórteres sem Fronteiras, organização não-governamental internacional defensora da liberdade de imprensa, classificou, em 2019, Angola como 109º país em seu Índice Mundial de Liberdade de Imprensa (*World Press Freedom Index*), entre os 180 observados (ANGOLA, 2019). No ano de 2013, o país ocupava o 130º lugar. Apesar de alguns avanços no mandato de João Lourenço⁷², no período anterior, sob a presidência de José Eduardo dos Santos (durante o qual se passa a narrativa de *Noites de Vigília*), a perseguição a jornalistas investigativos não era rara (ANGOLA: NEW..., 2016), com o uso de leis contra difamação para processar criminalmente jornalistas que fizessem denúncias a membros do governo (ANGOLA: DEFAMATION..., 2013). Organizações como a *Human Rights Watch*⁷³ e a Comissão Africana dos Direitos Humanos e dos Povos⁷⁴ têm insistido na revogação das leis contra difamação, por

⁷⁰ Nas eleições de 2008 (a primeira desde os acordos de paz), o observador da União Europeia Richard Howitt declarou ter testemunhado intimidação e compra de votos por parte do partido governante (OBSERVADOR..., 2008); este venceu o pleito com 81,64% dos votos (PARTIDO..., 2008). Em 2012, o partido Convergência Ampla de Salvação de Angola (Casa-CE) alegou que foi negado a sua coligação ter delegados acompanhando a eleição em todas as assembleias eleitorais (COLIGAÇÃO..., 2012).

⁷¹ São elas: Processo Eleitoral e Pluralismo, Funcionamento do Governo, Participação Política, Cultura Política, Liberdades Civis (DEMOCRACY, 2018, p. 2).

⁷² Esses avanços podem ser vistos nos rankings de observadores internacionais, em alguns casos de combate à corrupção (ANGOLA: INVESTIGAR..., 2018; VINES, 2018) e mesmo na absolvição de Rafael Marques do processo por difamação (MACHADO, 2018).

⁷³ Observatório de Direitos Humanos, em tradução livre.

⁷⁴ Órgão responsável por promover e proteger os direitos humanos e dos povos no continente africano, segundo as disposições da Carta Africana dos Direitos Humanos e dos Povos.

serem facilmente utilizadas como abuso de poder para reprimir opositores⁷⁵ (ANGOLA: NEW..., 2016).

Assim, há meios de se afirmar que, à época da publicação do romance, a possibilidade de críticas ao governo era limitada e a estrutura democrática apresentava graves problemas.

Considerando que este trabalho tem por intuito a análise de estruturas literárias (e não da sociedade angolana), a exposição acima convém para se ter acesso a parte dos materiais não literários a que Boaventura Cardoso tem acesso como recursos para suas composições, a saber, determinados aspectos da experiência histórica angolana. Como defende Candido (2015), cabe ao crítico estudar os processos por meio dos quais o escritor torna aspectos da realidade da sociedade ou do ser em estruturas literárias com leis próprias, e compreender essas leis.

Dessa forma, neste estudo defende-se que Boaventura Cardoso elabora a estrutura de *Noites de Vigília* a partir de uma experiência histórica angolana de democracia e liberdade de expressão limitadas – com suas especificidades de grupos sociais. Essa estrutura literária, por sua vez, tem leis de funcionamento autônomas que não são as mesmas da realidade da sociedade angolana. A organização da obra, como descrito anteriormente, impede a plena realização do dialogismo de perspectivas conflitantes e o impasse na sua principal oposição, tornando limitada a exposição de certas perspectivas. Esse impedimento é dissimulado pelo limitado espaço concedido aos posicionamentos contrários ao hegemônico, de forma que há uma personagem no romance para explicitar a limitação das perspectivas em confronto – o Narratário – e, por meio de seu silêncio, significar a real oposição dialógica possível à obra, que permanece “calada”, como potencial de ser dito, mas sem realização linguística.

5.3 O contraste entre as estruturas

Os dois romances aqui estudados foram publicados com um intervalo de quinze anos, abordando matérias diferentes e em momentos distintos de produção do autor. Neste trabalho, foram analisados procedimentos e recursos literários semelhantes nas duas produções, porém que foram desenvolvidos de maneiras diversas em cada uma, de acordo com as respectivas necessidades observadas pelo autor.

Os usos específicos de foco e voz narrativos e da citação do discurso alheio criaram, em cada obra, personagens narradoras adequadas aos princípios de composição e aos objetivos do

⁷⁵ É possível encontrar, na versão digital do Jornal de Angola – principal jornal impresso estatal –, artigo de opinião defendendo as leis de difamação (MAGALHÃES, 2019) e também sugerindo que essas leis eram usadas por membros do Estado para silenciar opositores (SERVIDORES, 2017).

autor. A forma de incorporar imagens animistas nas duas estruturas literárias também auxiliou a dramatização necessária de cada narrador. A comparação de alguns desses usos pode esclarecer a pertinência em cada situação.

Nos dois romances, o autor alterna o tipo de focalização. Enquanto em *Maio, Mês de Maria* a alternância entre focalização ilimitada e focalização externa (GENETTE, [198-]) é utilizada para ocultar informações do leitor e manter o mistério sobre o desaparecimento dos jovens, em *Noites de Vigília* a mudança de focalização entre a narração extradiegética e as narrações diegéticas se dá pela diferença de nível narrativo e indica a distância entre narrador extradiegético e personagens. Em contraposição, a alternância de focalização no primeiro romance auxilia a aproximação das perspectivas do narrador e dos moradores do Bairro do Balão, como já exposto.

A distância entre os atores da situação narrativa (BOOTH, 1996) é trabalhada de maneira distinta. No primeiro romance, o narrador aproxima-se dos moradores do Bairro; no segundo, o narrador extradiegético se distingue das duas principais personagens, Quinito e Saiundo, por ser mais jovem (com uma experiência de vida diferente) e ter maior escolarização, o que possibilita sua escrita do romance, condição negada aos dois ex-guerrilheiros. Apesar dessa diferença entre as duas obras, a linguagem dos dois narradores é semelhante à das personagens de cada uma. Porém, devido à forma como cada narrador é dramatizado, a semelhança de linguagem tem pressupostos diferentes: em *Maio, Mês de Maria*, o narrador se identifica com os moradores e uma mesma tonalidade⁷⁶ de linguagem auxilia essa aproximação; em *Noites de Vigília*, há uma distância de escolarização e geração entre o narrador Dipanda e as principais personagens, o que sugere que a aproximação da linguagem entre eles é um recurso estilístico desse romancista que é Dipanda.

Além disso, se, por um lado, o narrador de *Maio, Mês de Maria* não é explicitamente dramatizado – sendo sua distância em relação ao autor deduzida de elementos como a perspectiva limitada da matéria e a figuração de narratários –, a imagem do narrador Dipanda é construída ao longo de *Noites de Vigília*, e sua distância em relação ao autor implícito é importante para os significados da diversidade de vozes no romance. O narrador da primeira obra é sugerido como um contador oral, que tanto incorpora elementos da tradição quanto transmite mujimbos, o que permite a flexibilidade de recursos assumidos perante as ausências de informação: alegorias, boatos, ou mesmo a convivência entre diferentes cosmovisões.

⁷⁶ A expressão é de Candido (2015).

Quanto às formas de citação do discurso alheio, as duas obras possuem alguns recursos similares. A semelhança entre as linguagens de narrador e personagens, nos dois casos, contribui para a imprecisão das fronteiras das vozes (VOLÓCHINOV, 2017) no uso do discurso indireto livre. Nas duas narrativas, a ausência de marcas de introdução do discurso direto tem o mesmo efeito de imprecisão de fronteiras, porém adquirem sentidos distintos. No primeiro romance, o narrador não se propõe a reduzir a mediação dos discursos das personagens; o discurso direto sem índices gráficos introduzindo-o sugere a incorporação de características da narração oral – como se faz notar também pela presença de narratários que dialogam com o narrador. Já na segunda obra, esse mesmo recurso é utilizado para apresentar os discursos das personagens com menor intervenção do narrador, que atenua as marcas de seu contexto avaliativo (VOLÓCHINOV, 2017). Aqui também a figura do narratário se liga a essa forma de citação do discurso, pois é por suas aparições que se questiona a capacidade do narrador não interferir no discurso das personagens e deixar as perspectivas divergentes serem expressas. Assim, nos dois casos, a figuração de narratário se relaciona com a forma de citação do discurso direto, mas objetivando efeitos distintos.

As imagens animistas aparecem nas duas obras sem o mesmo grau de importância. Em *Maio, Mês de Maria*, as imagens animistas são estruturantes para o desenvolvimento das ações narrativas e sua lógica delinea toda a matéria literária. O narrador da obra se configura como um contador de histórias que, apesar de narrar em um gênero textual moderno, compartilha a cosmovisão de suas personagens, coerente com a função estruturante que o animismo assume na obra. Já em *Noites de Vigília*, a personagem narradora Dipanda se configura como um romancista que inclui imagens animistas em sua produção, sem que estas desempenhem função estruturante para o desenvolvimento geral da narrativa⁷⁷. Isso se deve, em parte, ao fato da narrativa ser estruturada em torno da produção do romance por Dipanda. Assim, o “arquiteto das situações narrativas” (SCHWARZ, 2012, p. 127), que não coincide com o narrador Dipanda, não incorpora as imagens animistas na narrativa sobre a composição literária da personagem narradora; ou seja, as imagens animistas aparecem todas como ficcionalizações da personagem romancista ou como relatos de personagens.

Assim, a comparação dos diferentes usos de cada recurso literário em contextos diferentes – período histórico, matéria do romance, princípio composicional etc. – possibilita

⁷⁷ Pode-se questionar se as imagens animistas não desempenham funções na estrutura do quinto capítulo, “Panteão”, com a profusão dessas imagens e a importância das habilidades sobrenaturais do *kimbanda* e das manifestações espirituais de Pedro Nkanga para o capítulo. Ainda assim, esse capítulo se destaca do principal fio condutor da obra, a narrativa de Quinito e Saiundo no período democrático, na qual as imagens animistas não são estruturantes.

compreender sua forma de articulação. Cada recurso foi trabalhado de maneira distinta e específica para a configuração desejada, pelo autor, de cada obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por proposta a análise comparativa dos romances *Maio, Mês de Maria* e *Noites de Vigília*, do escritor angolano Boaventura Cardoso. O exame das obras teve enfoque na caracterização das personagens narradoras, dividindo-se no estudo das situações narrativas – focalização e voz –, do discurso citado e das imagens animistas. O percurso crítico para a leitura das narrativas teve como guia a indagação sobre as diferenças que foram constatadas a respeito do trabalho artístico de cada uma delas, ainda que efetuadas pelo mesmo autor. Dessa forma, buscou-se precisar como os princípios composicionais se articularam em cada romance, tendo em vista cada contexto de elaboração. A escolha da narração como elemento principal é dada pelo interesse na forma como a informação e o desconhecimento – e sua transmissão – são relevantes à construção dos significados das narrativas.

Em *Maio, Mês de Maria*, o projeto ficcional do autor expressa-se a partir da alternância entre focalização ilimitada e focalização externa (GENETTE, [198-]), a qual é utilizada, segundo se pode entender, para ocultar informações do leitor; esse ocultamento pode ser lido por uma lente ideológica, na medida em que ele se relaciona não somente com as informações referentes ao mistério do desaparecimento dos jovens (necessário para a manutenção da narrativa), mas também se estende a informações menos centrais ao enredo, como, por exemplo, no batismo da neta de João Segunda – analisado na página 41 deste trabalho. A essa luz, pode-se afirmar que o narrador, ao transmitir predominantemente os pensamentos e discursos de moradores do Bairro do Balão e omitir os conhecimentos dos repressores e dos jovens desaparecidos, articula sua distância (BOOTH, 1996) em relação aos três diferentes grupos e identifica sua perspectiva com o primeiro.

A aproximação àqueles que sofrem os demandos pode ser inferida também a partir da semelhança de linguagem entre narrador e personagens, indiciando uma identidade social entre eles (WILLIAMS, 1979). Assim, as fronteiras se esbatem no discurso indireto livre, de forma que os limites entre as diversas vozes nos discursos (VOLÓCHINOV, 2017) tenham difícil distinção. A forma de citação do discurso, que por vezes não utiliza de índices gráficos explicitando a introdução de discurso direto, e a emulação de uma interlocução presente (na figura dos narratários que respondem ao narrador) sugerem uma narração oral, em que os marcadores de introdução do enunciado alheio se dão pela entonação da voz ou por gestos – aspectos que não estão presentes na escrita. Essas características do discurso do narrador são

recursos formais que transfiguram a presença da oralidade e da tradição oral na sociedade angolana.

A dramatização de um narrador oral se dá tanto pela presença de interlocutores que interagem com a “contação”, quanto algumas características de gêneros orais, como eventos sobrenaturais e a presença de personagens animais. Além disso, a presença de elementos de crenças animistas na constituição da narrativa caracteriza o narrador como uma personagem com uma cosmovisão tradicional africana. As personagens não humanas – como a cabra Tulumba, o mocho-pequeno-d’orelhas e o espírito de Dona Zefa – influenciam os rumos da narrativa por meio de seu comportamento ou de sua intencionalidade. Os presságios e mensagens através delas desempenham função estrutural na narrativa, pois guiam as ações de João Segunda e de Samuel Lusala.

O desconhecimento dos moradores do Bairro do Balão é alçado à estrutura da narrativa pela omissão de informações do narrador e pela conseqüente importância que os boatos e presságios – elementos que ocupam o vazio deixado pelas informações omitidas – têm nos desdobramentos da narrativa. Portanto, mais do que figurar os eventos históricos que o discurso oficial silencia⁷⁸, *Maio, Mês de Maria* busca figurar, entre outros aspectos, a experiência dos moradores que não compreendem as lutas políticas em curso no período.

Em *Noites de Vigília*, um narrador dramatizado, Dipanda, introduz as narrações de outras personagens. Trabalha-se na obra principalmente a distância entre narrador e personagens e entre narrador dramatizado e autor implícito. A mudança de focalização entre a narração extradiegética e as narrações diegéticas é um dos sinais da diferença entre o narrador e as personagens. O narrador extradiegético está temporalmente à frente das demais personagens (inclusive o Dipanda diegético, mais novo) e tem maior escolaridade em relação às duas principais personagens, Quinito e Saiundo, e a escrita do romance é ficcionalmente motivada por essa distância: Dipanda pode relatar em livro as experiências dos dois ex-guerrilheiros. Em contrapartida, a distância do narrador dramatizado em relação ao autor implícito possibilita a busca de imparcialidade, devido ao vínculo formal e histórico de Boaventura Cardoso a uma das perspectivas em debate.

Quanto à presença das imagens animistas, restrita quase que apenas ao capítulo “Panteão”, caracterizam-se como efabulações do romancista Dipanda, que, como um escritor angolano contemporâneo, busca por meio desse recurso (dentre outros) se inserir na tradição literária de seu país. Assim, esse recurso auxilia na definição do perfil desse narrador – sua

⁷⁸ Ver nota 65 acerca do silêncio em volta do 27 de Maio de 1977.

dramatização (BOOTH, 1996). Além disso, a participação central do *kimbanda* no capítulo em questão e o desfecho deste encaminham um dos consensos ideológicos a que as diferentes personagens chegam: a importância da tradição animista na constituição da nação angolana.

Assim como em *Maio, Mês de Maria*, encontra-se no romance publicado em 2012 a ausência de índices gráficos de introdução de discurso direto. Neste, no entanto, o expediente volta-se para minimizar a mediação do narrador, uma vez que este apresenta perspectivas e discursos divergentes e tenta construir uma narrativa imparcial. Apesar desse recurso (e outros de citação do discurso), o romance aparenta não se configurar como dialógico, devido à preponderância de Quinito na distribuição de falas e aos rumos dos eventos narrados, que apontam para uma perspectiva com ele identificada e condescendente à hegemonia do MPLA que se fazia (e ainda se faz) à época figurada no romance. Contudo, a figura do Narratário, que sugere a parcialidade do narrador, por ser parte da elaboração do autor, aponta para a intencionalidade dessa crítica. Assim, pode-se afirmar que a convivência entre pluralidade de vozes figuradas e o limite no impasse da principal oposição dialógica (BAKHTIN, 2015) é um desequilíbrio estético (SCHWARZ, 2012), parte do princípio composicional da obra; logo, a crítica do Narratário e seu silêncio significam a real oposição dialógica do romance e transpõem para a estrutura literária uma tensão histórica existente na sociedade angolana de então: o caráter limitado de sua democracia e da liberdade de expressão.

O exame, em paralelo, dos mesmos recursos em estruturas literárias diferentes do mesmo autor permitiu a comparação de seus usos, de forma a refletir as diferentes possibilidades de articulação em cada contexto. Assim, procedimentos semelhantes podem expressar aproximação ou distanciamento, um narrador tradicional ou moderno. Apesar das diferenças, os dois romances estilizam as lacunas de informação deixadas pelo discurso oficial, porém em dois momentos e contextos distintos – o que acarreta duas organizações diferentes. E, ao invés de ficcionalizar soluções utópicas ou movimentações ocultas dos poderosos, apresenta símiles da experiência de opressão e de impasse histórico.

REFERÊNCIAS

A) Obras do autor

CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

_____. *Dizanga dia muenhu*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

_____. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

_____. *Noites de Vigília*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

_____. *O fogo da fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *O signo do fogo*. Porto: Edições Asa, 1992.

B) Bibliografia geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Códigos e habitus culturais: a dinâmica do diverso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ABRANCHES, Henrique. *Da mitologia tradicional ao universalismo literário*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, s/d. Entrevista. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/entrevistas/item/379-da-mitologia-tradicional-ao-universalismo-liter%C3%A1rio-eu-sou-um-narrador-%C3%A0-maneira-tradicional>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

AGUESSY, Honorat. “Visões e Percepções Tradicionais”. In: BALOGUN, Ola et al. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. “Exercícios de estilo: ritos e ritmos em narrativas de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, 2007.

ANDRADE, Fernando Costa. *Adobes de Memória: Tukayana*. 1º vol. Luanda: Caxinde, 2002.

_____. “Entre a voz do fogo e o eco materno do mar: antigos capilares da terra”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

ANGOLA. *Reporters without borders*. 2019. Disponível em: <<https://rsf.org/en/angola>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ANGOLA APROVA Constituição sem eleição direta para presidente. *BBC News Brasil*, 21 jan. 2010. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/01/100121_angolaconstituicaoog>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ANGOLA: DEFAMATION law silences journalists. *Human Rights Watch*, 12 ago. 2013. Disponível em: <<https://www.hrw.org/news/2013/08/12/angola-defamation-laws-silence-journalists>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ANGOLA: INVESTIGAR os abusos cometidos no passado. *Human Rights Watch*, 27 set. 2018. Disponível em: <<https://www.hrw.org/pt/news/2018/09/27/322920>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ANGOLA: NEW media law threatens free speech. *Human Rights Watch*, 30 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.hrw.org/news/2016/11/30/angola-new-media-law-threatens-free-speech>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

ANTÓNIO, Nelson Domingos. *Transição pela transação: uma análise da democratização em Angola*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUERBACH, Erich. “Na Mansão de La Mole”. In: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011

BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição viva”. In: UNESCO. *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. Volume I. Brasília: UNESCO, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª Ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

BERND, Zilah. “O maravilhoso como discurso histórico alternativo”. In: LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

BOOTH, Wayne. “Distance and point-of-view: An Essay in Classification”. In: HOFFMAN, Michael; MURPHY, Patrick. D. (Ed.). *Essentials of the Theory of Fiction*. 2ª Ed. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1996.

BUREAU POLÍTICO DO MPLA. *Angola: A Tentativa de Golpe de Estado de Maio/77*. Lisboa: Edições Avante, 1977.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2002.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANIATO, Benilde Justo. “A fala como autodeterminação do povo angolano em Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo, coligidos e anotados por Héli Chatelain*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.

_____. *Folk-Tales of Angola*. Boston e Nova York: G. E. Stechert & Co., 1894.
Disponível em: <<https://www.globalgreyebooks.com/folk-tales-of-angola-ebook.html>>.
Acesso em: 09 jan. 2020.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

_____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 147-161, 2004.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. “Breve apresentação dos textos de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

COLIGAÇÃO em Angola diz que pode contestar resultados. *Portal EBC*, 2 set. 2012. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/2012/09/coligacao-em-angola-diz-que-pode-contestar-resultados-onde-nao-teve-delegados-em-postos-de>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

DEMOCRACY Index 2012: Democracy at a standstill. The Economist Intelligence Unit, 2013. Disponível em: <<https://civitanaorg.files.wordpress.com/2014/05/democracy-index-2012.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

DEMOCRACY Index 2017: Free speech under attack. The Economist Intelligence Unit, 2018. Disponível em: <http://pages.eiu.com/rs/753-RIQ-438/images/Democracy_Index_2017.pdf?mkt_tok=eyJpIjoiWkRKbU1HWmxNVEUwTW1FdyIsInQiOiJPdlltVFV0b1FRQzZNVERCZHhVeitZRElmgGplOHh3NWs1d2wzVzdRS1JvNU1kVmUxQVRESU9LbEVSOVwvR1F4aG1PV1NIS0ZZcng4NzBcLzVNZ09JOUxiZU5TTVEVPEkVHayttOTRqQkQ5TkNzWGNtRlowQTZ0UzIUK0pDdm9PVGlLcLyJ9>. Acesso em: 09 jan. 2020.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares da. “Processos narrativos e recriações linguageiras na obra de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

_____. “Point of view in fiction: the development of a critical concept”. In: STEVICK (ed.). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. *Public Culture*, Durhan: Duke University Press, V. 15, Nº 2, p. 261-285, 2003.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, [198-].

GONÇALVES, Virgínia Maria. “O Tirésias angolano em Mãe, Materno Mar, de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. *A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007.

HAMA, Boubou & KI-ZERBO, J. “Lugar da história na sociedade africana”. In: UNESCO. *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. Volume I. Brasília: UNESCO, 2010.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 4ª Ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

_____. O romance histórico ainda é possível?. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, 2007.

JORNAL NOVA GAZETA. Luanda: Nova Gazeta, n. 302, 24 mai. 2018.

LEIRIA, Luís. Dossier 270: O 27 de Maio de 1977 em Angola. *esquerda.net*, maio 2017, Seção Artigos Dossier. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/dossier/o-27-de-maio-de-1977-em-angola/48813>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

LEITE, Ana Mafalda. Modelos críticos das representações da oralidade africana. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 8, p. 147-162, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50017/54149>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

LOPES, Estefânia de Francis. “Ficção e utopia em dois contos de Boaventura Cardoso”. In: VASCONCELOS, Mauricio Salles; VECCHIA, Rejane; MARTIN, Vima Lia de Rossi (org.). *Comparativismo contemporâneo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2017.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. “Narrar ou descrever?” In: _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

MACHADO, Zenaida. Absolvição de jornalista angolano é uma vitória para a liberdade de expressão. *Human Rights Watch*, 06 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.hrw.org/pt/news/2018/07/06/320199>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

MAGALHÃES, Eduardo. A liberdade de expressão e imprensa em Angola e noutros países. *Jornal de Angola*, 15 abr. 2019. Disponível em: <<http://jornaldeangola.sapo.ao/opiniao/artigos/a-liberdade-de-expressao-e-imprensa-em-angola-e-noutros-paises>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

MARTINHO, Fernando J. B. “Prefácio”. In: CARDOSO, Boaventura. *O fogo da fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MARTINHO, Joaquim João. *Narrativa da espera no romance angolano contemporâneo: Notas às alegóricas Noites de Vigília de Boaventura Cardoso*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

MATA, Inocência. “Maio, Mês de Maria: as águas da memória em movimento”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

MIÉVILLE, China. Marxismo e fantasia. *Revista Margem Esquerda*, São Paulo, n. 23, p. 107-117, 2014.

MINUZZI, Luara Pinto. Quatro olhares sobre Angola: entrevistas com Boaventura Cardoso, Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki. *Navegações*, Rio Grande do Sul, v. 10, n. 1, p. 84-96, jan.-jun. 2017.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas / Edições Horta Grande Ltda., 2005.

MPLA vence com 61,70% dos votos em Angola. *Diário de Notícias*, 25 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.dn.pt/mundo/angolaeleicoes-mpla-vence-com-6170-dos-votos--cne-8727330.html>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

OBSERVADOR da UE relata intimidação e compra de votos em Angola. *Folha de São Paulo*, 8 set. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u442677.shtml>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

OLIVEIRA, Jurema José de. “A oralidade nos tempos modernos”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

ONDJAKI. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OUROS, Emily Cristina dos. “As relações entre ideologia e o insólito na literatura”. In: VASCONCELOS, Mauricio Salles; VECCHIA, Rejane; MARTIN, Vima Lia de Rossi (org.). *Comparativismo contemporâneo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

_____. “Pelo ventre sagrado da terra”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

PARTIDO governista vence eleições em Angola com 81,64% dos votos. *Folha de São Paulo*, 16 set. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/09/445655-partido-governista-vence-eleicoes-em-angola-com-8164-dos-votos.shtml>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Lueji, o nascimento de um império*. São Paulo: LeYa, 2015.

_____. *Mayombe*. Rio de Janeiro: LeYa, 2013.

_____. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

_____. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PINTO, Alberto de Oliveira. *História de Angola: da pré-história ao início do século XXI*. Lisboa: Mercado de Letras, 2015.

PINTO, Marcelo Bittencourt. *Linhas que formam o “eme”*: um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

PRATT, Mary Louise. “Introdução: crítica na zona de contato”. In: *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra G. T. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

REIS, José. *Angola – o 27 de Maio*: a história por contar. Lisboa: Nova Vega, 2018.

_____. *Angola – o 27 de Maio*: memórias de um sobrevivente. Lisboa: Nova Vega, 2017.

RIBEIRO, Maria Cristina Portella. Nascimento e morte do Poder Popular em Angola 1974-1977). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 17., 2016, Nova Iguaçu. *Anais...* Nova Iguaçu: UFRRJ, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1471213725_ARQUIVO_MariaCristinaPortellaRibeiro.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2020.

RODRIGUES, Eni Alves. Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura do conto “A morte do velho Kipacaça”, de Boaventura Cardoso. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, n. 32, p. 28-34, 2018.

RUI, Manuel. *Nos brilhos* (Kamanga). Luanda: Instituto Nacional das Indústrias Culturais (Coleção Escritos Contemporâneos, 1), 2002.

SALGADO, Maria Teresa. “A morte do velho Kipacaça, aproximando-nos de Novos pactos, outras ficções”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

SANTOS, Adelino Pereira dos; FERREIRA, Derneval Andrade. Nas trilhas da memória: *Mayombe e Noites de Vigília* entre a literatura e a história angolanas. *Revista Crioula*, n. 23, 1º semestre 2019.

SANTOS, Olímpia Maria dos. *A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

SARAIVA, Sueli da Silva. *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

_____. *O pacto das elites e sua representação no romance em Angola e Moçambique*. Lisboa: AULP, 2016.

_____. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. In: *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Literaturas, Artes, Saberes, 23 a 25 de julho de 2007. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <abralic.org.br/eventos/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. Um avanço literário. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 13, p. 234-247, 2010.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “A alquimia do verbo e a reinvenção do sagrado”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

_____. “Prefácio”. In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. *Angola: nascimento de uma nação. Um estudo sobre a construção da identidade nacional*. Luanda: Kilombelombe, 2008.

SERVIDORES públicos e a liberdade de expressão. *Jornal de Angola*, 15 nov. 2017. Disponível em:

<http://jornaldeangola.sapo.ao/opiniao/editorial/os_servidores_publicos_e_a_liberdade_de_expressao>. Acesso em: 09 jan. 2020.

SILVA, Osvaldo Sebastião da. *As marcas da violência: uma leitura de Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa, e *Maio, Mês de Maria*, de Boaventura Cardoso. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *O socialismo fora do lugar: Forma literária e matéria social em Manuel Rui*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

SOARES, Francisco. “A inquietação das águas: um comentário a *Mãe, Materno Mar* de Boaventura Cardoso”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

TALI, Jean-Michel Mabeko. *Guerrilhas e lutas sociais: o MPLA perante si próprio (1960-1977)*. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TUTIKIAN, Jane. “N’goma yoté! / Animem o batuque! (a re-traditionalização em *A morte do velho Kipacaça*)”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

UNESCO. *História geral da África: África desde 1935*. Volume VIII. Brasília: UNESCO, 2010.

UNITA acusa MPLA de “golpe constitucional”. *Jornal de Notícias*, Porto, 22 jan. 2010. Disponível em: <<https://www.jn.pt/mundo/unita-acusa-mpla-de-golpe-constitucional-1476214.html>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”. In: UNESCO. *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. Volume I. Brasília: UNESCO, 2010.

VECCHIA, Rejane. “Entre passado, presente e futuro, o materno mar”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. *A Kinda e a Misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007.

VIEIRA, Luandino. “Nota de Censura Póstuma”. In: CARDOSO, Boaventura. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

VINES, Alex. Lourenço’s first year: Angola transitional politics. *Mail & Guardian*, 26 set. 2018. Disponível em: <<https://beta.mg.co.za/article/2018-09-26-lourencos-first-year-angolas-transitional-politics/>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As Revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

WILLIAMS, Raymond. “Além do socialismo realmente existente”. In: _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. “Materialismo (verbete)”. In: *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. “Utopia e ficção científica”. In: _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.