

Vozes múltiplas: oralidade e discurso indireto livre na literatura de Boaventura Cardoso

Everton Fernando Micheletti

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil
efmicheletti@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v45i3.709>

Resumo

A literatura do escritor angolano Boaventura Cardoso é marcada por termos e expressões do uso oral da língua portuguesa em seu país. Ele recria palavras e frases baseando-se nos usos orais tanto para revelar a identidade angolana como para exercitar o estilo literário. Outro aspecto relacionado à oralidade é o uso do discurso indireto livre em diversas obras, com mudanças de foco narrativo, de modo que muitas vozes surgem nos textos. Assim, este artigo tem como objetivo analisar os sentidos dessas vozes, com ênfase na oralidade e no discurso indireto livre.

Palavras-chave: literatura angolana; Boaventura Cardoso; discurso indireto livre; oralidade.

Multiple Voices: Oral Language and Free Indirect Speech in the Oeuvre of Boaventura Cardoso

Abstract

The oeuvre of the Angolan writer Boaventura Cardoso is marked by terms and expressions belonging to the Portuguese spoken in his country. He re-creates words and sentences based on oral uses both to show the Angolan identity, and to exercise his literary style. Another aspect related to oral language is the use of free indirect speech in several works, with shifts in narrative focus, so that many voices emerge from the text. Thus, this paper aims to analyze the meaning of these voices, with emphasis on oral language and free indirect speech.

Keywords: angolan literature; Boaventura Cardoso; free indirect speech; oral language.

Introdução

Nos contos e romances de Cardoso, são recorrentes termos e expressões próprios do uso oral da língua portuguesa em Angola. São comuns as interjeições, desvios em relação às normas, palavras de origem nas línguas africanas, neologismos, provérbios, gírias, entre outros. O recurso à oralidade decorre de várias razões, sendo a principal delas a valorização das tradições orais que predominavam na África antes da imposição da escrita. As sociedades africanas possuíam técnicas e formas de permanência de seus conhecimentos por meio da oralidade, de modo que alguns escritores procuram fazer uma literatura que se mantém ligada a essas tradições, recriando-as na escrita.

Outra das razões, no caso específico de Cardoso, é retratar a sociedade, demonstrar como são as falas populares, as conversas, principalmente nos espaços movimentados de Luanda e cidades próximas, contribuindo para se pensar a identidade angolana. Faz parte, também, da estilização, do exercício literário, o que o autor assume no título de um de seus livros de contos, ou estórias, como ele prefere chamar ao modo

de Guimarães Rosa, *O Fogo da Fala: exercícios de estilo*. Nesse caso, aproveita-se das potencialidades de transformação da língua reveladas pela oralidade e cria termos, estiliza expressões, usa onomatopeias, aliteraões e assonâncias, leva elementos da poesia à prosa, entre outras características.

Nesse contexto, outro aspecto que chama a atenção é o constante uso do discurso indireto livre. Na maior parte das vezes, esse uso envolve a oralidade na narrativa, possibilitando que diversas vozes se manifestem, embora a representação da oralidade não se restrinja a esse discurso. Assim, serão analisados, a seguir, alguns trechos com discurso indireto livre, verificando sua relação com a oralidade e os sentidos que podem ser depreendidos das várias vozes. Como em seu projeto literário, Cardoso dedicou-se aos contos e, depois, apenas aos romances, podendo haver algumas diferenças no uso do discurso indireto livre e da oralidade ao passar de um gênero ao outro, primeiramente a análise incidirá nas estórias, em seguida nos romances.

As vozes e a sociedade – oralidade e discurso indireto livre nas estórias

O uso do discurso indireto livre nas narrativas de Cardoso apresenta variações, tanto se pode perceber claramente com que personagem o narrador compartilha a voz como pode haver indefinições, não sendo possível a identificação. Os termos e expressões próprios da oralidade são trazidos à escrita também de modo variado, conforme a situação comunicativa representada na narrativa. No seguinte trecho da estória "A árvore que tinha batucada", por exemplo, o discurso indireto livre é utilizado de modo que se nota facilmente de quem é a voz:

De manhã cedinho Sô Administrador tinha então no gabinete, agredidos e alquebrados: os cipaios. E vomitou raiva toda dele nos cipaios, disparatou as mães deles. Matumbos! Cobardes! Vocês são piores que as mulheres! Cinquenta e Um adiantou ainda dar explicação e a resposta de Sô Administrador foi lhe abonar então uma série de bofetadas. (CARDOSO, 1987, p. 35)

A voz do narrador é compartilhada com a do Sô Administrador. Tratado como discurso citado por Bakhtin (Volochínov), o discurso indireto livre é considerado como dual, em que "o herói e o autor" exprimem-se "nos limites de uma mesma e única construção", ouvindo-se, portanto, "as entoações de duas vozes diferentes" (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 184). No trecho supracitado, o que o narrador diz (Matumbos! Cobardes!) é também fala da personagem, em um discurso "quase direto", aproximando-se de uma das formas como o discurso indireto livre é chamado em inglês, "quasi-direct speech".

Em termos formais, houve a mudança no tempo verbal do passado para o presente (tinha/vomitou e são), no pronome (dele e Vocês) e o uso do exclamativo (Matumbos! Cobardes!). Quanto a este último caso, é bastante utilizado no discurso indireto livre geralmente como forma de introduzir o tom narrativo, quando se pode perceber "um tom de ironia ou compaixão, de negação ou aprovação" (PASCAL, 1977, p. 17). O uso do exclamativo também é uma forma de representação da oralidade, em que se tem o termo "matumbo" advindo de uma língua africana, que significa "ignorante", "boçal". No trecho acima, o exclamativo evidencia a agressividade do administrador colonial, assim como o preconceito de gênero ao comparar os cipaios (soldados) com as mulheres.

Bakhtin (Volochínov), ao comparar *La Fontaine* e *La Bruyère*, afirma que o uso do discurso indireto livre pelo primeiro "indica que ele simpatiza profundamente com suas personagens", enquanto o segundo "tira dele efeitos satíricos contundentes" (2014, p. 194). No caso do *Sô Administrador*, o efeito produzido é de crítica ao colonialismo português em Angola, sobretudo por sua violência. Nesse sentido de se deixar entrever a crítica, porém demonstrando solidariedade à personagem, há o seguinte trecho da estória "Joãozinho Menino":

Na estreiteza do beco as pessoas se enfileiravam na pressa e iam e vinham... [...] Tinha pouca gente que reparava nele. Tó tá dizer meu ou o gajo me paga ou então lhe dou nas fuça não pode ser um tipo trabalha trabalha mais vai se ver no fim o pagamento é quê? Sentadinho no beco, ora brincando pulando, falando ora com as pessoas passando sem pressa. Ih! Mana não te conto! ontem é que foi no Maxinde farrámos varremos umas quando chego já em casa a velhota fitucou. Ih vá lá tu o meu gajo é que me lixa parece já sou mulher dele pintar os olhos nada farrar nada mini-saia então mais pior. Ai? quer dizer é teu homem? manda limbora mé. Lhe despacho mesmo, juro, não passo na porta da igreja. Só as pessoas que vinham sem pressa é que paravam e falavam com ele e ele menino levantava-se calmamente e levantava o dedo e indicava o caminho e recebia gorjeta. (CARDOSO, 1980, p. 31)

Joãozinho é um menino que vive no beco, lugar em que presencia várias situações com os diversos tipos de pessoas e conversas. No trecho supracitado, as personagens com que o narrador compartilha a voz não são identificadas, são as pessoas que passam perto do menino. Notam-se gírias e desvios em relação às normas da escrita em termos como "tá", "nas fuça", "mais", "limbora", e com o pronome "Lhe" iniciando a frase. Há, também, a ausência de pontuação e o uso de interjeições como "Ih", "mé", "Ai". Esses casos, juntamente com o discurso indireto livre, fazem parte da busca do autor em representar a oralidade. Desse modo, ocorrem várias alternâncias da voz, resultando na caracterização da fala popular e, ao mesmo tempo, em crítica à situação vivida pelo menino.

As alternâncias rápidas e seguidas da voz, como nesse trecho, tornam-se uma das características do uso do discurso indireto livre na literatura de Cardoso, exigindo muitas vezes uma maior atenção do leitor. Bray fez uma pesquisa sobre a percepção desse tipo de discurso no momento da leitura, uma vez que há autores que consideram que a "voz dual" só seria percebida na recepção dos textos. Bray descobriu, porém, que muitos leitores não identificam a dualidade, atribuindo apenas às personagens certos trechos em discurso indireto livre. Ele conclui que esse tipo de discurso consiste em "passagens ambíguas... que podem ser às vezes resolvidas de uma maneira ou de outra por pistas linguísticas subjacentes" e em "outros casos, a ambiguidade nunca pode ser resolvida e ambos os pontos de vista podem permanecer em jogo" (BRAY, 2007, p. 48).

Nesse sentido, em determinadas obras de Cardoso, há passagens em que se identifica com que personagem o narrador compartilha a voz, em outras não se define, algo pode mesmo "permanecer em jogo". É o que se verifica no seguinte trecho da estória "Mona Kasule é Ngamba":

Tat'etu uala mu diulu, Teteca! Mamã! Fechaste o portão? Sim mamã. Dijina dié adiximane, un gana ué uize kokuetu. Xé! É quê? Não é nada mamã, é parece é o gato. Abange kioso kiamesena. Xiquita! As galinhas já entraram? Já sim mamã. Boxi kala mu diulu. Gasparito você esté lir quê? Não mamã é sueu que estou lir? Vamos lizar!

Todos! O pão nosso de cada dia, cada dia, cada dia... Ma'Minga descomandou. Oração tinha paragem no tiroteio. [...] Coro recomeçava na quietude. [...] Nelito a tropa te disse mais quê? Me falaram assim preto não pode andar sem maducamentos. Na rua tinha muitos jeeps, muitas armas, muitas tropas. Ah! Hoje mesmo vão nos matar. Xé! Cala-te boca sataná, diabo seja surdo e mudo, quem te perguntou isso tudo que estás falar filho dum boi, vamos lizar mazé! Vá! Todos! Tat'etu uala diulu, dijina dié adiximane, ungana... chiii. Ninguém liza, ninguém liza! Ventavam gemidos abafados na noite sangrenta. (CARDOSO, 1980, p. 69)

A mãe inicia a oração do Pai Nosso em kimbundo, mas faz várias interrupções para conversar com os filhos, numa rápida alternância de vozes. Em alguns casos, é possível saber de quem é a voz (Teteca, Xiquita, Gasparito, Nelito); em outros, não é possível identificar, como em: "Não é nada mamã, é parece é o gato", "Não mamã é sueu que estou lir?". Estas últimas são dos filhos, mas não se especifica de qual deles. Como formas de representação da oralidade por meio do discurso indireto livre, além dos trechos em kimbundo, marcando sua presença e importância juntamente com a língua portuguesa, há interjeições e desvios em relação às normas de escrita. Quanto ao tom, há os efeitos de humor pelas interrupções na oração. Esses efeitos atingem o ponto alto quando, em meio a uma oração, a mãe repreende o filho utilizando termos como "satanás", "diabo" e "filho dum boi". Nota-se, também, a temática da violência no período colonial, a mãe decidiu rezar porque ouviram tiros na vizinhança e há o racismo na exigência dos "maducamentos" (documentos).

Sobre a questão da língua portuguesa e da literatura no contexto do colonialismo, segundo Chaves, foi necessário utilizar a língua do colonizador, mas a resistência se mostrava "na insubmissão à gramática da ordem", de modo que no "campo semântico, lexical e até sintático, se registram construções que procuram aproximar a língua poética da fala popular" (CHAVES, 2004, p. 153). É o que se nota nas histórias do livro *Dizanga dia Muenhu*, em que se tem a "fala popular" em meio às situações difíceis enfrentadas pelas personagens. A primeira história, "A chuva", inicia-se com a apresentação de espaços de Luanda, em que surgem as várias vozes por meio do discurso indireto livre:

Situadas no círculo do calor, as pessoas baloiçavam-se num frenesim doentio. Gente que desafiava o tempo limite, linguagem de cifrões, vontade endurecidas no aço, e o peso da vida musculando o corpo. O suor do rosto, um sorvete!, a camisa molhada, sai um fresco!, a mosca no prato, o nené chateado, xiça!!!

A areia quente vermelha do musseque parece uma boca que morde impiedosamente os pés, sem nada, das quitadeiras eh lalanza, minha senhora!

Nos maximbombos a rebentar, os homens ficavam contorcidos e as mulheres, ó senhor não mi perta assim, defendiam-se dos encostos. (CARDOSO, 1982, p. 5)

Há uma multiplicação das vozes, que se destacam como vozes coletivas das quitadeiras e mulheres nos maximbombos (ônibus). São utilizados termos e expressões próprios da oralidade, como a interjeição "xiça", ocorrem desvios em relação às normas em "eh lalanza" e "não mi perta". A alternância rápida entre a voz do narrador e das personagens, como em "O suor do rosto, um sorvete!, a camisa molhada, sai um fresco!" e "das quitadeiras eh lalanza, minha senhora", contribui para a representação do movimento de trabalho desse grupo social, as vendedoras de rua e feira. Nota-se um

espaço de dificuldade, com o ambiente de calor, a "areia quente", o ônibus cheio, evidenciando o sofrimento das mulheres.

Em outra estória do livro, intitulada "Nga Fefa Kajivunda", também são apresentadas as vozes das quitadeiras por meio do discurso indireto livre. A narrativa é iniciada com seus gritos: "Kuateno! Kuateno! O grito rebentou no ventre atmosférico rapidamente na kazucutice do Xamavo. Negócios ainda parados, quitadeiras na berridagem do gatuno. Kuateno! Kuateno!" (CARDOSO, 1982, p. 23). São várias as mulheres que passam a gritar "Kuateno! Kuateno!", que significa "Agarra! Agarra!". Há, nessa representação da oralidade, termos advindos das línguas africanas, em especial do kimbundo, como "kazucutice" (desordem) e o nome do mercado, "Xamavo", além de "kuateno". Já o termo "berridagem", comum em Angola, é um neologismo de base na língua portuguesa, tendo o sentido de "corrida", "corrida aos berros".

Nesses casos, o narrador compartilha a voz com outras vozes coletivamente, o que ocorre em outra estória, "Meu Toque!", sobre os engraxates em Luanda. No seguinte trecho, destaca-se o momento em que disputam os clientes:

Alguém pé calçado passava, passo apressado, os graxas gritavam MEU TOQUE! Berridavam atrás do sapato que dava o pão. MEU TOQUE! era o grito da fome, a luta dos homens pequenos empurrados cedo na vida dura. MEU TOQUE! era a agonia dos explorados. MEU TOQUE! quem qui gritou primeiro fui eu! Sueu quin graxo, mé! MEU TOQUE! Por que está minguiçar? Para ganhar a vida precisa um gajo lutar com os outros, se agarrar mesmo. (CARDOSO, 1982, p. 9)

Assim como as quitadeiras, são vários os engraxates que gritam para conseguir o trabalho. O discurso indireto livre traz à representação um conjunto de vozes, novamente com características do uso oral da língua, com os desvios, interjeições e termos próprios de Angola. A repetição da expressão em maiúsculas "MEU TOQUE!" reforça a representação do sofrimento, em que os sujeitos de um mesmo grupo social têm de enfrentar uns aos outros na busca pela sobrevivência.

A oralidade trazida à literatura por meio do discurso indireto livre não visa apenas à crítica social, mas, também, à caracterização de alguns grupos. Na seguinte passagem da estória "A Morte do Velho Kipacaça", há um caso com um grupo de anciãos:

Conter fúria da multidão, Man Bernardo Nikila podia? Mas com sem facilidade lá que conseguiu entrar. Eh! sentado no canto da cama de ferro, mãos na cabeça dorida Kapiapia estava ngó: derreado. Man Bernardo Nikila deu encontro com ele e desaprovadamente cabeceou: a cabeça. Era uma vergonha! Estava em questão reputação de todos os velhos da sanzala. Eh! Se ele não agisse ia ter caso sério. Eh! Mas como agir? Kibirica e outros velhos presentes estavam olhar ainda no Man Bernardo Nikila: expectativamente. Eh! Como é que iam arrumar os casos? Lá fora as velhas continuavam ngó agitadas, despejando fúria palavrosa no velho senil que ainda queria espreitar intimidades donzelaicas. Ih! Fia da caixa enh! Até parece! Sacrista dum raio estavas a espreitar praquê se os anos já te levaram o masculino? Ih! Salta ngó cá fora para veres ngó como é que vais ficar! Vem ainda cá fora sés homem! Amá! (CARDOSO, 1987, p. 60-61)

As idosas querem linchar o velho Kapiapia, que tinha sido pego espiando jovens mulheres se banhando no rio, ele que era conhecido como impotente sexual. Primeiramente, o ponto de vista é compartilhado com o mais-velho Man Bernardo Nikila, como em "Era uma vergonha!", mas logo ele passa a compartilhar com o grupo de homens idosos: "Como é que iam arrumar os casos?". Em seguida, o foco muda para as idosas, a voz é compartilhada com o grupo delas a partir de "Ih! Fia da caixa enh!..." até o final do excerto. Nessa "maka", como se denomina um "problema" em Angola, gerando muitas vezes uma discussão, há o uso popular da língua, com expressões próprias da oralidade, contribuindo para a caracterização do grupo de idosos.

Os termos e expressões advindos da oralidade, é importante lembrar, não aparecem apenas quando se tem o ponto de vista ou discurso das personagens, mas também fazem parte do discurso do narrador. Na "maka" dos mais-velhos, por exemplo, nota-se a repetição da interjeição "Eh". Essa característica dos narradores de Cardoso se deve, entre outras razões, à busca por aproximá-los dos contadores de história tradicionais.

A alternância entre a voz do narrador e as vozes coletivas das quitadeiras, dos engraxates, dos idosos, vai além da dualidade, as vozes se multiplicam. Como afirmam Chaves e Macêdo sobre esse aspecto na literatura de Cardoso, o "recurso a uma focalização múltipla surge como uma estratégia voltada ao desejo de conferir voz a uma diversidade de pontos de vista que precisam ser contemplados no processo de reestruturação da sociedade angolana" (CHAVES; MACÊDO, 2005, p. 254). Essas vozes múltiplas, desse modo, remetem ao conceito de "polifonia" de Bakhtin.

Também utilizado no contexto de transformações sociais, o conceito de "polifonia" é apresentado por Bakhtin como característica dos romances de Dostoiévski. Teria surgido, como explica Bezerra, devido às mudanças propiciadas pelo capitalismo, o qual, por um lado, reduzia "os indivíduos à condição de objetos", e, por outro, provocava uma "maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências" que resistiam "a tal redução" (BEZERRA, 2014, p. 193). Para Bakhtin, a "multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época", levando à "multiplicidade de vozes ou polifonia" em Dostoiévski (BAKHTIN *apud* BEZERRA, 2014, p. 193).

Em sua definição, Bakhtin afirma que "a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski" (BAKHTIN, 2008, p. 4). Bakhtin aborda especificamente o romance, que formaria um todo narrativo polifônico, em que a multiplicidade não estaria apenas na voz, mas também em consciências, em posições ideológicas. Por isso, ele esclarece que "o caráter essencialmente dialógico em Dostoiévski não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens", Bakhtin está tratando das "relações dialógicas" inerentes a "toda a linguagem humana" (BAKHTIN, 2008, p. 47).

Nessa abordagem da polifonia, Bakhtin não trata da especificidade do discurso indireto livre. Parece mais preocupado com a diversidade de vozes "miscíveis", aquelas que não se misturam por serem de posições ideológicas diferentes, do que com a dualidade, os casos em que uma mesma frase é compartilhada pelo narrador e pela

personagem, "misturando" a voz, preocupação que se encontra na obra de Volochínov, atribuída à Bakhtin. Mas como previsto na polifonia, essa "mistura" da voz no discurso indireto livre não significa mesmo um alinhamento ideológico, visto que no caso dos "Matumbos! Cobardes!" resulta em crítica ao administrador colonial, tem-se uma posição ideológica contrária, enquanto no caso dos engraxates, há solidariedade com esse grupo de trabalhadores.

Após apresentar o conceito de polifonia para a "inovação na relação autor/herói" em Dostoiévski, segundo afirma Faraco, Bakhtin deixou de abordá-lo em trabalhos subsequentes, assim o "conceito ficou como em suspenso", de modo que o "termo vale hoje mais pela sedução derivada de livres associações do que como categoria coerente de um certo arcabouço teórico" (FARACO, 2014, p. 48-49). No caso da análise que aqui se empreende das obras de Cardoso, o termo "polifonia" caberia mais como uma dessas "livres associações" devido à ênfase no discurso indireto livre e não, por exemplo, em uma obra ou romance como um todo, ou na linguagem de modo geral. É nesse sentido que o próprio escritor utiliza o termo: "assumimo-nos como o contador africano, na sua exuberante linguagem-espetáculo, tornando-a uma polifonia de linguagens idiomáticas, gestuais, de imitação de sotaques dos personagens, dos seus estados de espírito" (CARDOSO *apud* PADILHA, 2005, p. 145). Nos romances, Cardoso permanece interessado por essa polifonia, com algumas diferenças no uso da oralidade e do discurso indireto livre.

As vozes e o estilo - alternância nos romances

Ao escrever romances, Cardoso segue explorando as diversas possibilidades de uso do discurso indireto livre, continua a captar e representar os usos populares da língua. Mas com certa diferença em relação aos contos (estórias), nos romances há uma diminuição das vozes coletivas e representativas de grupos sociais, sendo priorizadas as alternâncias rápidas das vozes do narrador e da personagem. Em *O Signo do Fogo*, por exemplo, há o seguinte trecho:

Terminado o jantar, Guima desfez a mesa e foi buscar ainda alguns livros de estudo. Contudo, optou pouco depois pela leitura de uns papéis que tinha retirado de uma pasta no quarto dele. A leitura durou ainda cerca de meia hora e, depois, me deitei e adormeci, assim. (CARDOSO, 1992, p. 14-15)

A mudança da voz da terceira pessoa (desfez, foi) para a primeira (me deitei, adormeci) ocorre de modo repentino, surpreendendo o leitor. Essa alternância rápida, na maioria das vezes sem aviso, torna-se recorrente nos romances. Em *Maió, Mês de Maria*, há a seguinte passagem: "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). Nota-se a mudança rápida da terceira para a primeira pessoa, havendo também a alteração do tempo verbal do passado para o presente (sugeriu e adianto/espero). Depois, o discurso voltou à terceira pessoa e ao passado (deu/falou) com o ponto de vista de João Segunda, marido de dona Zefa. A voz dual, nesse caso, é marcada pela ausência da conjunção "que" após o verbo "falar" e na expressão "deu sim". De modo semelhante, ocorrem as alternâncias em outros romances, como em *Noites de Vigília*:

Quinito se sentia impotente. Noutros tempos, quando era jovem e tinha o sangue quente, ele era o todo-poderoso do Rangel, o dono do gatilho, quem que podia só lhe afrontar?, se esturrar na frente dele?, teria reagido não só com a firmeza e a determinação que o caso exigia, como também com muita violência – mão dele manu militari. Tivesse naquele momento o seu grupo, o Zorro, o Bom Tiro, Gato Bravo, o miúdo Zitocas (terra lhe seja leve), o Sangue Frio, mais o Zarolho com a zarolhice dele enganosa, mais comigo – os Sete Magníficos – eu teria incendiado Luanda. Com aqueles meus avilós todos, com aqueles com quem tinha limpo os musseques e lavado nossa honra de angolanos, estes casos já teriam merecido respostas prontas e oportunas. (CARDOSO, 2012, p. 91-92)

A alternância da voz do narrador e da personagem, Quinito, ocorre sem aviso, muda da terceira para a primeira pessoa, depois volta para a terceira, de modo livre. Nota-se a mudança pelo uso dos pronomes e dos tempos verbais em "ele era o todo-poderoso" e "eu teria incendiado", "Tivesse... seu grupo" e "comigo"/"meus"/"nossa". Os trechos em terceira pessoa, em sua maior parte, trazem também o ponto de vista da personagem, a linguagem do narrador se aproxima da linguagem da personagem, culminando nas perguntas "quem que podia só lhe afrontar?, se esturrar na frente dele?". Essas perguntas, embora marcadas pela terceira pessoa (lhe/dele), já trazem o ponto de vista da personagem.

No romance *Mãe, Materno Mar*, são vários os trechos em que o discurso indireto livre surge com alternâncias rápidas e muitas vezes repentinas da voz. A narrativa é sobre uma viagem de trem que, devido a defeitos e outros obstáculos, dura insólitos quinze anos, obrigando os passageiros a uma intensa convivência. Nesse contexto, surgem as vezes que se alternam, como no trecho a seguir:

Manecas conhecera um senhor que também viajava em segunda classe, um indivíduo que se via logo pela expressão tinha no verbo as finas gramáticas, que era professor do ensino secundário, que disse estar habituado a falar em público, que, por isso, posso passar todo o meu tempo a falar para essas massas populares, mas quem que precisava dele? Manecas que ainda lhe falou o senhor pode dar umas aulas e se quiser pode contar comigo, tenho o quinto ano do liceu. (CARDOSO, 2001, p. 68)

Tem-se um narrador em terceira pessoa, que começa a descrever um professor que Manecas conheceu. Da descrição em terceira pessoa rapidamente se passa à primeira pessoa como ponto de vista do professor, mudando o tempo verbal (tinha/era e posso). Em seguida, volta à terceira pessoa com "quem que precisava dele?" e narrando o que Manecas faz. Então, o foco muda para primeira pessoa novamente, mas dessa vez como ponto de vista de Manecas: "pode contar comigo, tenho...". Essa alternância ocorre em vários trechos do romance, como no estranho caso do homem do fato preto e a esposa morta que tinha perdido a cabeça:

[...] porque é que tudo aquilo haveria de acontecer com a mulher dele que em vida fora uma santa, sim, uma santíssima mulher!, que nunca se preocupara sequer em saber se na família dela tinha algum antepassado ou kimbanda ou feiticeiro, que sete anos após a morte dela ainda via tudo muito misterioso, que, enquanto não encontrar a cabeça da minha saudosa mulher não tirarei nunca este luto fechado que trago sempre comigo. Falou mais que depois de ter visto e participado em tanto rituais e cultos para encontrar a cabeça da defunta mulher, decidira ler a Bíblia todos os dias... (CARDOSO, 2001, p. 148).

Da terceira pessoa (dela), o discurso passa à primeira (minha/comigo/trago), depois volta à terceira pessoa (Falou), havendo mudanças de tempo verbal. O uso do exclamativo em "uma santíssima mulher!" traz o ponto de vista da personagem por meio da voz dual, tendo como efeito o tom avaliativo sobre a personalidade da esposa. Há um caso, no romance, em que se alterna até mesmo com a segunda pessoa: "Manecas se mirava no espelho, descobria nele as sombras do tempo, e começava então a perceber que é numa panelinha que os dias cozem um elefante. E ele, se eu estou mais velho, como estás tu, minha mãe?" (CARDOSO, 2001, p. 208). O discurso passou da terceira pessoa (ele) para a primeira (eu) e, também, para a segunda (tu). Em outro trecho, a alternância ocorre com a repetição de termos, quando dois compadres conversam sobre um pretendente para a filha de um deles:

[...] mas ó compadre, o compadre me desculpe não é, eu queria saber uma coisa, compadre, esteja à vontade, compadre, bom, compadre, como é que é o rapaz, compadre?, como assim?, quer dizer, o compadre me desculpe né, esteja à vontade, compadre, bom, compadre, o que eu queria saber, compadre, era a cor da pele dele, o compadre compreende né, fulinha como é minha filhinha, e com os estudos que tem não gostaria que ela se casasse com um preto retinto, para preto já basto eu, compadre, esteja descansado, compadre, os Garridos são mulatos, compadre..., também não era isso o que eu esperava, compadre, então?, compadre, o que é que o compadre pensava?, um branco, não compadre?..., o compadre já percebeu né?, não acha que o compadre que minha filhinha, fulinha como é merece um branco, compadre, não acha?, oh compadre, os tempos mudaram, compadre!, não estamos mais na época colonial, compadre!, eu acho que a nossa filha ficará bem casada se se casar com um Garrido da Costa, compadre!, acha o compadre?, acho sim senhor, senhor, meu compadre! (CARDOSO, 2001, p. 129)

A repetição e as mudanças seguidas da voz, juntamente com as interjeições, são uma forma de buscar representar a oralidade na escrita, exigindo a atenção do leitor para perceber quando se tem o ponto de vista de um ou de outro compadre. Há, por meio do discurso indireto livre, lembrando Pascal (1997, p. 17) e Bakhtin/Volochínov (2014, p. 194), um tom irônico, um efeito satírico com o excesso de cuidados dos personagens para parecerem respeitosos um com o outro, até que o pai da jovem, ao cogitar que a filha deveria se casar com um homem branco, passa por uma lição. Como afirma Noa, "a voz ou as vozes que se fazem ouvir numa narrativa exprimem... dinâmicas extratextuais que traduzem visões de mundo que, por sua vez, estabelecem entre si relações harmoniosas, conflitantes ou simplesmente hegemônicas" (NOA, 2009, p. 87). Deprendem-se do texto, portanto, por meio da conversa dos compadres, relações e visões de mundo de determinados grupos sociais. No caso, resulta em crítica àqueles que, mesmo após a Independência, ainda mantêm formas de pensamento da época colonial.

Sobre *Mãe, Materno Mar*, Soares o considera em termos de uma "instabilidade" que, no caso dos aspectos formais, tem a ver com a alternância, com a "distribuição das falas e do discurso directo, indirecto e indirecto livre", a ausência da "regra do aviso" nas mudanças de foco, as "frases longas sem vírgulas, sem pontuação" (SOARES, 2005, p. 140-141). Essas características do romance de Cardoso, como explica Soares, advêm tanto de técnicas dos contos tradicionais orais africanos como das técnicas modernistas da literatura escrita europeia e mundial:

[...] o recurso globalizado (o do "fluxo da consciência" ou de inconsciência) é cumulativo com a tradição local. Ele irá reforçar uma imagem de localização acutilante, com o narrador cedendo o papel à voz dos personagens, a expressões populares, a fragmentos de conversas, como se toda a zoeira de uma multidão pudesse entrar no fluxo dos pensamentos, e por essa via, na escrita. Tal procedimento, entre outros, atesta relações literárias que remetem para o modernismo em termos globais e para o nacionalismo em termos locais. Há ali uma técnica modernista apropriada, alimentada por uma oralidade convulsiva, que se trans-escreve, na linha do que fizeram outros nacionalistas angolanos e sem chocar com regras das poéticas orais. (SOARES, 2005, p. 142)

É nesse sentido de "trans-escrever" que também considera Abdala Jr., "Cardoso não traduz a oralitura. Ele a *transcria*" (ABDALA JR., 2007, p. 250). O texto literário angolano, segundo Padilha, é marcado por essa hibridização de voz e letra, da oralidade das tradições africanas ancestrais com "a forma sacramentada pelo edifício estético do ocidente, cuja principal inscrição é a letra, portanto, o escrito" (PADILHA, 1999, p. 265). Torna-se, assim, uma das principais características de sua literatura, o recurso à oralidade "transcriada" na letra, na escrita, tendo entre seus efeitos, quando recorre também ao discurso indireto livre, fazer as vozes se multiplicarem, que se "ouçam" as várias vozes que caracterizam a sociedade angolana.

Considerações finais

Para uma compreensão maior da literatura de Cardoso, é produtivo recorrer ao par "conteúdo-forma". Como lembra Macêdo, a produção literária do autor é marcada por aspectos sociais que incidem na forma, no sentido do que afirma Candido quanto às "sugestões e influências do meio" que "se incorporam à estrutura da obra" e "deixam de ser propriamente sociais para se tornarem a substância do ato criador" (CANDIDO *apud* MACÊDO, 2008, p. 187). Não apenas o "conteúdo diz", mas a forma também "diz", a estrutura da obra, por exemplo, com as mudanças repentinas da voz, também pode desvelar a dinâmica da sociedade angolana.

Na forma e no conteúdo, portanto, com a oralidade e o discurso indireto livre, é dado espaço a várias vozes, coletivas e individuais, alternadas e múltiplas. Aproxima-se, portanto, da polifonia de Bakhtin, como se verificou, por exemplo, na conversa dos compadres, em que um deles é confrontado por manter uma forma de pensar da época colonial após a Independência. De acordo com Secco, há em *Mãe, Materno Mar* um "pensamento artístico polifônico", tanto pelos aspectos formais com "novos ritmos e profundidades fônicas, sintáticas, semânticas" como pelos aspectos temáticos com "mitos e religiosidades dispersos em diferentes regiões do país", com a "denúncia da miséria do povo e do atraso em que se encontra a nação" (SECCO, 2001, p. 11-12). O próprio escritor já falou a respeito, quando perguntado sobre as mudanças do foco narrativo em suas obras:

[...] ele [foco] nasce com o texto, pois está ligado ao contar. E, de certo modo, falamos aqui da tradição, porque eu revejo-me no campo, no meio de gente rural, a contar histórias. Eu imagino... E nessas ocasiões, as histórias vão fluindo, de forma natural e sem a preocupação de uma "arrumação" cronológica. Isso acontece naturalmente, porque cada escrita tem as suas formas, e acho que essa, talvez, seja uma das minhas marcas enquanto escritor, não há uma linha reta na forma de contar a história, nunca há.

Há uma certa polifonia... Muita gente a falar... Enfim, às vezes o discurso não é linear. Várias vozes concorrem para o dizer. (CARDOSO, 2005, p. 30)

O escritor assume que tem como referência as tradições orais africanas e que deixa diversas vozes surgirem nas narrativas. Mas não significa uma adesão pura e simples às tradições, à oralidade, uma vez que ele recria, ou como afirmado por Abdala Jr., "*transcria*" (ABDALA JR., 2007, p. 250). Ele mantém, segundo Soares, "uma postura inquieta... com as poéticas da oralidade. Ora imita, ora ridiculariza" (SOARES, 2005, p. 143), trazendo-as para a escrita e também utilizando, como já afirmado, as técnicas modernistas da literatura.

Vale lembrar que, no discurso indireto livre, mesmo com as várias vozes que "concorrem para o dizer", autor e narrador não se "apagam" por completo. Mesmo com a ausência de verbos introdutórios, entre outros aspectos, o narrador mantém "sua posição autônoma" e "não se dissolve totalmente na atividade mental de seu herói" (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 194). Até no caso da polifonia que, de primeiro momento, parecia indicar que o autor se anulava para deixar as vozes das personagens se manifestarem, Bezerra afirma que ela se caracteriza pela "posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico" (BEZERRA, 2014, p. 194). Para Noa, "a voz do narrador" tem "um papel decisivo, quer como *voz que se faz ouvir*, quer como *voz que faz ouvir* as outras vozes" (NOA, 2009, p. 87).

E, se pelo tom irônico, satírico, Cardoso muitas vezes chega a ridicularizar certas personagens e usos orais, Soares afirma que, ao mesmo tempo, algo da oralidade "fica na sua pureza, no seu enigma, fica preservado e se traz para a escrita com função nobre" (SOARES, 2005, p. 144). Cardoso, assim, toma por base a oralidade para transgredir as regras da escrita, do português castiço, apropriando-se da língua, algumas vezes como forma de apontar para uma angolanidade, para usos próprios de Angola. Outras vezes o faz como estilização, pela poeticidade das transformações e criações da língua que o uso oral revela. Nesse conjunto, recorre ao discurso indireto livre, dando voz a diversas personagens, resultando na caracterização da sociedade e de sua literatura.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., B. *De Voos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2007. 312 p.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008. 366 p.
- _____. (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. 203 p.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo, Contexto, 2014, p. 191-200.
- BRAY, J. The 'dual voice' of free indirect discourse: a reading experiment. *Language and Literature*. v. 16 (1), London, Los Angeles, New Delhi and Singapore: SAGE Publications, 2007, p. 37-52.

- CARDOSO, B. *Noites de Vigília*. São Paulo: Terceira Margem, 2012. 262 p.
- _____. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001. 301 p.
- _____. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997. 233 p.
- _____. *O Signo do Fogo*. Porto: Asa, 1992. 351 p.
- _____. *A Morte do Velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987. 118 p.
- _____. *Dizanga dia Muenhu*. São Paulo: Ática, 1982. 48 p.
- _____. *O Fogo da Fala: exercícios de estilo*. Lisboa: Edições 70, 1980. 121 p.
- _____. Entrevista. In CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). *Boaventura Cardoso: A escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 23-40. Entrevista concedida a Rita Chaves e Tania Macêdo.
- CHAVES, R. O passado presente na literatura africana. *Via Atlântica*. n.7. São Paulo: USP, 2004. p. 147-61.
- _____. *A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos*. São Paulo: Ed. USP, 1999. 221 p.
- CHAVES, R.; MACÊDO, T. Breve apresentação dos textos de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). *Boaventura Cardoso: A escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005. p. 249-258.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo, Contexto, 2014. p. 37-60.
- MACÊDO, T. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo/Luanda: Ed. UNESP/Nzila, 2008. 237 p.
- NOA, F. As falas das vozes desocultas: a literatura como restituição. In: GALVES, C. et al. (orgs.). *África – Brasil: Caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009. p. 85-100.
- PADILHA, L. C. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. *ALEA*. v.7, n.01, jan.-jun. 2005, p. 139-148.
- _____. Alteridade e Significação. *Scripta*. v.3, n.5. Belo Horizonte: PUC, jul.-dez. 1999, p. 260-268.
- PASCAL, R. *The dual voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester/ Totowa: Manchester University Press/ Rowman and Littlefield, 1977.
- SECCO, C. L. T. R. Entre Mar e Terra: Uma polifônica viagem pelo universo "mágico-religioso" de Angola (Prefácio). In: CARDOSO, B. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 11-31.
- SOARES, F. A inquietação das águas: um comentário a *Mãe, Materno Mar* de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). *Boaventura Cardoso: A escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005. p. 139-144.

Recebido em: 04/10/2015

Aprovado em: 04/04/2016