

BOAVENTURA CARDOSO E O ROMANCE ANGOLANO: REVISTO E ATUALIZADO

BOAVENTURA CARDOSO AND THE ANGOLAN NOVEL: REVIEWED AND REVISED

Sueli Saraiva*

RESUMO

Este texto aponta indícios de como a forma romanesca moderna, cunhada a partir da e para a cultura ocidental, passa por constantes processos de revisão e atualiza-se movida pelo projeto sócio-político-cultural das sociedades que lhe dão conteúdo. No caso de Angola, novas estratégias literárias como a conjunção deliberada entre oralidade e escrita têm sido apresentadas nos romances do escritor e político angolano Boaventura Cardoso. O artigo, por isso, irá brevemente analisar e interpretar tanto o conteúdo quanto a forma literária adotados nos seguintes romances de Cardoso: *O signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997) e *Mãe, materno mar* (2001). Como marcos teóricos desta investigação, adotaremos da tradição europeia o pensamento de intelectuais como Bakhtin (*Teoria do romance*) e Auerbach (*Mimesis*). Do lado de uma tradição produzida a partir das próprias balizas da cultura africana, recorreremos a autores como Laura Padilha e Inocência Mata, além de Rita Chaves e Tania Macêdo.

Palavras-chave: Angola, romance, Boaventura Cardoso.

ABSTRACT

*This text aims to indicate how novelistic form coined from and for Occidental culture would recycle and update itself in accordance with the sociopolitical-cultural project in Africans societies. In the case of Angola, new literary strategies as the deliberate combination between orality and writing have been presented in the novels of the Angolan writer and politician Boaventura Cardoso. This paper, therefore, will briefly analyze and interpret both the content and the literary form adopted in the following Cardoso novels: *O signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997), and *Mãe, materno mar* (2001). As theoretical frameworks of research, we adopt the thinking of intellectuals of European tradition as Bakhtin (*Theory of the novel*) and Auerbach (*Mimesis*). From the tradition produced from own marks of African culture, we resort to authors such as Laura Padilha and Inocência Mata, without forgetting Rita Chaves and Tania Macêdo.*

Keywords: Angola, novel, Boaventura Cardoso.

* Professora Adjunta de Teoria Literária da Unilab, em Redenção (CE).

*Forjar: domar o ferro à força,
Não até uma flor já sabida,
Mas ao que pode até ser flor
Se flor parece a quem o diga.*

João Cabral de Melo Neto

No ensaio “Faca amolada: tradição e ruptura em Boaventura Cardoso”, Laura Padilha recorda que desde Antonio Jacinto, ainda na década de 1950, a literatura angolana “busca a desalienação da forma artística”, a fim de que, sendo mobilizada ideologicamente, corresponda ao seu conteúdo. É aqui, afirma Padilha, que a “adaga tenta atingir o cerne do próprio gozo estético”. E voltando-se para a obra de Boaventura, a crítica conclui: “a partir de *Dizanga dia Muenhu* [...] Boaventura Cardoso mostra querer tornar ainda mais afiado o corte da faca que, por exemplo, a linguagem luandina tornara afiadíssima” (PADILHA, 2002, p. 20).

É nesse contexto de desalienação da forma artística que queremos dialogar com Boaventura nesta ocasião, ou conforme o poema-quase-manifesto de João Cabral, ouvir a confissão do ferreiro: “Só trabalho em ferro forjado / que é quando se trabalha ferro / então, corpo a corpo com ele, / domo-o, dobro-o, até o onde quero” (MELO NETO, 2006, p. 595).

A metalinguagem concebida por João Cabral nesse poema faz uma crítica aos poetas que meramente acomodam sua arte às formas pré-estabelecidas, argumentando que a verdadeira poesia é feita de ferro forjado, não de ferro fundido, e pode ser emprestada para vislumbrarmos a mesma labuta artística em Boaventura Cardoso, quando ouvimos de seu narrador: “No fogo estava a solução. O ferreiro ergue o braço musculado e malha o ferro em brasa” (CARDOSO, 1992, p. 97).

A forja na obra de Cardoso cumpre dupla função: a primeira e mais evidente é a de malhar, artisticamente, o ferro da independência política em brasa. A segunda, como sua fortuna crítica tem apontado, trata de “malhar” o seu fazer literário, conforme o próprio autor sublinha já no título e subtítulo de sua coletânea de contos, *O fogo da fala: exercícios de estilo, de 1980*. No prefácio desse livro, Fernando Martinho afirma: “O escritor trabalha a linguagem como o homem que, com o fogo, trabalha o vidro ou o ferro. O fogo é a força modeladora, transformadora” (CARDOSO, 1980, p. 12).

Se Boaventura Cardoso explicitamente pôs “à prova as resistências da linguagem” — ainda nos termos de Martinho — em cada um de seus contos, nas narrativas longas fica sugerido que, além da linguagem, a forma como um todo é posta à prova. Isso se evidencia mais prontamente em três de seus romances: *O signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997) e *Mãe, materno mar* (2001).

A passagem do gênero conto para o romance em Boaventura se deu de modo premeditado e, dito poeticamente, por certa necessidade de libertar o romance preso no corpo do conto. Segundo consta em sua breve autobiografia (CHAVES; MACEDO; MATA, 2005, p. 17-22), o autor recorda o comentário de Laura Padilha, nos idos anos 80, quando, ao falar com o escritor sobre seu conto “A morte do velho Kipacaça” (CARDOSO, 1987), apontou que havia ali um “romance atrofiado”. Ele confessa, então, que essas palavras o levaram a refletir, a mudar de rumo e ficar à vontade no gênero mais largo (CHAVES; MACEDO; MATA, 2005). No entanto, jamais deixamos de ouvir as histórias curtas, agora contidas na forma maleável do romance, ou, para usarmos um termo bakhtiniano, “romancizadas”.¹

¹ O romance, na concepção de Bakhtin, “parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um novo tom” (BAKHTIN, 1988, p. 399). Essa permeabilidade do romance é o que possibilita tal incorporação do gênero conto.

Se nos voltarmos a Bakhtin, é possível pressupor, como o fez o próprio Boaventura Cardoso, a adequação da forma romanesca à realidade sócio-político-cultural de Angola, que se justifica, entre outras possibilidades do gênero, pela área de contato máximo com o presente (contemporaneidade), o conhecimento e a experiência empírica e a possibilidade de reinterpretação de outros gêneros no seu discurso, inclusive com traços da “grande épica” (tradição oral, epítetos, provérbios etc.). Acresce a isso as formas narrativas próprias do gênero (diálogos, sátira, predição,² fluxo de consciência etc.), além do apoio das formas extraliterárias — “a vida corrente e a ideologia” — segundo Bakhtin.

Em seu primeiro romance, *O Signo do fogo*, o enredo dá mostras da efervescência de Luanda nos três anos que antecederam a independência de Angola, em 1975. Já na abertura apresenta-se um quadro simbólico, do qual forma e conteúdo se desdobrarão ao longo da narrativa.

O narrador que inicia a fala em terceira pessoa descreve uma senhora esperando altas horas o retorno do sobrinho Guima, um rapaz que ela criara como um filho. Enquanto espera, angustia-se com a lembrança da violência, com os assaltos e assassinatos nas ruas de Luanda, e lamenta a rebeldia dos jovens que em geral não ouvem os conselhos dos mais velhos e fazem sempre aquilo que mais lhes agrada. Aqui, uma indicação ambígua que remete tanto aos jovens delinquentes que incorriam no crime quanto aos jovens que, ciosos da necessária saída do *status quo* colonialista, participavam do movimento revolucionário de libertação e de todos os riscos inerentes, como era o caso do sobrinho, protagonista da narrativa.

Esse trecho da narrativa se divide em duas partes. A primeira apresenta a tia num estado de sonolência, inebriada pela chama bruxuleante do candeeiro, num íntimo diálogo inconsciente com o fogo (“parecia que entre ela e a chama se estabelecia um diálogo feito de intimidades”), invocando, em sua angústia, ajuda para proteger o sobrinho: “Esses rapazes nunca ganham juízo, por mais que a gente aconselhe...” (CARDOSO, 1992, p. 10). Ao cair em sono profundo, vencida pelo cansaço, ela sonha, e no espaço onírico aparece pela primeira vez a figura do ferreiro, o demiurgo que organizará o universo da narrativa.

O ferreiro, que, na verdade, é Hefesto, o deus grego do fogo, o artífice divino, tem sua entrada em cena marcada com uma típica metáfora épica, identificando assim o modelo cultural da passagem: “E então o silêncio da noite trazia numa concha um punhado de ruídos distantes”. E a metáfora da noite (concha), se desdobra em oximoros: “A concha tinha na dimensão do silêncio uma totalidade feita de ausências e de presenças que engravidavam o vazio” (CARDOSO, 1992, p. 9).

Oximoros, como sabemos, são “palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão” (HOUAISS, 2009). A opção pelo uso de oximoros indica, também na forma, que nem tudo o que é oposto naquela complexa sociedade se exclui. Isso pode ser exemplificado na composição do grupo de revolucionários, formado por jovens negros, mulatos e brancos, pobres e ricos, todos reforçando a causa da nação. Além disso, a forçosa união de elementos opostos justifica a opção pelo deus do fogo europeu, Hefesto, e não de seu congênere africano na condução da narrativa: trata-se da união daquilo que não faz parte do local (ausências) e daquilo que faz parte do local (presenças) a engravidar o vazio, a “fecundar a terra” com fogo, uma frase recorrente no romance.

A narrativa é marcada fortemente por sincretismos culturais (mitologia grega e local) e religiosos (cristianismo e religiões tradicionais). Por exemplo, a tia de Guima, cristã fervorosa, que

² “A profecia é própria da epopéia, a predição é própria do romance. A profecia épica se realiza totalmente nos limites do passado absoluto [...]. Ela não diz respeito ao leitor e ao seu tempo real. Já o romance quer profetizar os fatos, predizer e influenciar o futuro real...” (BAKHTIN, 1988, p. 420).

na narrativa é chamada simplesmente de Velha, condição que nas culturas africanas é em geral associada à feiticeira, aparece também como uma espécie de devota de Hefesto. É em seu sonho que ele surge pela primeira vez, como em atendimento à sua evocação inconsciente: “O ferreiro activa o fogo de uma forja que paira suspenso no ar, na extensão de toda a cidade e donde saltam faúlhas [...]. Ela lhes apanha com as mãos, lhes mira por minutos e lhes põe numa cesta que traz na ilharga” (CARDOSO, 1992, p. 10). E é também descrita com signos do fogo: “E nos dias festivos emoldurava sua beleza com missangas e colares e brincos e pulseiras douradas. Um dentinho dourado lhe tornava o sorriso sorridente, brilhante parecia então o sol” (CARDOSO, 1992, p. 11).

Tal sincretismo em *O Signo do fogo*, ao apontar para o amálgama de elementos aparentemente opostos: europeu *versus* africano, os mais velhos (a tia) *versus* os mais novos (os revolucionários), que se amolda numa forja literária igualmente sincrética, seja em termos de gêneros (romance *versus* narrativas orais) ou de estilos (alto *versus* baixo) na concepção de (AUERBACH, 2004, p. 19).³

Já em *Maio, mês de Maria*, o elemento cósmico estruturante é a água, a qual perpassa toda a narrativa e simboliza “o eterno devir, isto é, uma constante mudança do estado dos ‘objetos’ do mundo, manifestando-se através de variações metamórficas” (CHAVES; MACEDO; MATA, 2005, p. 156).

O romance reflete a situação da Angola pós-independência e o estado de fluidez, de indefinições, de resgates e de medos que se apresentou no rescaldo do fogo da independência. Os jovens continuam sendo os protagonistas do processo de mudança, mas estão agora sujeitos ao próprio fogo que, eventualmente, ajudaram a ativar. Perseguidos pela repressão implacável do governo da recém-criada república popular que, devido a uma tentativa de golpe de Estado em 27 de maio de 1977, instituiu o terror da perseguição e do aniquilamento dos responsáveis pela insurreição ou dos suspeitos de envolvimento com ela.

No curso das águas caudalosas do presente inacabado, do eterno devir, a vida no bairro do Balão (espaço primordial da narrativa) e, por extensão, em toda a sociedade luandense e angolana, vai sendo arrolada em novas ideologias, incertezas, medos, crenças animistas e cristãs, e esperança numa redenção celestial.

O romance, em sua precisão formal, começa *in media res*, narrando a morte do protagonista e anti-herói João Segunda, enquanto o restante da narrativa se desenrola em *flashback*. Vale aqui um parêntese: o substantivo inglês *flashback*, além da “interrupção de sequência cronológica” como recurso literário, denota o “recuo de uma chama para uma posição onde ela não é desejada ou apreciada, como num maçarico” tradução do verbete em (MERRIAM-WEBSTER, 2000). Se considerarmos o trabalho do ferreiro, no primeiro romance, é possível supor que, no caso, o fogo estaria sendo afastado pela repressão, interrompendo-se a linearidade do processo.

João Segunda – exemplo do sujeito em conflito com o mundo que protagoniza o gênero romanesco – é um rico comerciante negro e orgulhoso de sua exemplar assimilação à cultura europeia no período colonial, que busca agora, inclusive nas brechas espúrias da nova ordem, maneiras de preservar sua diferença de classe e o prestígio de “preto de alma branca”, que julgava possuir junto aos ex-colonizadores. Em seu afã de atingir o mesmo *status* junto aos novos donos do poder, ele se corrompe em novos modos e vê um dos filhos desaparecer: em parte como resultado da violenta repressão do momento, mas, também, devido aos interesses espúrios aos quais seu pai se

⁴ O crítico associa o estilo elevado à tradição grega e o estilo baixo à tradição hebraica. O primeiro traz para a narrativa personagens elevadas na escala social; o segundo destaca as personagens das camadas mais baixas ou personagens em situações prosaicas ou cotidianas.

associara. O clímax do romance é a tentativa frustrada de João Segunda resgatar o filho sequestrado e os outros jovens do bairro do Balão que tiveram semelhante destino.

O fracasso do resgate e a morte do protagonista parecem indicar o lugar de refúgio, na oficina do ferreiro da História, destinado à renovação dos antigos métodos de arrivismo social, conforme a tentativa de João Segunda. O filho e seus vizinhos desaparecidos retornam como por milagre ao Balão, reforçando ainda mais a inutilidade do esforço de João Segunda.

Em termos formais, podemos sugerir que os processos de sincretismo literário ensaiados no primeiro romance são aqui retomados e desenvolvidos. As lutas e as contradições enfrentadas pelo povo angolano para consolidar e ampliar sua independência nos parecem refletidas no esforço formal da escrita de Boaventura, na tentativa de amalgamar os vários gêneros e estilos. Procedimento análogo ao gesto de levar o ferro já forjado, mas ainda em brasa, à tina de água (algo que poderíamos também chamar de *flashback*) – método usado pelo ferreiro a fim de temperar o ferro forjado, dando a sua forma uma resistência definitiva.

Por último, o romance *Mãe materno mar* marca a terceira fase de reflexão sobre a sociedade angolana nas obras de Boaventura Cardoso: a primeira foi a preparação e a guerra de independência em *O Signo do fogo*; passando pela segunda fase, a dos conflitos internos, em *Maio, mês de Maria*; agora estamos chegando ao final do século XX, e Angola conta os mortos de década e meia de lutas internas.

O romance narra uma viagem de trem de Malange a Luanda que demora 15 anos para percorrer um trecho que, em geral, demandaria algumas horas. No trem, a sociedade angolana está representada, com a primeira classe levando os novos-ricos da república: religiosos (pastores evangélicos pentecostais), altos funcionários do Estado, grandes comerciantes e homens de negócios, enquanto o restante do povo de Angola viaja nas outras classes.

O elemento cósmico unificador desaparece com a divisão da narrativa em três partes: “A Terra”, “O Fogo” e “A Água”. A terra, fecundada pelo fogo da independência, depois à deriva nas águas revoltas do pós-independência, agora sustenta o movimento intermitente de uma locomotiva avariada. É um tempo novo, marcado por velhos e novos conflitos. Passadas a guerra da independência e as conflagrações localizadas, os indivíduos precisam lidar com a nova ordem frouxamente estabelecida: de um lado, a esperança na promessa capitalista, de outro, a confiança no modo de vida tradicional. Mas tudo passa pela terra fecundada pelo Hefesto de *O signo do fogo*: “E no princípio era a Terra. Da terra viemos e um dia a ela voltaremos”, palavras da personagem Ti-Lucas, um velho cego, espécie de Tirésias, que vai unindo os fios da narrativa.

A forma “em movimento”, forjada desta vez nos dormentes da via férrea, sugere um horizonte de utopia cautelosa. O comboio (alegoria do país) não ganha velocidade, antes emperra a cada trecho percorrido. O tempo da narrativa parece trabalhar no ritmo necessário para a rearticulação de elos sociais partidos nos dolorosos anos de guerras. É tempo de reparos, dos indivíduos e do país, antes de chegar à terra prometida. Numa análise mais cuidadosa, não parece um despropósito considerar a simbologia do êxodo bíblico para essa narrativa, atentando, por exemplo, para o tema da retomada da terra prometida dos ancestrais; a emergência de falsos profetas ao longo do caminho, além das várias referências à Bíblia no texto.

Entretanto, no que concerne à conclusão de nosso texto, basta verificar que *Mãe, materno mar* aponta para uma síntese do projeto iniciado em *O signo do fogo*. O ferro forjado pelo deus Hefesto é também o material de que é feita a locomotiva, e a via férrea, pela qual a sociedade angolana segue seu destino. Nesse terceiro romance, o ex-ferroviário Ti-Lucas é o vidente iluminado pelo ferreiro divino: o que sente a tudo e a todos, ou seja, “percebe, do mais claro ao mais denso dos mistérios alto nos céus ou rasteiro na terra [...] mesmo sem poder ver”, recordando as

palavras de *Édipo Rei* sobre o adivinho grego. Na segunda parte do romance, aparece o deus do fogo, na sua forma africana, Nzambi ia Túbia, para mais uma vez fecundar a terra, simbolizado agora pelo rapto e fecundação de uma noiva — personagem secundária que em função do atraso do comboio, perde o seu enlace ricamente planejado para, num “casamento muito estranho” profetizado por Ti-Lucas, ser consumida nas chamas do deus do fogo.

A preferência pelo deus africano, em detrimento ao manifestado deus grego no primeiro romance, pode ser índice de algumas escolhas formais em *Mãe, materno mar*. Se Guima e João Segunda nas obras anteriores eram protagonistas declarados, no caso de Ti-Lucas, apesar de momentos decisivos da narrativa se articularem ao seu redor, não é sobre a sua vida e seus conflitos que o enredo versará; ao contrário, o mais-velho intervém em diversos episódios protagonizados por diferentes personagens. Logo, podemos considerar que em vez do individual “herói problemático” formulado por Lukács para especificar o romance como épica da burguesia, em *Mãe, materno mar*, Boaventura Cardoso eleva um “povo problemático” ao protagonismo; um povo movido pela perplexidade frente a um mundo em desordem social, política e cultural. Um ensaio de estratégia narrativa que deve ter desdobramentos em outros pontos da construção formal.

À guisa de encaminhamento para reflexões futuras, sugerimos que os componentes da épica clássica apontados no primeiro romance de Boaventura Cardoso como estratégia de sincretismo literário, talvez tenham sido substituídos, nas obras posteriores, pelas características da narrativa bíblica, em especial, dos livros do Gênesis e Êxodo. Essas narrativas do Antigo Testamento, como se sabe, tratam da luta e peregrinação do povo eleito por Deus. Tal ideia é apoiada, inclusive, pelo paralelo entre a viagem, no terceiro romance, que tem uma duração absurdamente maior do que a normal (no êxodo bíblico, o povo de Israel leva desnecessários 40 anos para chegar à terra prometida) e por vários episódios que lembram eventos do Pentateuco. Se pensarmos principalmente no livro do Gênesis, temos uma sucessão de narrativas com inúmeros protagonistas, cuja unidade é dada pela intervenção divina, que vai cozendo as diversas partes. Assim, a forma revista e atualizada da epopeia da burguesia no contexto angolano, além do estilo de escrita professado pelo romancista, apontaria para o sincretismo literário e o uso de modelos bíblicos como marcas distintivas e traços de unidade da obra romanesca de Boaventura Cardoso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. *Mimeses: uma representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia muenhu*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- CARDOSO, Boaventura. *O fogo da Fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*. Porto: Campo das letras, 1987.
- CARDOSO, Boaventura. *O signo do fogo*. Lisboa: Edições Asa, 1992.
- CARDOSO, Boaventura. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das letras, 1997.
- CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001.
- CARDOSO, Boaventura. Um cesto de recordações. In: CHAVES, R.; MACEDO, T.; MATA, I. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda: Praxis, 2005, p. 17-22.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

CHAVES, R.; MACEDO, T.; MATA, I. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda: Praxis, 2005.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

MERRIAM-WEBSTER. *Authority e innovation dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster, Inc., 2000. 1 CD-ROM.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.