

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O NARRATÁRIO: UM ESTUDO DE SEU PAPEL NA CONSTRUÇÃO
DE JOÃO VÊNCIO: OS SEUS AMORES, DE JOSÉ LUANDINO
VIEIRA**

JOELMA GOMES DOS SANTOS

Recife, fevereiro de 2009.

JOELMA GOMES DOS SANTOS

**O NARRATÁRIO: UM ESTUDO DE SEU PAPEL NA CONSTRUÇÃO
DE JOÃO VÊNCIO: OS SEUS AMORES, DE JOSÉ LUANDINO
VIEIRA**

**Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Pernambuco para a obtenção do grau
de Mestre em Teoria da Literatura.**

**Área de Concentração: Teoria da Literatura
Orientador: Prof.º Dr.º Anco Márcio Tenório Vieira**

Recife, fevereiro de 2009.

Santos, Joelma Gomes dos

O narratário: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores, de José Luandino Vieira / Joelma Gomes dos Santos. - Recife: O Autor, 2009.

107 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Ficção angolana (Português). 2. Vieira, José Luandino - Crítica e interpretação. 3. Análise do discurso narrativo. I. Título.

**82.09
809**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2009-32**

JOELMA GOMES DOS SANTOS

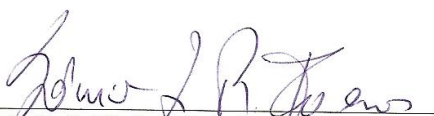
**O Narratário: Um Estudo de seu Papel na Construção de João Vêncio: Os
seus Amores, de José Luandino Vieira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª Sônia Lúcia Rantinho de Farias
LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª Amara Cristina de Barros e Silva Botelho
LETRAS - FAFIRE

Recife – PE
2009

A Feliciano e Perpétua, tudo;

A Sanderson e Jeanderson;

A Tony e Pat;

A Luandino;

A uma ausência;

A Pia.

Agradecimentos

A Deus;

A Fernando Wilson Sabonete, por me revelar os tesouros sagrados de sua terra natal;

A Antony Bezerra e Patrícia Soares, pelo intenso apoio dado desde os meus primeiros vôos;

A Antony, novamente, cuja postura acadêmica sempre me inspirou. Grande mestre e amigo agradeço-te imensamente pelo compromisso e pela acolhida de sempre às minhas propostas de pesquisa;

A Patrícia Soares, mais uma vez, pela atenta e dedicada interlocução;

A meu orientador, Anco Márcio Tenório Vieira, pela coragem de acompanhar-me durante essa árdua jornada;

A Walteir, pelos ricos diálogos e pelo espaço cedido no NEBA;

A Luandino, amigo querido, pelas doces palavras de incentivo;

A Jack Muíla (F. Edmundo M. Kulikolewa), pelo diálogo e pelas trocas;

A Maria da Piedade Moreira de Sá, pela mão estendida em todas as horas e pela interlocução produtiva na ocasião da pré-banca;

A Zuleide Duarte, pela sempre alegre receptividade;

A Rita Chaves, pela prontidão e disponibilidade mesmo nos breves encontros;

A Adriano Botelho de Vasconcelos e à União dos Escritores angolanos, pela confiante acolhida;

Às amigas de todas as horas: Anna Rakhael A. Pereira, Jeammilly Erik de Sousa, e Maria Alice Porfírio;

Aos amigos e professores da graduação que acreditaram.

A Frederico Silva, Rosemary Fraga, Wilma, Clederson Diego Montenegro, Ariane Cavalcanti, João Batista, Kleyton Pereira, Fabiana Móes e Everardo Norões, pelos ombros amigos, ricos ensinamentos, palavras de conforto, trocas de experiências, sorrisos, livros, afetos, por tantos laços.

‘Nonetheless, it is not only for a typology of the narrative genre and for a history of novelistic techniques that the notion of the narratee is important. Indeed, this notion is more interesting, because it permit us to study better the way in which a narration functions.’ (PRINCE, 1980, p.19.)

“Já contei: o Kaxinjengele queria muito o poder. Mas o povo disseram: “Com ‘hoje e hoje e mais hoje’ perdeste, Kaxinjengele, o poder! Quem não pode esperar para ser proclamado não é capaz de governar condignamente!”
(VIEIRA, 2007, p.13.)

‘Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigas.’ (VIEIRA, 2004, p.31.)

Investigamos, por meio deste texto, o papel do narratário na construção da narrativa **João Vêncio: os seus amores**, de autoria do ficcionista angolano José Luandino Vieira. Procuramos observar também como o estudo de um elemento estrutural — o narratário —, dos sinais dirigidos a ele e de suas relações com as personagens pode nos conduzir a uma caracterização mais vasta do romance, e, fundamentalmente, da personagem-narrador João Vêncio. Para situar-nos no contexto da literatura angolana e na produção de Vieira, utilizamo-nos das contribuições dos críticos Laban (1980), Ervedosa (1979), Chaves (1999), Hamilton (1975) e Trigo (1977). Para uma observação do experimentalismo empregado na obra do angolano e um olhar sobre aspectos de sua escritura, como a presença da oralidade, o plurilingüismo, as influências e o estilo, tomaremos como base um instrumental oferecido também pela Lingüística, no qual Bakhtin (1997) e Quintão (1934) serão úteis. Não deixando de lado a presença dos temas na obra do ficcionista estudado, como, por exemplo, a crítica ao colonialismo e a luta pela libertação do povo angolano, valemo-nos de Kaiser (1958). Para problematizar as questões referentes aos conceitos de mimesis, ficção, realidade e suas relações com a sociedade e a História contaremos com o pensamento de Lima (2006). Como instrumental da Narratologia utilizamos de forma problematizadora e não apenas para identificar elementos, contribuições de teóricos como Adam & Revaz (1997), Rimon-Kenan (1987), Scholes & Kellogg (1977). Particularmente sobre a questão do narratário baseamo-nos em Prince (1973), Bourneuf & Ouellet (1981), Reuter (1996), Jouve (2002), *et al.* A partir da análise do romance estudado, foi possível observar como o narratário, do mesmo modo que seu narrador, deve ser considerado elemento ativo em uma narrativa; e de modo especial, componente influenciador na forma e no conteúdo de uma narrativa literária.

Palavras-chaves: narratário, narrador, ficção angolana, **João Vêncio: os seus amores**, José Luandino Vieira, narratologia.

Abstract

We investigate, in this text, the narratee's role for the construction of **João Vêncio: regarding his loves** narrative, by the Angolan fictionist José Luandino Vieira. We look also noted how the study of a structural element — the narratee —, the signals sent to him and his relationship with the characters can lead us to a broader characterization of the novel, and, crucially, the character-narrator João Vêncio. To situate our discussion on Angolan literature context and the VIEIRA's compositions, we make use of the contributions of criticals Laban (1980), Ervedosa (1979), Chaves (1999), Hamilton (1975) e Trigo (1977). To an observation of the experimentalism employee in the work of the Angolan and a look over some aspects of his written, as the orality presence, the multilingualism, influences and style, building upon an instrumental also offered by Linguistics in which Bakhtin (1997) and Quintão (1934) will be useful. Do not leaving behind the themes, and their habitually presence, for instance, the criticism of colonialism and the struggle for liberation of the Angolan people, we follow the words by Kaiser (1958). In order to problematise questions like concepts of mimesis, fiction, reality and their relations with society and History we follow the thought of Lima (2006). From the narratology we use in a problematiser manner and not just to identify elements, contributions by theorists as Adam & Revaz (1997), Rimón-Kenan (1987), Scholes & Kellogg (1977). Particularly about the narratee question we base ourselves on the studies of Prince (1973), Bourneuf & Ouellet (1981), Reuter (1996), Jouve (2002), *et al.* From the analysis of novel study, it was possible to observe how the narratee, just as its narrator, should be considered an active element in a narrative, an in particular, influencing component in the form and content of a literary narrative.

Keywords: narratee, narrator, Angolan fiction, **João Vêncio: regarding his loves**, José Luandino Vieira, narratology.

Sumário

Introdução.....	09
1 O Lugar de Luandino Vieira na Literatura Angolana.....	14
1.1 A Prosa de Luandino Vieira.....	22
2 Narrativa de Ficção.....	33
2.1 Elementos da Narrativa.....	36
2.1.1 Narratário: os sinais.....	39
2.1.1.1 Funções.....	56
2.1.1.2 Tipologia.....	59
3 João Vêncio: os seus amores.....	64
3.1 O Papel do Narratário na Construção de João Vêncio: os seus amores....	73
Considerações Finais.....	84
Bibliografia.....	87
Anexo.....	93

Introdução

‘Só se escreve lendo...: paradoxo cuja digna contrapartida reside no próprio ato da escritura, que parece ter sido inventado para dar um exemplo perfeito da noção de impossibilidade. Pois a escritura não conhece um “antes”, ela não é expressão de um pensamento prévio; mas então, que é que se escreve?’*

Tzvetan Todorov

É notório dentro das academias brasileiras, atualmente, o crescente interesse por parte de estudantes e pesquisadores, sobretudo nos cursos de pós-graduação, pelas produções literárias africanas, especialmente as de língua portuguesa, como é o caso das originadas em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe.

É verdade que esse interesse não tem sido acompanhado, na mesma intensidade, por trabalhos críticos e teóricos que dediquem um olhar a essas literaturas, e a escassez de bibliografia especializada é ainda um dado alarmante. E não é apenas uma questão de produção, mas ainda uma questão de aquisição. Nossas bibliotecas, infelizmente, não dispõem de acervo competente para suprir a necessidade das pesquisas nessa área.

A pequena parcela de trabalhos que nos chega é resultado do investimento de todo o tempo e empenho que há por parte dos interessados no desdobramento de planos concebidos em meio a rodas de discussão, congressos, seminários e encontros que têm acontecido no trânsito entre Brasil e África.

No Brasil, a lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003 que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e privados, em especial nas disciplinas de educação artística, literatura e história, é ainda desconhecida de muitos professores, pesquisadores e alunos das instituições de nível superior. De forma mais surpreendente ainda, os cursos de licenciatura ainda não apresentam, em suas grades curriculares, disciplinas que contribuam para o preparo dos graduandos que assumirão a regência das referidas disciplinas.

* TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.23.

Ainda, no âmbito das Letras, como constata o professor de literaturas africanas lusófonas, Russell Hamilton (2006, p.9), ‘há quem possa ficar perplexo ao ouvir dizer que existe uma literatura africana de língua portuguesa.’

Não defendemos de modo algum o fato de que é a lei que deve fazer com que nós, pesquisadores e leitores, devamos pesquisar esta ou aquela literatura. Muito pelo contrário, acreditamos que o que deve mover, e move de fato, nosso olhar para esses textos é a riqueza de seu trabalho-estético, suas personagens de majestosa estatura, seu modo de reconfigurar de forma problematizadora e apaixonante temas aparentemente muito desgastados; é mesmo, sobretudo, o prazer de contemplar obras que trazem novas faces e cores a nossos olhos. Obras essas nas quais é possível enxergar em sua tessitura mais profunda ecos de muitas outras, vindos de muitos outros territórios e de uma forma muito peculiar ecos da nossa literatura brasileira.

O exercício teórico-crítico que propomos é aquele, que do mesmo modo dessas obras, caminha para a comunhão de vozes dialogantes e para o interesse no compartilhamento de idéias. Portanto, é nosso intuito apontar possibilidades, revelar caminhos pelos quais possa percorrer o leitor interessado nessas e noutras literaturas.

Sobre o romance de José Luandino Vieira escolhido para análise, **João Vêncio: os seus amores**, nada mais há que breves menções por parte de alguns críticos, poucos artigos e escassas teses e dissertações de alunos de outras instituições e programas de pós-graduação; teses e dissertações estas que fazem recortes diferentes daquele proposto neste trabalho. Acreditamos que esse ponto, por si só, seria razão suficiente para o desenvolvimento do estudo. Acresce a isto o fato de, embora a obra de Vieira já ter sido estudada sob algumas perspectivas – no mais das vezes, em textos que se prendem restritivamente aos aspectos lingüísticos ou identitários da produção do ficcionista angolano –, há poucos trabalhos críticos que problematizem a obra do autor do ponto de vista da construção narrativa; notadamente, se se pensar no romance que é o *corpus* de nosso estudo.

Outro ponto que motiva nossa dissertação é o olhar dedicado às literaturas africanas de língua portuguesa. Diferentemente do que se possa pensar, não estamos propondo um trabalho que apenas siga a onda de estudos de produções africanas que vem se formando atualmente,

simplesmente seguindo-a como uma tendência que tem um fim em si mesma. O que propomos é uma análise que se rende não só aos encantos, mas, sobretudo, ao trabalho estético realizado pelos autores do referido continente, especialmente daquele cuja obra é nosso objeto de estudo.

A investigação que propomos do romance **João Vêncio: os seus amores** intenta revelar algumas das técnicas narrativas empregadas na obra que compõe o *corpus* de nosso trabalho. Apesar de muitos autores se interessarem pela questão, a maior parte deles, diferentemente de nós, acaba desenvolvendo estudos que apenas reproduzem os já existentes, dando ênfase a aspectos já desgastados. Em nosso trabalho objetivamos realizar, por meio de uma utilização do instrumental da Narratologia, uma pesquisa que tome os expedientes narrativos como ponto de partida para que se possam discutir questões como a representação ficcional, e a construção da narrativa.

O recorte que fazemos do objeto de pesquisa direcionou-nos a teorias e estudos da Narratologia que funcionassem como instrumentos para a análise proposta. Escolhemos a análise da narrativa não apenas para servir de base à observação da configuração estrutural, mas como instrumento auxiliador no processo crítico.

O objetivo particular de nossa dissertação – e, por isso mesmo, o mais importante – é a investigação das contribuições do narratário para a arquitetura da narrativa de **João Vêncio: os seus amores**. Procuramos observar também como o estudo desse elemento estrutural, dos sinais dirigidos a ele, e de suas relações com as personagens pode nos conduzir a uma caracterização mais vasta do romance, e, fundamentalmente, da personagem-narrador João Vêncio.

Nossa postura está pautada no fato de sermos contrários a adotar uma teoria simplesmente como algo com que se deva concordar integralmente, ou apenas ajustar-se ao objeto literário a ser estudado; vamos além, utilizando-a como ferramenta para o ato de pensar criticamente.

O recorte que propomos fazer de **João Vêncio: os seus amores** pauta-se em um instrumental teórico que nos guia no processo analítico.

Para situar-nos no contexto da literatura angolana e na produção de Vieira utilizamo-nos das contribuições dos críticos Laban (1980), Ervedosa (1979), Chaves (1999), Hamilton (1975) e Trigo (1977). Para uma observação

do experimentalismo empregado na obra do angolano, e um olhar sobre aspectos de sua escritura como a presença da oralidade, o plurilingüismo, as influências e o estilo, tomaremos como base um instrumental oferecido também pela lingüística, no qual Bakhtin (1997) e Quintão (1934) serão úteis.

Não deixando de lado a presença recorrente dos temas na obra do ficcionista estudado, como, por exemplo, a crítica ao colonialismo e a luta pela libertação do povo angolano, nos valem de Kaiser (1958). Para problematizar as questões referentes aos conceitos de mimesis, ficção, realidade e suas relações com a sociedade e a história contaremos com o pensamento de Lima (2006).

Como instrumental da Narratologia utilizamos de forma problematizadora e não apenas para identificar elementos, contribuições de teóricos como Adam & Revaz (1997), Rimón-Kenan (1987), Scholes & Kellogg (1977). Particularmente sobre a questão do narratário baseamo-nos em Prince (1980), Bourneuf & Ouellet (1981), Reuter (1996), Jouve (2002), *et al.*

A partir das fontes supracitadas, desenvolvemos uma metodologia que contempla ainda a leitura de obras de analistas das produções luandinas.

Para a realização de nossa pesquisa, buscamos, primeiramente, mergulhar no universo da criação das obras do autor angolano, como forma de ausentar-nos de um processo simplista ou redutor – é imprescindível a leitura de tantas obras quantas forem possíveis, inclusive de contos e poemas, de modo a estabelecermos uma familiarização com a obra do ficcionista. No intuito de demonstrar os traços marcantes da estética luandina, como os já referidos nos parágrafos acima, analisaremos ainda outras obras de Vieira, além daquela que integra o *corpus* de nosso estudo. Realizamos a seleção de obras analisadas ao longo da pesquisa observando-se sua representatividade no tocante ao aspecto que se pretendia realçar. Portanto, é alvo de nosso olhar durante o processo de análise, o conto **O Despertar**, extraído da antologia **A Cidade e a Infância**, para investigação dos sinais do narratário; na seção **Tipologia**, para uma aproximação do narratário grau-zero, realizamos a observação do interlocutor presente na narrativa **Kinaxixi Kiami!** que integra o volume de histórias intitulado **Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto & Eu**; outro narratário referido na mesma seção é o da história **Vavó Xixi e Seu Neto Zeca Santos** que compõe a obra **Luuanda**. Para uma análise articulada

de aspectos como o saudosismo, tendência herdada da **Geração de Mensagem**; para nos referirmos a temas marcantes da obra de Vieira, como a luta pela libertação do povo angolano; e ainda, para estabelecer relações entre história, ficção e literatura a partir de uma leitura problematizadora da obra do escritor angolano, na tentativa de levar nossos leitores a obterem uma maior aproximação de sua prosa, elegemos também o romance **Nós, os do Makulusu** como alvo da investigação proposta. Acreditamos ser essa obra, a que melhor abriga os referidos aspectos, além de, ao lado de **João Vêncio: os seus amores**, ser composição reveladora da face mais madura e complexa da escritura luandina.

Também é relevante a recepção de obras de analistas, críticos e estudiosos da obra de Vieira e da literatura africana de expressão portuguesa de um modo geral, no sentido de situar nossa visão no âmbito das análises já empreendidas sobre sua obra.

Acreditando que a vivência dessas etapas da pesquisa sirva como base capital para que possamos lançar luz sobre o objeto e promover sua problematização, traçamos tal percurso. Em cada uma das partes que compõe nosso trabalho estamos imbuídos de uma interação entre teoria e análise. Desse modo, deter-nos-emos na análise dos textos pertinentes aos aspectos estudados, ligando-a sempre à teorização previamente exposta, no intuito de alcançar os objetivos propostos. Analisar em que medida se dá a presença do narratário, qual sua razão de ser, a relação que estabelece com o narrador João Vêncio e, sobretudo, sua participação na construção e caracterização tanto deste como da narrativa, são, pois, tarefas centrais às quais nos propomos.

1 O Lugar de Luandino Vieira na Literatura Angolana

‘[...] Não sou de braço d’anjo, não me alambanzo
— Mas a arte não é mesmo o artista ou é a
ferramenta de trabalhar com ela?’*

Luandino Vieira

José Luandino Vieira é um grande nome não só da ficção angolana, mas da ficção moderna em língua portuguesa. Sua proposta estética dialoga com as principais tendências literárias de Angola, tendências estas que se relacionam, segundo afirmam críticos como Hamilton (1975, p. 63), com escolas literárias consagradas, como a modernista brasileira e a neo-realista portuguesa, as quais serviram de fontes iniciais de inspiração para os escritores do país africano na busca pela construção de uma estética literária genuinamente angolana.

É necessário enfatizar que ao falarmos de influências ou motivações vindas, ou melhor, herdadas de outras escolas pelo ficcionista angolano e pela literatura de seu país de um modo geral, não temos o intuito de diminuir a originalidade de tais escrituras, mas de referenciar propostas que muito provavelmente tenham constituído faróis de orientação para esses escritores.¹ Não é viável emprendermos um estudo aprofundado a respeito dos movimentos dos quais é possível identificar traços nos textos luandinos, pois este não é ponto capital de nosso estudo. É por tal motivo que decidimos realizar uma incursão apenas pelos movimentos ou escolas literárias angolanas que entendemos como sendo aquelas com as quais os textos de autoria de Vieira estabelecem maior contato, na tentativa de destacar algumas características destes.

No intuito de demonstrar traços marcantes da estética luandina, analisaremos fragmentos de outras obras de Vieira, além daquela que integra o *corpus* de nosso estudo. Como já anunciado na introdução dessa pesquisa, a

* VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Luanda: Nzila, 2004. p.34.

¹ As tendências referidas ao longo deste texto foram apenas pontos de partida para o escritor estudado que acresceu a essas muito de suas convicções enquanto intelectual, e suas concepções de literatura e de arte angolanas.

seleção de obras analisadas na presente seção e naquela que a segue, foi feita observando-se sua representatividade tendo em vista o aspecto que se pretende realçar: o papel do narratário.

A respeito do surgimento e do amadurecimento da literatura angolana, Chaves (2005, p.20) afirma em seu livro **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**:

[...] A história das letras de Angola se mistura ostensivamente à história do país. Para sermos precisos, vale dizer que ali o processo literário se fez seguindo a linha das lutas para conquistar a independência nos mais diversos níveis. Surgindo no aperto do contexto colonial, a Literatura Angolana marcou-se pelo selo da resistência e, sobretudo a partir dos anos 1940, alinhou-se entre as forças decididas a construir a nacionalidade angolana, participando de movimentos empenhados na construção de uma identidade cultural.

No fim da década de 40, a cidade de Luanda vive um momento de efervescência cultural e é agitada pela explosão de uma série de movimentos culturais como surgimento de revistas, concursos literários, fundação de cineclubes e lançamentos de jornais. Tudo isso no intuito de mobilizar a população para uma reflexão a respeito da situação colonial. É nesse clima bastante propício que haveria a eclosão de um movimento literário que não mais poderia tardar. Em 1950, surge consciente de sua tarefa, o **Movimento dos Novos Intelectuais de Angola**, que com a ajuda do Departamento Cultural da Associação dos Naturais do mesmo país, dá, no ano seguinte, o pontapé inicial lançando aquela que pretendiam que fosse o veículo de sua mensagem ideológica e literária: a revista **Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola**. Para Ervedosa (1979, p.107):

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola foi essencialmente um movimento de poetas, virados para seu povo e utilizando nas suas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece. [...] Os seus poemas trazem o aroma variado e estonteante da selva, o colorido dos poentes africanos, o sabor agri-doce dos seus frutos e a musicalidade da marimba.

Dentre os escritores participantes do movimento referido no fragmento acima, podemos citar alguns nomes como António Jacinto, Viriato da Cruz, Mário António e Agostinho Neto. Salvato Trigo (1979) realiza um estudo de fôlego a respeito deste que desponta como um dos movimentos de maior repercussão na fundação da estética da angolanidade: o movimento editorial impulsionado pelas contribuições dos **Novos Intelectuais de Angola**, que viriam a ser chamados mais tarde de **A Geração Mensageira**. A respeito das composições dessa geração, observa Trigo (1979, p.160):

Sabendo-se como se sabe que toda a literatura africana produzida em pleno regime colonial traduzia um compromisso do poeta [escritor] com seu povo e visava primariamente atingir as bases desse regime, como estranhar que ela fosse anticolonialista?

Em Luandino Vieira, encontramos muito dessa **Geração** e de seus pressupostos artísticos. Apesar de não ser contemporânea a ela, a obra do escritor estudado está sintonizada com muitas daquelas propostas. Segundo Trigo (1979, p.7), o grupo de artistas literários da **Geração Mensageira** da literatura angolana

formou-se na continuidade do “movimento dos Novos Intelectuais” cujo lema – “Vamos Descobrir Angola!” — operaria uma revolução decisiva na sociedade colonial dos fins da década de 40. Mensagem — órgão catalisador de um punhado de jovens angolanos dispostos a assumirem uma atitude de combate frontal ao sistema sócio-cultural vigente na época —, foi, sem dúvida, o maior e mais seguro passo em frente na busca de uma cultura mergulhada em letargia de séculos, sobre a qual se architectaria uma literatura autêntica, uma literatura social, uma literatura participada, como o é aquela que hoje possui já um lugar de destaque e em cuja passarela é possível fazer desfilarem nomes de real capacidade artística.

A **Geração Mensageira** é também alvo do olhar de Ervedosa (1979), que no estudo intitulado **Roteiro da Literatura Angolana**, visita os principais momentos da formação do cânone da literatura do país. A respeito da referida Geração, o crítico empreende um estudo aprofundado das composições

poéticas dos escritores de maior representatividade. (ERVEDOSA, 1979, p.114). Para o crítico angolano:

Na obra dos escritores [...] encontram-se com freqüência, as evocações da infância associadas a um sentimento de profundo amor à sua terra natal. As suas criações poéticas aparecem-nos carregadas de um saudosismo pelo paraíso perdido da infância e pela sua antiga cidade, que fora o cenário desses tempos. [...]. (ERVEDOSA, 1979, p.114)

Na obra de José Luandino Vieira, o tom saudosista e o apego ao paraíso perdido da infância, ao quais se refere Ervedosa (1979) no fragmento acima como sendo tão característicos da proposta estética da **Geração da mensagem**, são também traços marcantes. Traços esses que no romance **Nós, os do Makulusu**, aparecem especialmente salientados na voz do narrador. As quatro personagens que protagonizam a narrativa dão vida a essa tendência saudosista. Mais-Velho, o narrador, é um sujeito imerso no passado de sua infância na companhia dos amigos. Fica nítido o contraste entre a infância, *leitmotiv* no sentido de Kaiser (1958, p.100) — como sendo o período de sonhos, aventuras, bonança —, e a fase adulta, lugar da dúvida, da angústia, da luta, do sofrimento e das imposições.

Que não é ele que revistarei; não é ele que vou procurar salvar para depois lhe matarem com torturas para lhe fazer falar o que ele não vai falar. Ele ficará, ficou, fica nos capins soterrados do Makulusu quanto a gente pelejávamos até o cansaço e no sangue derramado porque vamos já, lavados de sujos, receber quicuerra e micondos de mamã Ngongo. Isto Mais-Velho, é que é difícil e tenho de o fazer: o capim do Makulusu secou em baixo do alcatrão e nós crescemos. E enquanto não podemos nos entender porque só um lado de nós cresceu, temos de nos matar uns aos outros: é a razão da nossa vida, a única forma que lhe posso dar, fraternalmente, de assumir a sua dignidade, a razão de viver – matar ou ser morto de pé.² (VIEIRA, 2004, p.25.)

² Da língua *Kimbunda*: *quicuerra*: mimo feito de farinha de mandioca, açúcar e amendoim. (VIEIRA, 2004, p.158); *micondo*: doce em feíto de argola, muito rijo; cavaca. (VIEIRA, 2004, p.157) É necessário observar que todos os termos em *kimbundo* serão traduzidos a partir dos glossários contidos na(s) obra(s) ficcionais analisadas.

No excerto, nos deparamos ainda com o desnudamento da ficção. Esta vai colher elementos do real quadro de fragmentação da sociedade colonial angolana à luz da experiência vivida pelo autor durante o regime de Salazar e o desenrolar da luta do povo angolano pelo poder, para (re)construir o mundo das personagens. A voz de Mais-Velho surge para resgatar uma conversa que teve com Maninho a respeito das diferenças entre ambos. Diferenças político-ideológicas que, ao contrário do que possamos pensar, os colocava num mesmo nível, num mesmo caminho, o único, por sinal, “fraternalmente, de assumir[em] a sua dignidade, a razão de viver-matar ou ser morto, de pé.” (VIEIRA, 2004, p.25.) Há, portanto, o deflagrar de uma sociedade reprimida pelo regime ao qual foi submetida, ficando sem o direito de escolha. Toda a indignação de Maninho, alferes morto, membro do exército colonial português, nos é revelada a partir da cena construída pela memória do narrador. O fragmento nos dá ainda a idéia de tempo vivido pelas personagens durante o período de estadia portuguesa em território angolano. O capim verde do Makulusu que secou em baixo do asfalto – símbolo do império e da dominação lusitana na “nossa terra de Luanda”, sinaliza aquilo que foi deixado pra trás e assumiu novos ares: os da destruição do ambiente tipicamente makulusense.

No fragmento que dispomos abaixo entendemos que Luandino Vieira põe em questão a mentalidade de uma época: a do início da invasão portuguesa a Angola fazendo uma literatura que lança o olhar sobre vários episódios do passado, sem ser passadista, seguindo do mesmo modo as propostas da Geração da efêmera revista **Mensagem**.³

[...] era a época, era a mentalidade, era matar e morrer, era uma lei que nem sabiam que obedeciam, sei-o como tu; mas tudo saber e tudo compreender não é tudo aceitar; não me venhas pedir para, daqui, do ano 1962, aceitar, na nossa terra de Luanda, aceitar, não venhas me pedir para compreender. Era a mentalidade da época, mas a época já lá vai e a mentalidade ficou e isso é que não pode ser, [...]. (VIEIRA, 2004, p.58)

³ Efêmera, porque pouquíssimos números vieram a lume antes de sua total diluição. Mas seus ideais e propostas, como se nota ao longo de nosso texto, continuam ativos nas produções mais maduras da literatura angolana, a exemplo de **Nós, os do Makulusu**.

Vieira (2004), como é possível observarmos no fragmento supracitado, propõe-nos a renovação da mentalidade da época e de seus conceitos retrógrados. É hora de lutar por uma nova perspectiva. O autor assume, desse modo, uma postura de intelectual sintonizado com uma das características essenciais do **Movimento** fundamentado pela **Geração Mensageira** que cultivava “uma poesia [literatura] social, onde o nacionalismo angolano transparece a cada passo, apesar da forma ambígua utilizada algumas vezes e como exigiam as apertadas limitações da época.” (ERVEDOSA, 1979, p. 117.) Outra característica do **Movimento** que é levada às últimas consequências pelo ficcionista é a inserção de expressões do dialeto *kimbundo* em suas composições. Na ficção, o autor de *Luuanda* desponta como sendo quem melhor utiliza o recurso, e declara os motivos pelos quais o adotou:

[...] Eu pretendi criar uma língua literária que fosse homóloga à fala popular, que se apoderasse dos seus processos, mas sem reproduzi-los. Havia também um motivo político no uso desta linguagem, este português angolano, muita coisa passava despercebida. Na prisão isto ajudou muito. Há passagens importantes de romances angolanos de forte conteúdo político que só passaram naquela época, ou seja, só puderam ser expressos desta forma. (apud MATOS E FERREIRA, 1992, p. 148.)

Nos textos luandinos, não é possível observarmos falas escoltadas por aspas como fazendo parte de um universo de citação de onde os letrados exibem aos seus pares o domínio que têm sobre a língua do outro. Não se observa o outro sendo subjugado ou trazido ao palco do estilo. O que ocorre é a criação de um lugar no qual o dominado ganha a oportunidade de ter a palavra. E isso não ocorre apenas no nível das personagens. Em *Nós, os do Makulusu*, por exemplo, a própria estrutura do romance assume o tom caótico da sociedade fragmentada que é problematizada.

Mensagem teve sua curta vida composta de apenas dois números da revista, um concurso literário e uma pequena antologia, mas deixou marcas profundas, “apesar do fim rápido, [...], ela permaneceu, contudo, como um verdadeiro símbolo.” (ERVEDOSA, 1979, p.125.)

Diluída a **Mensagem**, juntamente com seus membros integrantes, grandes nomes da luta política, declarada ou clandestina, surge uma nova leva de jovens escritores entusiasmados com a causa da nação, dando continuidade a tarefa de conscientização de um sentimento nacional através da cultura (ERVEDOSA, 1979, p.126).

Hamilton (1975, p.65) conta-nos que de 1945 a 1951, dezenove exemplares de uma outra publicação são o motivo de intensa movimentação cultural entre os intelectuais luandenses. A Sociedade Cultural de Angola inicia a publicação de **Cultura**. Um jornal cultural carregado de artigos que tratavam dos mais variados temas pertinentes às áreas da ciência, da literatura e das artes. **Cultura**, nesse primeiro momento, ainda segundo Hamilton (1975, p.65), não levou a frente a proposta de um foco regionalista, como o fez **Mensagem**. Eram raros poemas de protesto ou voltados para uma crítica social, como eram os de autoria de alguns colaboradores como Agostinho Neto e Humberto da Silvan. A maioria das composições poéticas trazia um ranço europeizante devido muito provavelmente à vivência de seus produtores nesse continente. Esse ranço fez com que **Cultura** mantivesse em seus textos, conteúdos repletos daquilo que Hamilton (1975, p.65) vai chamar de uma espécie de provincianismo europeu, que se estendeu até a extinção temporária de sua publicação, em 1951.

Cultura volta à cena em 1957 e, na mesma trilha de **Mensagem**, iria revelar novos nomes de contistas, críticos, poetas, etnólogos e ilustradores. Com doze números editados, durante os anos de 1957 e 1958, a publicação continuava recebendo contribuições que iam do âmbito da ciência ao literário. E é por meio de suas páginas que nos chegam os primeiros textos do ainda jovem José Luandino Vieira. Ao redor desse movimento editorial se alinharam propostas estéticas que levariam adiante as iniciadas por **Mensagem**, revelando novos valores. A seção dedicada à literatura de **Cultura**, diferentemente de **Mensagem**, além de poetas, traz a lume um lote de prosadores, se destacando Luandino Vieira, Arnaldo Santos e Mário Guerra. Para as contribuições literárias, o jornal contava exclusivamente com as produções de escritores locais, tendo o conto e a poesia como as principais formas saídas das penas de seus colaboradores. Mais cosmopolita do que

Mensagem, Cultura reunia artigos e críticas que abordavam os problemas sociais e raciais num contexto internacional. (HAMILTON, 1975, p.65)

O crítico Carlos Venâncio (1992), em seu texto **Literatura e Poder na África Lusófona**, a respeito dos colaboradores das revistas **Cultura II**, **Mensagem**, e outras publicações portuguesas e angolanas existentes na época, afirma que:

Entre os colaboradores destas revistas, quer das angolanas, quer da(s) lisboeta(s), é Luandino Vieira, depois de Agostinho Neto, quem leva mais longe a ruptura com o universo estético-cultural da metrópole. Iniciando-se com dois pequenos contos ainda esteticamente indefinidos, *Duas Estórias de Pequenos Burgueses*, [...], passa depois a uma coletânea de contos, já esteticamente amadurecidos, a que dá o título de *A Cidade e a Infância*, [...]. (VENÂNCIO, 1992, p.25)

Partindo da observação feita por Venâncio (1992) acreditamos que foi pela boa receptividade de seus trabalhos vinda da parte de seus colegas integrantes do movimento editorial **Cultura II** e pela identificação com as propostas político-culturais de **Mensagem**, que Luandino sintonizou sua obra com as propostas dos respectivos movimentos, impulsionando o desenvolvimento de seu projeto estético literário. Projeto este que elegeu Angola como motivo principal de suas composições com vistas na criação e disseminação de uma estética da angolanidade.

Há uma observação curiosa a se fazer: apesar de o ficcionista angolano estudado estar de fato presente no movimento editorial de **Cultura II** a partir de suas assíduas contribuições enquanto contista e ilustrador, as características mais marcantes no itinerário de suas composições, como foi possível perceber ao longo do percurso realizado nesta seção, estão mais fortemente alinhadas com as propostas estéticas da **Geração de Mensagem**.

Apresentados os principais movimentos angolanos aos quais estiveram vinculados o nome e a obra do escritor José Luandino Vieira e realçadas as principais tendências de sua proposta estética, prosseguiremos com a observação ampliada de alguns aspectos de suas composições na próxima seção.

1.1 A Prosa de Luandino Vieira

“Confirmações. Sinais. Encontro da memória com a matriz, a conjunção não entre o corpo e as formas, a paisagem, mas entre as margens, de uma paragem breve.”*

Ruy Duarte de Carvalho

A obra do ficcionista angolano José Luandino Vieira se alimenta de um constante fluxo do passado, presente na memória do escritor, fruto de sua vivência nos musseques angolanos e de sua forte experiência e envolvimento nas questões pela libertação da pátria angolana durante o período da guerra ⁴. É preciso observar que não hesitaremos em fazer uso de alguns dados biográficos sempre que se fizer necessário, no intuito de contribuir para o entendimento de questões pertinentes à obra e ao contexto de produção tão especiais do autor.

Nascido em Portugal, José Vieira Mateus da Graça foi trazido ainda criança por seus pais, colonos portugueses, para Luanda. Cresce no convívio com as zonas periféricas da cidade e aos onze anos de idade começa a fazer suas primeiras contribuições para um pequeno jornal de bairro como ilustrador e tipógrafo — momento em que passa a assinar como Luandino ⁵.

Desde o início do desenvolvimento de seus dotes artístico-literários, Vieira era condenado pelo fato de sua escrita se voltar para os assuntos do povo: quando aluno secundário do Liceu, o jovem chegou a ser penalizado diversas vezes pela professora de redação pelo fato de optar por composições que já traziam o sabor da fala popular dos musseques. Posteriormente, com a circulação oficial de alguns de seus textos em *Cultura II*, seus escritos passaram a ser alvo do olhar da PIDE (Polícia Internacional de Proteção do Estado), sob suspeita de que continham algo de nacionalista que pudesse perturbar a ordem estabelecida pelo regime, a exemplo da política de

* CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da Terra*. Luanda: Maianga, 2004. p.10.

⁴ Esta informação foi fornecida pelo próprio autor, em entrevista concedida a nós em novembro de 2007, no III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, no campus da UFRJ. A entrevista completa está disponível no fim de nosso texto.

⁵ Esta informação foi fornecida pelo próprio autor, em entrevista concedida em dezembro de 2007, ao jornalista brasileiro Edney Silvestre, nos estúdios da rede Globo de televisão.

assimilação, na qual nativos eram obrigados a aprender a se portar tal como o povo colonizador e esquecer suas tradições e crenças.

Rita Chaves (2005), em seu ensaio **José Luandino Vieira: Consciência Nacional e Desassossego**, permite-nos compreender melhor o universo em que cresce o pequeno Luandino:

[...] Com a eclosão dos Novos Intelectuais de Angola, em fins da década de 1940, a vida cultural em Luanda é sacudida por uma série de atividades (concursos literários, lançamento de jornais e revistas, fundação de cineclubes etc.) cuja finalidade era aglutinar pessoas e mobilizar as discussões sobre a situação colonial, alimentando a consciência de necessidade de pôr fim à ordem em vigor. ⁶ (CHAVES, 2005, p.20.)

A literatura angolana surge num contexto bastante delicado, assim como aquele referido por Chaves (2005) no fragmento citado, a eclosão do movimento dos **Novos Intelectuais de Angola**. Desde a sua formação, história e literatura se constroem do imbricamento de ambas as forças criadoras. ‘Profundamente marcada pela História, a Literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado.’ (CHAVES, 2005, p.45.) Pode-se afirmar, portanto, sem receio de desmedido que há um predomínio na literatura angolana, e africana de modo geral, de um fenômeno que poderíamos chamar de encontro do histórico com o literário. Um tipo de (re)invenção da memória da história do país. Surgem, portanto, textos que se mostram herméticos de forma que só o profundo conhecedor dessas culturas africanas, das quais fazem parte os dialetos, o imaginário e as tradições ou dados históricos pertinentes à formação identitária dessas nações africanas, consegue compreendê-los.

O romance escolhido como alvo de nosso olhar na seção que anterior, ainda nos será útil no processo de análise que se aproxima. Pois aquele é também representante da tendência historicista tão presente nos romances angolanos e em especial na obra de Vieira.

⁶ Segundo informação do próprio Luandino, a fundação de cineclubes em Luanda só acontece após 1950.

Nós, os do Makulusu foi escrito de 16 a 23 de abril de 1967, no campo de concentração do Tarrafal, prisão localizada no arquipélago de Cabo Verde, onde o autor permaneceu preso durante longo período. Sua publicação só foi permitida posteriormente, no ano de 1974, em Portugal.

No texto, somos apresentados a uma família de colonos portugueses pobres que, emigrada para a capital angolana, vê-se submetida ao regime salazarista, então em vigor, e vivencia o início das lutas de libertação. É nesse panorama que estão inseridos os quatro amigos, personagens principais da narrativa: Mais-Velho, o narrador, branco membro da família de colonos; Maninho, seu irmão; Kibiaka, o negro africano; e o mulato Paizinho, meio-irmão de Maninho e Mais-Velho, filho de Paulo, o pai, com a empregada negra que havia trabalhado na casa da família antes de eles terem chegado em Angola:

A tocar a *Cumparsita* não era Maninho? A tocar uma comparsita, a bandeira que nem vento tem para lhe dar vida, bandeira de morto, a espada e o boné, a comparsita dança agora o teu cadáver com o passo dos passos diferentes, somos quatro de alturas, pesos e andares diferentes, dançamos diferentes o nosso tangozinho de angústia caminhando no buraco aberto — rasgados passos com flores nos artelhos, Maninho; certos, medidos, a mania das certezas, não é, Mais-Velho?, [...]; Kibiaka, o trivial simples, o dançar, quando tem, é comer quando tem, simples dignidade do corpo; e Paizinho? [...]. Paizinho nunca trai, porque é sério em tudo que em sua vida faz: mel dos outros na cera dos seus dias tira.

Somos quatro, de ritmos e passos diferentes, carregamos, na zuna, o alegre caixão da nossa infância e os quinjongos saltam e oiço berrar:

— Mais-Velho! Mais-Velho-é?! (VIEIRA, 2004, p.96-97.)

No fragmento supracitado, temos delineadas algumas características das personagens pela voz do narrador Mais-Velho. O cadáver ao qual se faz referência é de Maninho, ele “era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu.” (VIEIRA, 2004, p.9) Nas palavras de Matos e Ferreira (1992, p.64):

A expressão e a organização dos elementos temáticos de *Nós, os do Makulusu*, caracterizam-se pela descontinuidade e pela fragmentação. O romance desenvolve-se como uma seqüência de diálogos, pensamentos, imagens e sensações que sucedem na mente de um único narrador [...], em apenas poucas horas do dia 24 de outubro de 1963.

Para o mesmo autor, a narrativa de **Nós, os dos Makulusu** funciona como uma espécie de rememoração e de avaliação da última fase do período da colonização portuguesa em Angola (que abrange meados dos anos 30 até meados dos anos 60). Desse modo, defende Matos e Ferreira (1992) que esta obra é de fato o primeiro romance angolano a apresentar-se como uma análise histórica, podendo ser inserido duplamente tanto na categoria de romance de guerrilha, como na categoria mais ampla de literatura de combate — por tratar do cotidiano das lutas entre guerrilheiros angolanos e o exército português no período da guerra pela libertação nacional.

Acreditamos que não apenas os traços históricos e políticos presentes no texto em questão, mas o processo da transformação da experiência do autor em material estético-literário, as técnicas por ele desenvolvidas para a configuração do tempo na narrativa em questão, além do emprego e do papel da memória na narrativa poderão contribuir valiosamente para que sejam discutidas questões de ordem teórico-críticas a respeito da história, da ficção e da literatura no contexto da produção luandina.

É certo que uma seção como esta não suporta a densidade total dos aspectos os quais nos propomos a analisar. Daremos apenas um primeiro passo dentro da complexa veia historiográfica, característica tão marcante da obra de José Luandino Vieira. Nosso intuito, portanto, será menos o de trazer soluções, do que o de problematizar alguns pontos e suscitar questionamentos, para que sejam iluminados caminhos possibilitadores de nossos percursos futuros a essas questões.⁷

Partindo, observemos o termo historiografia, isto é, história e escrita. Não somos os primeiros. Luis Costa Lima (2006) referindo-se a *L'écriture de*

⁷ Destinamos, nesta seção, um espaço maior para a articulação da análise que se inicia e que tem como alvo de investigação um dos aspectos mais relevantes da obra de Vieira: a presença recorrente de elementos que transitam do campo histórico ao ficcional. Por motivo de tal relevância é que se justifica a necessidade dessa análise para nossa pesquisa, e especialmente para a seção em que se insere intitulada **A Prosa de Luandino**.

l'histoire de autoria De Certeau (1975), explica-nos que no século XIX, a escrita histórica fazia uso da mimesis, no sentido mais tradicional do termo, aquele que privilegiava o passado. (LIMA, 2006, p.152.) E provoca:

Porque real e discurso parecem agora quase oximoros? Porque, por influência das ciências da natureza, considerava-se que a memória conservava íntegra a lembrança *como se* fosse um dado material, funcionando a linguagem como um meio de conservação, incapaz de modificar o teor da lembrança. (LIMA, 2006, p.152.)

É através do discurso que se pode tentar apreender o real. Não poderíamos, neste estudo, argumentar a respeito de algo que se propunha coerente, senão por meio do discurso. Digamos que este (o discurso) é duplamente um exercício de aproximação e de afastamento daquilo a que denominamos real. Quando temos a palavra não temos a coisa. Quando não temos a coisa, a palavra funciona então como um passo em direção à coisa, uma tentativa de encontro.

Durante a análise, distinguiremos duas realidades: a realidade ficcional e a realidade histórica. Não confundamos realidade com o termo aporético verdade. No plano da ficção entendemos que são criadas realidades, mundos do como se, configurados apenas no plano da diegese. Em se tratando da realidade histórica abordada, Louis Mink (1987) faz a distinção:

A história evidentemente se distingue da ficção enquanto está obrigada a se apoiar na evidência do acontecimento, no espaço, e no tempo reais do que descreve e enquanto deve se desenvolver a partir do exame crítico dos materiais recebidos da história, incluindo as análises e interpretações de outros historiadores. (MINK *apud* LIMA, 2006, p.155.)

E Paul Ricoeur (1994, p.162), numa reflexão mais aprofundada, justifica: “[...] Em história os acontecimentos recebem seu estatuto propriamente histórico do fato de terem sido inicialmente incluídos numa crônica oficial, num testemunho ocular, ou numa narrativa baseada em lembranças pessoais.”

Ambos os campos, historiográfico e ficcional, valem-se do discurso (narrativo ou não) para a realização de suas tarefas.⁸ O primeiro se apóia no mundo empírico e nos indícios oferecidos por ele e faz uso de seu instrumental para tentar explicá-lo apenas.

“A ficção, suspendendo a indagação [...], se isenta de mentir.” (LIMA, 2006, p.156.). A mentira é aquilo que se opõe a uma verdade. Diferentemente do que entendemos por ficção. O texto ficcional toma o mundo como referente, ou ponto de partida para que seja realizado um trabalho estético de transfiguração do mesmo.

No texto de Luandino Vieira, vemos uma espécie de comunhão das duas instâncias referidas. Sua experiência de vida no contexto histórico-político-social da conturbada Angola colonial recebem bilhetes de passagem para a porta do ficcional.

Em **Nós, os do Makulusu**, vemos, logo na primeira página, surgirem os ecos da memória do narrador Mais-Velho evocada por meio da palavra, na tentativa de trazer para si aquilo que não mais estava por perto:

Simples, simples como assim um tiro: era alferes, levou um balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu. E nem foi em combate como ele queria. Chorou por isso, tenho certeza, por morrer assim, um tiro de emboscada e de borco, como é que ele falava?: “Galinha na engorda feliz, não sabe que há domingo.” Como uma galinha, kala sanji, uatobo kala sanji... Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixara ler *As Guerras* do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia de estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida. Levado por quatro mãos que são de alturas, andares, passos, sentimentos, diferentes e ensinam no caixão ondular de barco em mar de calema e o Maninho deve estar mareado, era isso, mareado [...] (VIEIRA, 2004, p.9)

É movido pela saudade dos tempos de outrora que Mais-Velho recorre às lembranças e passa a confeccionar toda a atmosfera nostálgica da narrativa de **Nós, os do Makulusu**. A partir da morte e do funeral de seu irmão caçula,

⁸ Consideramos a poesia e o drama da mesma forma como sendo textos ficcionais.

Maninho, a nós é permitido, enquanto leitores, (re)viver próximos a Mais-Velho algumas poucas horas do dia 24 de outubro de 1963. Essas poucas horas são por ele multiplicadas pelos tantos incontáveis momentos que percorre, pelas trilhas da memória, dos anos 30, momento em que sua família chega a Angola, até os anos 60. Percorremos os caminhos da infância e da fase adulta do personagem-narrador na companhia de seus melhores amigos: Maninho, Paizinho e Kibiaka.

No excerto supracitado, verifica-se o contexto do domínio colonial e uma de suas vítimas, o alferes Maninho, membro do exército português. É a realidade histórica travestida de realidade ficcional. Outros dados do mundo empírico colonial angolano transportados para o mundo esteticamente criado: o livro **História Geral das Guerras Angolanas** do historiador Antonio de Oliveira Cadornega e as diferenças entre os quatro amigos citadas na última oração do fragmento apresentado. Amigos que se mantêm unidos pelos laços da infância, os quais a vida adulta se encarregou de tornar tão diferentes. Ao exército colonial português serve Maninho; para a luta armada da guerrilha nas matas se dirige Kibiaka; o mulato Paizinho escolhe a resistência clandestina pelos *musseques* luandenses e Mais-Velho, um questionador nato, vale-se do trabalho intelectual em favor de sua nova pátria angolana.

Na “nossa terra de Luanda”, seguimos a trilha de Mais-Velho pelas mesmas ruas e bairros de lata pelos quais percorreu Luandino Vieira:

[...] Sei, hoje, 24 de outubro, aqui, na calçada dura do beco secular dos Mercadores onde vou com o sol a colorir um papagaio saliente numa janela e a alegria de não ter lágrimas para o óbito do Maninho [...].

Maninho sorri, todo ele se deixa encharcar de sol na ruela, olha-lhe e eu sei o que ele está a dizer-lhe nesse riso: que da nossa terra de Luanda, eu gosto só os sítios poucos; que, da nossa terra de Luanda, chamo só Luanda à Rua dos Mercadores, à Rua das Flores, à Calçada dos Enforcados, aos musseques do antigamente... (VIEIRA, 2004, p.11.)

Os dados históricos presentes na obra em questão constroem uma história que diferentemente da História não se debruça apenas no passado. Paul Ricoeur (1994, p.207)), em seu **Tempo e Narrativa**, afirma que

[...] Não pode existir história do futuro (nem tampouco, [...] história do presente) em virtude da natureza das frases narrativas, que redescrevem os acontecimentos passados à luz de acontecimentos ulteriores, desconhecidos dos próprios atores.

Na narrativa de Mais-Velho, é notória a incrível confluência de tempos que seguem o ritmo frenético do fluxo de sua consciência diante do turbilhão de eventos vivenciados. Em um momento, a personagem imersa em lembranças se vê sentada na calçada do beco dos Mercadores e faz referência ao falecimento do irmão. No parágrafo seguinte, enxerga Maninho à sua frente falando do gosto pelas ruas de Luanda. O recurso empregado pelo escritor para construir **Nós, os do Makulusu** lança mão de mecanismos de avanço e retomada no tempo e no espaço ao longo de todo o texto. O questionamento do passado e a invenção do futuro se realizam a partir desses mesmos mecanismos:

Que não é ele que revistarei; não é ele que vou procurar salvar para depois lhe matarem com torturas para lhe fazer falar o que ele não vai falar. Ele ficará, ficou, fica nos capins soterrados do Makulusu quando a gente pelejávamos até o cansaço e no sangue derramado porque vamos já, lavados de sujos, receber quicueria e micondos de mamã Ngongo. Isto, Mais-Velho, é que é difícil e tenho de o fazer: o capim do Makulusu secou em baixo do alcatrão e nós crescemos. E enquanto não podemos nos entender porque só um lado de nós cresceu, temos de nos matar uns aos outros: é a razão da nossa vida, a única forma que lhe posso dar, fraternalmente, de assumir a sua dignidade, a razão de viver — matar ou ser morto de pé. (VIEIRA, 2004, p.20.)

No fragmento acima temos uma volta a um momento em que Maninho, ainda em vida, conversava com o irmão Mais-Velho e expunha suas razões e suas opiniões a respeito da divergência de pontos de vista entre ambos, reflexo da posição política escolhida por cada um. O uso seqüencial dos tempos por meio da expressão ‘Ele ficará, ficou, fica nos capins soterrados do Makulusu’, aponta para uma concepção estática dos fatos. Para Maninho nada vai mudar e tudo se apresenta muito naturalmente ‘matar ou ser morto de pé’, Maninho

apenas faz aquilo que tem de ser feito mesmo sem compreender muito bem. Os doces *Quicuerra* e *micondos*, com nomes provenientes do *kimbundo*, surgem como prêmio de criança pela batalhas vencidas na fase adulta. A evocação da infância também ocorre com frequência, no intuito de se contrapor a fase da bonança e das aventuras infantis às preocupações e contradições da vida adulta.

Nós, os makulusu revisita o contexto sócio-político-histórico de Angola no período colonial promovendo uma espécie de (re)construção da História do país. O texto além de citar e questionar diversos fatores históricos e sociais que condicionavam o combate entre o exército português e os grupos envolvidos na luta anti-colonial, coloca claramente a necessidade de que esse processo de luta se integrasse com o processo da resistência popular, personalizado na personagem de Paizinho.

A narrativa analisada apresenta claramente a concepção de História como sendo algo que sempre se repete: guerras, nações, disputas, heróis, opressor e oprimido. E deixa em nossa memória a imagem do sujeito indagador de Mais-Velho imerso no universo contraditório de sua terra. Nos resta o eco da pergunta que finaliza a narrativa: ‘Nós, os do Makulusu?’ (VIEIRA, 2004, p. 154)

A complexa estrutura de **Nós, os do Makulusu** dialoga com a de **João Vêncio: os seus amores** por serem obras de grande densidade criativa. Ambas integram a chamada segunda fase da obra de José Luandino Vieira. Trigo (1981, p.205) estabelece uma fronteira no trajeto da escritura do ficcionista na tentativa de melhor observar como se dá seu desenvolvimento. O analista define a primeira fase como aquela que inclui os textos de **A Cidade e a Infância**, **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier** e **Vidas Novas**; e a segunda comportando **Luuanda**, **Velhas Estórias**, **Nós, os do Makulusu**, **No Antigamente**, **na Vida**, **Macandumba** e **João Vêncio: os seus amores**. O crítico explica-nos que “na primeira etapa, Luandino escreve com a finalidade de narrar; na segunda, narrar é um pretexto para escrever.” Trigo (1981, p.206) nos chama atenção para o status que assume a escrita de Luandino Vieira no panorama das literaturas africanas modernas. Para o crítico, Luandino desponta como um “renovador de estruturas lingüísticas e literárias” a partir de sua segunda fase de produção. E justifica seu parecer noutros termos:

[...] *Luuanda* é o indício de que Luandino passará a pensar a partir do se escreve e não a escrever a partir do que se pensa, o que acontecia na sua primeira fase literária. Na verdade, a primeira fase literária de José Luandino Vieira foi toda ela planificada, isto é, pensada, [...]. Este tipo de preocupação planificadora é comum às outras obras da primeira etapa, o que denota o seu apego à tradicionalidade literária. (TRIGO, 1981, p.206-207)

Ainda segundo Trigo (1981, p. 207), é a partir dessa segunda fase que Luandino liberta-se das amarras canônicas e de estruturas herdadas. O ficcionista de *Luuanda* entrega-se ao prazer da experimentação estética que vai atribuir liberdade a seus movimentos com a palavra em prol da fundação de uma poética que viria a torna-se muito peculiarmente sua.

O texto luandino, é portanto e em suma, [a partir de *Luuanda*] uma prática de escrita que pressupõe a subversão dos gêneros literários, isto é, a abolição das fronteiras que, tradicionalmente, repartiam a *literatura* por três gêneros distintos: o *lírico*, o *dramático* e o *narrativo*. Assim o texto luandino, ao incorporar simultaneamente essa trilogia genológica, afirma a sua modernidade pela genoclastia, enquanto visa ao genotetismo, isto é, à “criação de novos gêneros”, o que, na escrita de Luandino Vieira pode significar, em última análise, a inexistência de gênero. Daqui resulta a primeira grande dificuldade de lidar com o texto luandino, uma vez que ele escapa a uma classificação genológica: ele é todas as linguagens, ao mesmo tempo. Quer dizer que existe nele sempre a impossibilidade da unidade temática ou narrativa; ele é, por vocação plural. (TRIGO, 1981, p.557-558.)

Como explicado por Trigo (1981) no excerto, o texto de José Luandino Vieira surpreende a nós leitores de olhos desgastados, com uma proposta que inova não apenas na questão da estrutura dos chamados gêneros literários, mas na nova roupagem que elabora para temas aparentemente esgotados — como o da infância, analisado anteriormente — e (re)inventando a História por meio do universo ficcional contribuindo para que seja lançando um novo olhar sobre aquilo que conhecemos como literatura.

Finalizada a investigação daqueles que entendemos como os principais aspectos caracterizadores da prosa luandina, daremos continuidade a nossa pesquisa adentrando o terreno das teorias relacionadas à narrativa literária e sua composição, na tentativa de investigar alguns dos conceitos usualmente empregados a ela e, de modo especial, com o fito de observar as categorias que a compõem.

2 Narrativa de Ficção

‘Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda.’*

Luandino Vieira

É nosso propósito, neste momento, problematizar o que se convencionou chamar narrativa, e, mais especialmente, narrativa de ficção. Partamos indagando: o que é uma narrativa, e o que a torna uma narrativa? Para nós, narrativa é a recapitulação, numa ordem temporal, daquilo que aconteceu, seja no plano do ficcional, seja no plano do não-ficcional. Optaremos por não utilizar o termo real para que não confundamos realidade com o termo aporético verdade e ainda porque no plano da ficção entendemos que são criadas realidades (ficcionalis), mundos possíveis, configurados apenas no plano da diegese.

Adam e Rivaz (1996) traçam o percurso realizado por diversos teóricos em direção à narrativa desde os clássicos, fazendo uma apresentação metódica das noções fundamentais da narratologia. Os autores apontam a **Poética** de Aristóteles como uma primeira teorização da narrativa (realizada através da análise da epopéia e da tragédia), mesmo que parcial. Segundo Lima (2006, p.208.): ‘É bem conhecido que o termo ficção, [que] corresponde ao grego *plasma*, não aparece na **Poética**.’ Mesmo sem a presença explícita do termo *ficção* ao longo de todo o texto da **Poética**, é na obra do filósofo que encontramos uma das primeiras tentativas de definição daquilo que o poeta produz: ‘[...] A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.’ (ARISTÓTELES *et al*, 2005, p.28.) No fragmento supracitado, Aristóteles, intentando fazer a distinção entre o trabalho do historiador e do poeta, acaba dando um passo à frente em direção aos estudos da narrativa de ficção. É, claramente, do mundo criado que trata Aristóteles.

* VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. 7.ed. Luanda; Lisboa: UEA; Edições 70, 1978. p.188.

Para Rimón-Kenan (1983), são muitos os tipos de narrativas que permeiam nossas vidas, como as veiculadas em jornais, filmes, gibis, romances, dança, pantomima, fofoca e sessões psicanalíticas. O tipo de narrativa que intitula esta seção e que, em nossa leitura, é o mesmo tratado por Aristóteles, é também alvo do teórico em sua **Poética Contemporânea**. A poética de Rimón-Kenan (1983) realiza um duplo movimento de aproximação e de afastamento do texto do estagirita. Partindo de alguns princípios já delineados pelo clássico, Rimón-Kenan (1983, p.2) tenta nos dar sua contribuição:

Por 'ficção narrativa' entendo a narração de uma sucessão de eventos ficcionais. Auto-evidente como essa definição pode parecer, ela, contudo implica certos posicionamentos com relação a algumas emissões básicas na poética. Para começar, o termo narração sugere (1) um processo de comunicação no qual a narrativa enquanto mensagem é transmitida de remetente para um destinatário e (2) a natureza verbal do meio usado para transmitir a mensagem. É isso que distingue narrativa de ficção das narrativas em outra mídia, tais como o filme, a dança, ou a pantomima.

O conceito empregado pelo teórico, óbvio, como indica o próprio autor, demanda ainda problematizações. Observemos: ao chamar a atenção para os dois pontos que, segundo ele, implicam a distinção entre narrativa de ficção e os outros tipos de narrativa, o teórico parece reduzir seu conceito à literatura ao inserir a narrativa fílmica, por exemplo, na categoria das mídias que comportam textos não-ficcionais.

O autor parece não perceber que a narrativa fílmica pode ser perfeitamente enquadrável no grupo das narrativas ficcionais mesmo sendo produzida numa mídia distinta. De fato, não é "a natureza verbal do meio utilizado para transmitir a mensagem" elemento definidor de seu caráter de ficção ou de não-ficção.

O que transforma uma narrativa, numa narrativa de ficção? Para nós a roupagem de ficção é dada a uma narrativa a partir do pacto que é feito entre seu produtor e seu(s) receptor(es). Retomaremos aqui a discussão realizada por Aristóteles em sua **Poética** e já referida por nós a respeito do trabalho do

poeta e do trabalho do historiador, no intuito de fixar a idéia ou os conceitos de ficção e de não-ficção aqui empregados. Lima (1989, p.16) afirma que “[...] limitar seu tratamento [da narrativa] aos campos da história e da ficção seria insuficiente porque terminaria por respeitar a velha distinção entre ciências nomotéticas e idiográficas.” Portanto queremos alertar nosso leitor para o fato de que não é nosso propósito discutir o estatuto das ciências e muito menos as variações de caráter que assume a historiografia ao longo dos anos e seus critérios a respeito de um fato ou evento tido como verdade ou não. O que aqui se tenta fazer é examinar como as relações entre produtor e receptor de um discurso são peças-chave para seu entendimento, ou reconhecimento (do discurso) enquanto ficção ou não-ficção. Ataíde (1974, p.13), em um estudo a respeito da narrativa de ficção, nos diz que:

A narrativa ficcional é uma articulação de elementos recriados no plano verbal [ou não-verbal], que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animais ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria [ficcional].

A partir do conceito desenvolvido por Ataíde tentaremos alargar nosso horizonte de raciocínio. Quando se tem nas mãos um livro escrito por um historiador, subentende-se que não seja obra de ficção. É sabido que o historiador se utiliza de critérios para selecionar elementos ou eventos para inserir em seu texto⁹, que também pode ser narrativo, algo semelhante à tarefa de um escritor. Mas esse algo se distancia bastante quando temos em conta o seguinte: o escritor de ficção faz a seleção de elementos existentes no mundo, tomando-os apenas como ponto de partida. O historiador seleciona-os e tenta manter-se (ou deveria tentar) o mais fiel possível a eles, para que lhe seja possível atribuir o caráter documental. Ambos os campos, historiográfico e ficcional, valem-se do discurso (narrativo ou não) para a realização de suas tarefas. O primeiro se apóia no mundo empírico e nos indícios oferecidos por ele e faz uso de seu instrumental para tentar explicá-lo apenas.

⁹ Usamos o termo texto num sentido amplo, se referindo não apenas aos verbais, mas também aos não-verbais a exemplo da fotografia.

Numa narrativa de ficção observa-se a criação de uma voz para narrar. Voz que pode diferir totalmente da do escritor. Este tem a liberdade para criar vozes, espaços e tempos. Isso tudo na medida de sua capacidade criativa. O trabalho do historiador requer um apego aos documentos e dados cientificamente comprovados ou calculados a partir de um horizonte limitado de probabilidades e que se volta para um passado mais ou menos distante. A voz que enuncia seu texto, portanto, é a mesma voz de autoridade do escritor que estampa a capa do livro com seu nome. Acreditamos que é de fato o pacto inicial feito entre produtor do texto e receptor que define seu caráter de ficção ou de não-ficção.

2.1 Elementos da Narrativa

O que torna uma narrativa uma narrativa, é, obviamente, aquilo que de modo especial a compõe. Em se tratando de obra literária, Tacca (1983, p.13) afirma que “a estrutura [da obra] não é algo de inatingível ou adventício, nem uma coisa caprichosamente imposta à realidade. É um modo de a ver (ou de a entender) para depois a contar.” Da leitura de Tacca (1983), entendemos que o modo de ver a obra é fruto do olhar do analista e este olhar deve partir de uma arrumação primeira do texto, estabelecida pelo autor que o compõe.¹⁰

Nesta seção, tentaremos descobrir, ou pelo menos observar lucidamente, os mecanismos de contar empregados no texto narrativo literário, do ponto de vista da distribuição dos elementos da narrativa. Será, portanto nosso propósito investigar de quais elementos pode lançar mão o autor e ou o narrador, na tentativa de compor um texto narrativo. Observaremos que elementos constituem a narrativa de ficção e que papéis exercem no texto literário.

Scholes e Kellogg (1977, p.2), em seu estudo a respeito d'**A Natureza da Narrativa**, nos dizem que “para uma obra literária ser narrativa, não é

¹⁰ É necessário enfatizar que o uso do verbo partir implica justamente possíveis leituras de um texto literário, ou seja, a arrumação primeira feita pelo autor não deve ser algo que prenda ou limite a leitura do analista-leitor, mas essa arrumação primeira deve ser tomada como ponto primordial de partida e de chegada para a melhor compreensão e análise do texto literário.

preciso nada mais nada menos do que uma estória e um contador.” Para nós é preciso muito mais do que isso. Um texto narrativo não se limita a uma estória e a um contador. A afirmação dos teóricos demanda algumas problematizações. O estudo a que nos propomos desenvolver nesse texto por si só já desmonta a tese de autoria de Scholes e Kellogg (1977). O narratário, como o entendemos, é um dos elementos essenciais para a composição de uma narrativa, esteja nas modalidades escrita, oral, ou pictórica. Nas palavras de Bakhtin (1997, p.326.): “É sob uma maior ou menor influência do destinatário e de sua presumida resposta que o locutor [do texto narrativo] seleciona todos os recursos lingüísticos de que necessita.” Quando produzimos um texto, estejamos nós assumindo o papel de autores, narradores, ou locutores, o que temos em mente antes e durante o trançado dos fios narrativos é o destinatário de nosso texto — no plano ficcional, o narratário. Por ser o narratário um dos elementos por excelência influenciadores e até mesmo compositores, como veremos em nossa análise, do texto narrativo, é que damos impulso a este estudo e é por tal motivo que designamos a observação, análise e caracterização desse elemento estrutural e estruturante para um capítulo especial.

Sob nosso olhar, o texto narrativo (escrito, oral, ou pictórico) para que seja considerado como tal, necessita da parte de seu gestor, que sejam desenvolvidos (mesmo no caso das narrativas modernas) seis elementos essenciais: enredo, personagens, tempo, espaço, narrador e narratário (este último, como já afirmamos, será analisado em seções posteriores a esta). Faz-se necessário observar que é perfeitamente possível a ocorrência desses elementos de modo dilatado ou condensado (tempo, espaço), implícito ou explícito (narrador, narratário), em número maior ou reduzido (personagens). Passemos ao estudo detalhado de cada um desses elementos.

a) Enredo:

O enredo é a respeito do que o autor conta. Alguns autores consideram sinônimos enredo e estória, e é algo com o qual concordamos. Mas, há ainda que se fazer uma distinção entre estória e discurso. Segundo Todorov (1971, p. 214) foram os formalistas russos que primeiro isolaram essas duas noções as quais deram o nome de fábula, designando aquilo que realmente ocorreu, ou seja, a estória; e, assunto, a maneira pela qual o leitor toma conhecimento

disto, isto é, o discurso. Enredo é, portanto, sinônimo de trama ou intriga. Aquilo que é a essência do conto, da novela, ou romance.

b) Personagem:

Personagens são seres ficcionais, por assim dizer, de papel.¹¹ Vivem apenas no universo diegético, dentro da narrativa contada. Isto é, elas não existem além da estrutura da obra. Para Ataíde (1974, p.37.) “a personagem [...] é um suporte para a comunicação da experiência do artista e um dado essencial para a completação de sua mundividância. A personagem é capaz de provocar o enredo, como pode ser provocada por este.” Tamanha é a importância da personagem numa narrativa, que Roland Barthes, nas palavras de Silva (1974), chegou a apontá-la como um elemento indispensável:

Sem personagem, [...], não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem ou a um agente. (AGUIAR E SILVA, 1974, p.24.).

São as personagens, pois, que dão movimento ao enredo.

c) Tempo:

A temporalidade é, pois, elemento de extrema importância na narrativa (ficcional ou não). E é Paul Ricoeur (*apud* Adam & Revaz 1997, p.53) que nos explica o porquê, lembrando-nos de que

O caráter comum da experiência humana, que é marcado, articulado, clarificado pelo acto de narrar sob todas as suas formas é o *temporal*. Tudo o que se narra acontece no tempo, ocupa tempo, desenrola-se temporalmente; e o que se desenrola no tempo pode ser narrado.

Mas não é o tempo elemento distintivo entre uma narrativa e uma não-narrativa. Apenas a partir da temporalidade não é possível distinguir uma narrativa, de uma receita, de um texto judicial, ou de um guia de montagem, por exemplo. Outras espécies textuais assumem e comportam uma dimensão

¹¹ No caso de texto literário escrito.

temporal, e não é esta que as torna narrativas. (ADAM & REVAZ, 1997, p.53.) Apesar de ser dimensão sem a qual uma narrativa deixa de ser narrativa.

d) Espaço:

Diz respeito, numa narrativa, à construção ou “pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga.” (AGUIAR E SILVA, 1974, p.22.) É o que denominamos cenário da narrativa. É onde se passa a estória. Como diz Aguiar e Silva (1974), este pode ser geográfico ou telúrico. Para Bourneuf & Ouellet (1981, p.116.): “Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa, pues, con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra.”¹²

e) Narrador:

Dá-se o nome de narrador à voz que enuncia a narrativa. É a entidade ficcional criada pelo autor para narrar a estória. É, portanto, esta entidade, manipulada pelas mãos do autor. Nas palavras de Aguiar e Silva (1974, p.26.), “o narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem.” O narrador pode integrar a narrativa localizando-se dentro ou fora da diegese. Daí a designação desenvolvida por Gérard Genette (1972): extradiegético e intradieético.

2.1.1 Narratário: os sinais

Tendo em vista o ponto capital de nosso estudo, a promoção de uma investigação a respeito do papel do narratário, entendemos que para que seja possível compreender em que nível esse componente pode atuar numa narrativa, é necessário sabermos como reconhecer tal elemento no texto literário. É com o intuito de desenvolver a habilidade de identificação das marcas ou traços que o narratário imprime no texto literário que desenvolvemos a presente seção.

¹² Longe de ser algo indiferente, o espaço de um romance se expressa, pois, com certas formas e se reveste de múltiplos sentidos podendo até constituir-se em alguns casos na razão de ser da obra. (tradução nossa)

Refletindo a respeito da especificidade de um emissor e de um receptor do discurso escrito, Jouve (2002) em seu livro **A Leitura** conclui:

Na medida em que é cortado de seu contexto de origem, ele [o discurso escrito] cria seu universo de referência apenas pelo poder das palavras. Dessa forma, antes de serem indivíduos concretos, emissor e receptor deixam-se deduzir da escrita. Existe na comunicação literária, desdobramento das duas instâncias. (p.35.)

No capítulo intitulado **Um Quebra-cabeça Teórico: o leitor é pensável?**, o referido autor realiza uma incursão teórico-crítica a respeito dos estudos empreendidos em direção a figura do leitor de um texto e os diversos níveis que este pode assumir. Na tentativa de responder à pergunta que dá nome a seu texto o autor faz uma análise minuciosa do estatuto do receptor na comunicação literária.

Focalizando o do texto literário e pensando no desdobramento das instâncias referido por Jouve (2002) no fragmento supracitado, é necessário refletirmos a respeito de dois planos: o ficcional e o empírico. Temos, no primeiro, o narrador, instância ficcional criada pelo autor para contar a história. É a voz que enuncia o texto. Esta sobrevive apenas no universo ficcional, estampando o tecido narrativo. No mesmo nível diegético, encontramos o narratário, alvo principal de nosso olhar, à primeira vista, apenas um interlocutor da mensagem do narrador. Tal interlocutor é também uma instância ficcional criada pelo autor. É uma espécie de receptor da mensagem no universo diegético. Escassos são os estudos, no âmbito da teoria literária, que se voltem para esse elemento tão importante. No plano do empírico, comumente denominado plano do real – o extra-texto –, se encontra o autor, cidadão de carne e osso, com uma vida social cuja profissão é a de escritor; e o leitor, ser também de carne e osso que vai às livrarias e bibliotecas em busca de satisfazer seus desejos de leitura, indivíduo que segura o livro nas mãos e que procura a posição mais cômoda para ler o texto de sua preferência.

Realizar um estudo que analise as entidades ficcionais acima referidas implica trazer à tona não só uma discussão sobre o ato de narrar, mas, e principalmente, enfatizar o significado de um olhar dedicado ao narratário,

figura aparentemente esquecida ao longo dos anos, para os estudos da narrativa. Propomos, portanto, um breve mergulho teórico-crítico nas tentativas realizadas por alguns pensadores da compreensão desse elemento narrativo. Para tanto contaremos ainda, em alguns momentos, com as palavras de Jouve, analista que visita a obra de alguns dos teóricos selecionados com desenvoltura e propriedade.

É em Genette (1972) que encontramos o termo *narratário* sendo primeiramente aplicado na tentativa de uma definição da “figura do leitor inscrita no texto.” (JOUVE, 2002, p.39.) Além de defini-la, Genette (1972) declara que observando o posicionamento do narrador em relação à diegese, teremos também situado o posicionamento do narratário:

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. ¹³ (GENETTE, 1972, p.265.)

Em **Figures III**, é minúscula a seção dedicada ao estudo do narratário. No capítulo destinado à análise da voz na narrativa, nosso objeto de estudo é delineado em algumas linhas. Genette (1972), com um olhar bastante aguçado, observa como as duas instâncias – narrador e narratário – aparecem no texto narrativo funcionando de forma interdependente. E atribui inclusive ao narratário uma terminologia já empregada para o narrador, levando em consideração seu posicionamento em relação à diegese: intradiegético ou extradiegético. Na seção **Tipologia**, desenvolveremos uma discussão acerca dessa terminologia e das diversas outras empregadas por outros teóricos.

Num famoso ensaio a respeito das categorias da narrativa literária, Todorov (1971) afirma que:

A imagem do narrador não é uma imagem solitária; desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar “a imagem do

¹³ Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e ele se coloca necessariamente no mesmo nível diégético; isso significa que não se confunde a priori com o leitor (mesmo virtual), assim como o narrador não se confunde necessariamente com o autor. (tradução nossa)

leitor”. [...]. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão. [...]. Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado aparecem sempre juntos. (p.248.)

Observa-se no excerto, o narrador, enquanto instância ficcional enunciativa do discurso literário, sendo representado pelo “eu” e o narratário, instância também ficcional, designado pelo “tu”. Explica o teórico que ambas as instâncias só podem existir no plano da ficção uma ao lado da outra, configurando, segundo suas palavras, uma relação de *dependência estreita*. Chamamos atenção especial para a sentença que encerra a citação: “Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado aparecem sempre juntos.” Dela é possível perceber que a relação de dependência estreita reconhecida por Todorov é configurada numa espécie de diálogo horizontal entre as instâncias, ou seja, narrador e narratário deverão aparecer, necessariamente, num mesmo nível diegético.

Prince (1980), cuja obra visitamos intensamente, reúne num ensaio de extrema importância para nossa pesquisa, suas primeiras idéias a respeito do narratário. É necessário enfatizar a consciência do teórico com relação ao interlocutor da narrativa literária, num momento em que grande parte dos estudos deste tipo de narrativa já havia sido realizada pelo viés e perspectiva do narrador. O estudioso justifica de modo claro e sucinto o motivo de sua jornada pelos caminhos desse esquecido elemento narrativo:

[...] Nonetheless, it is not only for a typology of the narrative genre and for a history of novelistic techniques that the notion of the narratee is important. Indeed, this notion is more interesting, because it permit us to study better the way in which a narration functions.¹⁴ (PRINCE, 1980, p.19.)

¹⁴ [...] Não é somente para uma tipologia do gênero narrativo e para uma história das técnicas romanescas que a noção de narratário é importante, ela é talvez mais importante porque permite estudar melhor a maneira pela qual uma narrativa funciona. (tradução nossa.)

Bourneuf e Ouellet (1981) também percebem essa importância e nos dão sua contribuição em *La Novela*, obra na qual afirmam que

[...] El estudio de una obra narrativa considerada como acto de comunicación, como una serie de señales dirigidas a un narratário e interpretadas en función de él, de sus relaciones con el narrador, [...], puede desembocar en una más exacta caracterización de la narración.¹⁵ (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p.89-90.)

Os referidos autores, assim como nós, demonstram enxergar a importância desse elemento estrutural. Tanto Prince (1980) quanto os teóricos Bourneuf e Ouellet (1981) valem-se de uma postura questionadora da ausência de estudos como este que propomos realizar. Nas palavras desses últimos: “[...] es comprensible que dé lugar a sorpresas la negligencia con que hasta hoy ha sido tratada la relación entre autor y lector virtual, y narrador y narratario, de las que depende toda la economía de la novela.”¹⁶ (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p.90.)

O pensamento desses teóricos reflete muito bem o nosso anseio e a intenção de propor aqui a problematização da relação desses elementos estruturais, com o objetivo de demonstrar a relevância e a funcionalidade de tais elementos para a constituição do texto literário. Após esse breve passeio pelo bosque das teorias narrativas a respeito desse elemento estrutural, nos voltemos para o que vem a ser a principal preocupação neste momento: os sinais do narratário. Como é possível num texto detectarmos a presença do interlocutor?

Bakhtin (1997, p. 325.) nos alerta para o fato de que em um discurso, mesmo fora do âmbito literário, tudo aquilo que escrevemos ou dizemos, enfim, tudo que o emissor de um texto produz, é dedicado, ou melhor, dirigido a alguém. Quando escrevemos uma mensagem numa folha de papel ou num meio digital, a redigimos tendo em mente nosso leitor ou o receptor da

¹⁵ O estudo de uma obra narrativa considerada como ato de comunicação, como sendo uma sequência de sinais dirigidos a um narratário e interpretados em função dele, das suas relações com o narrador, [...], pode nos conduzir a uma caracterização mais vasta da narrativa. (tradução nossa)

¹⁶ [...] espanta a negligência com que até hoje tem sido tratada a relação autor - leitor virtual, narrador - narratário, das quais depende toda a economia do romance. (tradução nossa)

mensagem. Mesmo quando compomos um diário pessoal temos em vista um possível leitor. Ainda que o mantenhamos trancado a chave, é provável que não externássemos todos os nossos pensamentos e sentimentos nele, se, no fundo no fundo, não houvesse o intuito de que alguém, algum dia, o lesse.¹⁷

O tripé locutor/ mensagem/ interlocutor, e a estreita relação entre as instâncias enunciativa e receptora, se dá não apenas nos gêneros textuais produzidos manualmente, virtualmente ou de forma impressa, mas também nos gêneros orais. Num simples bate-papo buscamos dizer aquilo que interessa a quem nos “ouve” e de modo que este nos compreenda. Nas palavras de Bakhtin:

Certos recursos lingüísticos podem estar completamente ausentes; ainda assim o enunciado refletirá, com grande agudeza, a influência do destinatário e de sua presumida reação-resposta. É sob uma maior ou menor influência do destinatário e da sua presumida resposta que o locutor seleciona todos os recursos lingüísticos de que necessita. (BAKHTIN, 1997, p. 326.)

É nosso propósito preparar terreno para o que há por vir nos próximos momentos de nossa análise. Tentando alargar algumas das idéias de Bakhtin (1997) e utilizá-las como ferramenta para a compreensão do texto narrativo é possível observar que ainda é comum na academia a idéia de uma linguagem considerada apenas na perspectiva do locutor, do narrador, como se este estivesse sozinho. E, no mais das vezes, quando se faz referência ao papel do outro, que para a narrativa será o narratário, é como um destinatário passivo que se limita a “ouvir” a fala do narrador. Retomaremos essa discussão mais tarde.

É no problema da presença do narratário e da identificação de seus sinais no texto narrativo, cuja compreensão é essencial para que possamos lançar luz sobre nosso objeto, que convém nos determos por ora com vagar.

Prince (1980, p.7), assim como Todorov (1971, p.248), observou a relação direta e interdependente que há entre o narrador e o narratário. O teórico parte do princípio de que toda narrativa pressupõe um narrador, e este, necessariamente, um narratário:

¹⁷ Mesmo que esse alguém seja nós mesmos.

All narration, whether it is oral or written, whether it recounts real or mythical events, whether it tells a story or relates a simple sequence of actions in time, presupposes not only (at least) one narrator but also (at least) one narratee, the narratee being someone whom the narrator addresses. ¹⁸ (PRINCE, 1980, p.7.)

Seu estudo é o mais denso de que se tem notícia a esse respeito. Passados quase dez anos da vinda a lume de sua **Introduction to the study of narratee**, Prince (1980) realiza uma análise sistemática e de maior extensão a respeito da forma e do funcionamento da narrativa, como o título da obra indica: **Narratology: the form and functioning of narrative**. Prince (1980) inicia seu estudo estabelecendo relações de alguns elementos textuais com a gramática:

In grammar, a distinction is made among the first person ('I', for example) the second person ('you') and the third person ('he'). The first person is defined as the one who speaks, the second person as the one who is spoken to, and the third person as the being or object that is spoken about. Similar distinctions can be made in narratology: we can say the narrator is a first person, the narratee a second person and the being or object narrated about a third person. ¹⁹ (PRINCE, 1982, p.7.)

Ainda segundo Prince (1980), numa dada sentença, um 'eu' representa a voz enunciativa que pode ou não estar evidente, ou seja, pode aparecer de forma explícita ou não. Do mesmo modo, numa dada narrativa, um 'eu' representando o narrador pode ou não se mostrar evidente. O que o teórico explica é o fato de a localização desse 'eu' revelar o narrador dentro da diegese ou fora dela. O que o classificaria respectivamente como intradiegético

¹⁸ Toda narrativa, seja oral ou escrita, quer recontre fatos reais ou míticos, quer conte uma história ou relate uma simples sequência de ações no tempo, esta pressupõe não apenas (mas pelo menos) um narrador, mas também (pelo menos) um narratário, este como sendo alguém para quem o narrador se dirige. (tradução nossa.)

¹⁹ Na gramática, uma distinção é feita entre a primeira pessoa ('eu', por exemplo), a segunda pessoa ('tu') e a terceira pessoa ('ele'). A primeira pessoa é definida como a que fala, a segunda pessoa como aquela para quem se fala, e a terceira pessoa como sendo objeto sobre o qual se fala. Distinções similares podem ser feitas em narratologia: nós podemos dizer que o narrador é a primeira pessoa, o narratário é a segunda pessoa e o objeto sobre o qual se narra, a terceira pessoa. (tradução nossa.)

ou extradiegético, para citarmos a terminologia empregada nesses casos por Genette (1972). A partir de tal explicação, vemos como necessário fazermos uma breve distinção, e, para tanto, contamos com a interessante observação de Reuter (1995):

O escritor é aquele que existe ou existiu, em carne e osso, em nosso mundo. O narrador é aquele que parece contar a história no interior do livro mas que só existe em palavras no texto. Ele constitui, de alguma maneira, um enunciador interno. Esta distinção permite compreender que um mesmo autor possa escrever um romance escolhendo um narrador homem ou mulher, passado, presente ou futuro... (REUTER, p.38.)

Não devemos, de modo algum, confundir ainda os leitores reais, virtuais, ideais, e todos os outros do nosso mundo (mundo extra-texto literário), com o narratário: “aquele para quem o narrador se dirige, explícita ou implicitamente, no universo da narrativa.” (REUTER, 1995, p.39.)

Muitos pesquisadores e estudantes sabem o que é um autor e um narrador, mas a grande maioria desses, e, inclusive, muitos críticos confundem o narratário com o receptor, e com o leitor, e isso se dá possivelmente pelo fato de não empregarem a palavra narratário com frequência. Não somos os primeiros a fazer tal reflexão, Prince (1980, p.7) já a faz em seu pequeno artigo. Algumas razões são apontadas pelo teórico na tentativa de justificar a lacuna teórico-crítica existente nos estudos da narrativa. A explicação se baseia em características do próprio gênero narrativo. A primeira razão é a de que o herói ou a personagem dominante, geralmente, é o narrador e não o narratário; outro ponto observado por Prince (1980), é o fato de ser o narrador, num nível mais profundo, ou mesmo superficial, pelo menos aparentemente mais responsável do que seu narratário pela forma e pelo tom da estória. Além disso, o teórico alerta para o fato de também ser o narrador responsável pela maior parte da caracterização da estória propriamente dita; uma última justificativa é a de que os problemas da poética narrativa que deveriam ter sido abordados na perspectiva do narratário já terem sido estudados do ponto de vista do narrador. (PRINCE, 1980, p.8.)

Propomo-nos, portanto, antes de verificarmos como é possível identificar os sinais do narratário numa narrativa, fazer algumas observações na tentativa de evitar equívocos terminológicos e ou conceituais:

Narratário – É o destinatário do relato feito pelo narrador. Entidade ficcional criada pelo autor para “ouvir” aquilo que conta o narrador. É a soma dos signos que o constroem.

Leitor fictício – Toma lugar na própria trama da história.

Leitor ideal – Aquele destinatário que é desejado pelo autor de uma carta, por exemplo, ou mesmo de uma entrevista, ou seja, o autor ao produzir seu discurso, espera que quem o leia (ou o receba de um modo mais geral) seja de fato aquele no qual pensou enquanto produzia seu texto.

Leitor virtual – É aquele susceptível de ler o romance, o destinatário implícito para o qual o discurso se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence, mas também pela enunciação particular de cada obra.

Leitor empírico – Indivíduo concreto, ser de carne e osso que segura o livro nas mãos.

De acordo com as palavras de Jouve (2002): “a idéia de um leitor virtual, inscrito no texto e que serve de ponte para o leitor real, teve uma extraordinária posteridade. Está no centro de todos os grandes modelos de análise.” (p.43.) Numa ordem cronológica, podemos citar alguns termos desenvolvidos nessas abordagens teóricas: o leitor implícito, de Iser (1985); o leitor abstrato, de Lintvelt (1981); e numa perspectiva pragmática, o leitor modelo, de Eco (1985). Não nos aprofundaremos no uso e na significação de tais termos empregados pelos teóricos citados por não serem nosso alvo nessa pesquisa.

Observações feitas, retomemos o estudo realizado por Gerald Prince (1980). Seu texto demonstra que toda narração é composta de uma série de sinais dirigidos ao narratário e que todo narratário possui características que foram enumeradas pelo teórico, mas admite que uma indicação do contrário pode ser feita tendo em vista a narração pretendida para ele [para o narratário]. (PRINCE, 1980, p.11.) O que o teórico explica é o fato de que a narrativa pode se relacionar com essas características (observadas no estudo desenvolvido por ele) de modo a endossá-las, ou contrariá-las. Em suas próprias palavras:

[...] a certain passage might underline the language-related difficulties of the narratee, another passage might disclose that he suffers from amnesia, yet another passage might emphasize his knowledge of the problems being discussed.²⁰ (PRINCE, 1980, p.12)

Quanto menos o narratário se enquadrar naquilo que foi previsto pelo analista em sua *Introduction to the Study of the Narratee*, mais “[...] the portrait of a specific narratee is gradually constituted.”²¹ (PRINCE, 1980, p.12.) Portanto, quanto mais diluída no texto se apresenta a imagem do narratário, mais esse se aproxima daquilo que Prince (1980, p.9) denominará narratário grau-zero.²² A partir do momento em que conseguimos por meio do texto literário elencar traços ou marcas individualizantes desse elemento, significa que este se afasta de tal nomenclatura e poderá assumir maior relevância na constituição de uma narrativa.

O elemento estrutural estudado será, num primeiro momento, identificado pelos sinais dirigidos a um ‘tu’. E mesmo que aparentemente, em muitas narrativas, possamos ter dificuldades em encontrar um ‘tu’, porque ele pode ter sido simplesmente apagado sem à primeira vista deixar pistas ou traços, a narrativa por si mesma implicará em sua existência. Como afirma Todorov (1971, p.248):

[...] Os dois [narrador e narratário] encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão. [...]. Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado aparecem sempre juntos.

Apoiados no pensamento de Todorov (1971), a nós é possível afirmar que é no comportamento e na voz do narrador que estão ancorados os sinais os quais permitirão revelar as faces do narratário de um texto literário. Prince

²⁰ [...] certa passagem de uma narrativa pode sublinhar a linguagem relacionada às dificuldades do narratário, outra passagem pode revelar que ele sofre de amnésia, ainda outra passagem pode enfatizar o conhecimento que ele possui dos problemas discutidos. (tradução nossa.)

²¹ [...] o retrato de um narratário específico é gradualmente constituído. (tradução nossa.)

²² Terminologia que será abordada na seção intitulada **Tipologia**.

(1980), em seu estudo, vai problematizar a presença do narratário buscando observar as possibilidades de identificação do elemento citado que nos são fornecidas por meio de um texto. O “tu” referido também por Todorov (1971) nem sempre é percebido a partir das indicações dirigidas a ele. Prince (1980, p.12.) afirma que não é apenas a aparência física, a personalidade, ou o estado civil que podem ser levados em consideração na tentativa de identificar a presença do narratário em uma determinada narrativa, mas ainda as experiências vividas por ele em seu passado enquanto entidade ficcional. Ainda segundo o mesmo teórico, tais indicações podem simplesmente preceder a porção da narrativa a ele pretendida ou mesmo vir posteriormente a esta, interrompê-la, ou servir de moldura para a mesma. No caso do romance que compõe o corpus de nosso trabalho, observa-se um narratário que estabelece diálogo com o narrador, mas que não é desenhado por este através de características físicas. Temos noções sutis a respeito de seu comportamento, sua postura, sua idéia de mundo, seu modo de se comunicar, mas nada que diga respeito a traços físicos, como cor do cabelo, da pele, ou seu nome de batismo. Vejamos como pode ocorrer tal fenômeno, a partir da observação de um fragmento do texto literário. Logo no início da narrativa estudada, **João Vêncio: os seus amores**, nós leitores percebemos que ambos os elementos-personagens, narrador e narratário, estão numa prisão. Cenário no qual se estabelece gradativamente a relação de amizade entre os dois, a partir de um diálogo iniciado antes mesmo que começasse a narração que nos chega pelas palavras do livro. Temos a sensação de que chegamos atrasados para “ouvir” essa conversa. Vejamos as primeiras linhas impressas no texto:

— Este muadié tem cada pergunta!...Porquê eu ando na quionga?²³... Meus amores meus azares, miondona...Minhas vadiices, rambóias de quilapangas. E vosoutro? A-mu-kuta²⁴... [...] Simpatizo-me com o muadié, sua questão não me ofende. (VIEIRA, 2004, p.31.) (grifos nossos)

²³ *Quionga* é expressão que na língua *Kimbunda* (*kionga*) significa cadeia. (VIEIRA, 2004, p. 94.)

²⁴ *A-mu-kuta*, é uma expressão que na língua *kimbunda* significa: foi apanhado ou foi amarrado. (VIEIRA, 2004, p.89.)

No excerto, observa-se que o narrador repete aquilo que foi dito pelo narratário: João Vêncio nos permite saber aquilo que foi dito pelo *muadié*, pois numa espécie de efeito eco provocado por meio de sua fala, nos faz ter acesso ao discurso do narratário: “Porquê eu ando na quionga?”. O narrador João Vêncio logo depois de repetir a pergunta elaborada por seu interlocutor, a responde: “Meus amores meus azares, miondona [...]”. Na seqüência, o próprio João Vêncio lança uma pergunta ao seu narratário: “E vosoutro?”. Contador de estórias que é, Vêncio se interessa em saber por que motivo o camarada *muadié* está na mesma situação que ele: numa *quionga*. E é o mesmo João que repete a resposta dada por *muadié*: “A-mu-kuta...”. Os Três pontos que seguem a resposta sinalizam para o fato de que *muadié* pode ter dado mais informações a Vêncio. Informações que este prefere apenas sugerir por meio do uso do sinal gráfico de reticências. É com base no pensamento de Prince (1980) que mantemos a postura assumida: a que destaca o narratário de João Vêncio como digno de uma análise como esta. Nas palavras do teórico: “Certain indications supplied by the text concerning a narratee are sometimes found in a section of the narrative that is not addressed to him.”²⁵ (PRINCE, 1980, p.12.) Em João Vêncio: os seus amores, as estórias relatadas pelo narrador não contém informações sobre a personagem *muadié*. João conta a *muadié* vários episódios de suas aventuras amorosas desde a infância, mas em nenhum episódio de seu relato se faz presente a figura de *muadié*. *Muadié*, o narratário, não é testemunha dos eventos contados a ele mesmo. O narratário não estava lá quando tudo aconteceu e por isso ouve o relato atentamente, mas não passivamente. Seguindo os passos de Prince (1980), de acordo o último fragmento de seu pensamento citado, poderemos encontrar, em alguns tipos peculiares de narrativa, como é o caso do romance estudado, traços caracterizadores da presença do interlocutor do discurso do narrador em outros momentos da narração e não apenas no interior dos relatos elaborados pelo narrador, ou seja, nas micro-histórias dirigidas ao narratário.

Prince (1980, p.12), em seu artigo, explica-nos que o retrato ou a imagem do narratário, de um modo geral, surge da narrativa endereçada a ele. Podemos ter uma boa caracterização do narratário se analisarmos atentamente

²⁵ Certas indicações fornecidas pelo texto relativo a um narratário são às vezes encontradas numa seção da narrativa que não é dirigida a ele. (tradução nossa.)

de que forma o discurso do narrador está configurado, pois essa configuração realiza-se a partir da idéia que o narrador tem de seu interlocutor. Seguindo o raciocínio do teórico:

[...] If we consider that any narration is composed of a series of signals directed to the narratee, two major categories of signals can be distinguished. On the one hand there are those signals that contain no reference to the narratee or, more precisely, no reference differentiating him from the zero-degree narratee. On the other hand, there are those signals that, on the contrary, define him as a specific narratee and make him deviate from the established norms.²⁶ (PRINCE, 1980, p.12.)

Em **O Despertar**, conto que integra a antologia **A cidade e a Infância**, também de autoria do autor estudado, a sentença — “Com a luz que mansamente vai invadindo tudo, a face dele toma aspecto mais sério e os olhos não têm já aquele brilho que lhe dera o cantar dos pardais.” (VIEIRA, 2007, p. 20) — poderia ser enquadrada na primeira categoria desenvolvida por Prince (1980), a qual o fragmento acima de sua teoria faz referência. A voz que nos chega por meio do conto de Vieira (2007) fala sobre alguém, mas não há pista alguma a respeito de para quem ele fala. Quem seria então seu interlocutor? Quem, na superfície do texto, ouve o relato do narrador? A sentença não revela nenhuma característica particular do narratário. Poderíamos, portanto, denominar o narratário de **O Despertar** como narratário grau-zero, na terminologia empregada por Gerald Prince (1980). Para que um narratário seja considerado do tipo grau-zero, não é necessário que o texto ficcional em análise faça referência alguma a ele. Subentende-se a existência de um narratário desse tipo, simplesmente pela existência do texto. Haverá uma entidade que produz o discurso e outra que o recebe num mesmo nível. Retomando Todorov (1971, p.248.), concordamos com o fato de que “[...] os dois [narrador e narratário] encontram-se em dependência estreita um do outro,

²⁶ Se considerarmos que qualquer narração é composta por uma série de sinais dirigida ao narratário, também nos será permitido distinguir duas categorias principais de sinais. Por um lado há aqueles sinais que não contêm referência alguma ao narratário ou, mais precisamente, nenhuma referência que o diferencie do narratário grau-zero [extra-diegético, na terminologia de Genette]. Por outro lado, há aqueles sinais que, ao contrário, o definem como um narratário específico e o fazem se afastar das normas estabelecidas. (tradução nossa.)

e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão.” É o que acontece nos casos que se enquadram na segunda categoria de sinais analisada por Prince (1980) em seu artigo. Um exemplo é o romance objeto de nosso estudo. Em **João Vêncio: os seus amores**, o narratário-personagem muadié pode ser visto como um interlocutor que se desvia da classificação de narratário grau-zero e já veremos por quê. No fragmento:

Simpatizo-me com o muadié, sua questão não me ofende. Ao invés, xingava. Se me pisam, não grito: mordo. Surucucu também — é que falou o delegado. Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância... (VIEIRA, 2004, p.31.)

No texto lido, percebe-se a presença explícita do narratário. É o próprio narrador que afirma simpatizar com ele e diz querer pôr-lhe suas alíneas. E o narrador João Vêncio arremata: “necessito sua água, minha sede é ignorância.” Vemos no texto a expressão da teoria de Todorov (1971, p.248): “[...] Os dois [narrador e narratário] encontram-se em dependência estreita um do outro, [...]. Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual “eu” e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado aparecem sempre juntos.” No romance **João vêncio: os seus amores**, é notória a presença do narrador e do narratário num mesmo nível diegético. O narratário de João-Vêncio, o *muadié*, se afasta de qualquer aspecto que pudesse classificá-lo como narratário grau-zero. O que temos é um narratário específico. De cuja face nos aproximamos por meio do discurso do narrador e das reações-resposta do próprio narratário diante dos relatos deste. De forma peculiar, será possível encontrar, portanto, desenhado com mais precisão, o narratário-interlocutor do narrador do texto objeto de nosso estudo. Ao contrário do que se possa pensar, os sinais desse tipo de narratário, o que se enquadra na segunda categoria desenvolvida por Prince (1980), não são sempre fáceis de reconhecer ou interpretar. Prince (1980) nos explica que muitas das informações a respeito de um narratário que se ajusta à segunda categoria, ou seja, aquele que difere do narratário grau-zero, como é o caso do narratário analisado, podem ainda se fazer presentes no texto de forma implícita ou explícita. Nas palavras de Prince (1980, p. 13):

Obviously, any indication, whether explicit or indirect, should be interpreted on the basis of the text itself, using as a guide the language employed, its presuppositions, the logical consequences that it entails, and the already established knowledge of the narratee.²⁷

As indicações referidas pelo teórico no excerto supracitado podem ser encontradas no texto literário de formas muito variadas. Estas serão capazes de construir um retrato mais ou menos detalhado do narratário. Um texto pode, portanto, referir-se diretamente ao narratário. Nesses casos, haverá passagens do texto em que o próprio narrador fará tais referências, podendo designar seu interlocutor por meio de expressões como: leitor, caro leitor, ouvinte, meu querido, meu amigo, camarada, o senhor, entre outras. (PRINCE, 1980, p.13.) Em **João Vêncio: os seus amores**, há diversas passagens desse tipo, como podemos observar em:

[1] Por isso nessa tarde, se fez sol, choveu em mim, camarada companheiro. (VIEIRA, 2004, p.38.) (grifo nosso)

[2] O senhor vai-lhe relacionar, ela vem hoje trazer suas lambetas bailundas que eu lhe convido já para assentar comigo. (VIEIRA, 2004, p.32.) (grifo nosso)

[3] Muadié acredite: eu recuei não foi o corpo dele, macacão-sagüim aos guinchos na minha marona. (VIEIRA, 2004, p.33.) (grifo nosso)

[4] E a gente os dois sentados aqui, muzonga amiga. (VIEIRA, 2004, p.88.) (grifo nosso)

Nos fragmentos [1], [2], [3] e [4], encontramos algumas das formas empregadas pelo narrador, João Vêncio, para dirigir-se a seu narratário: camarada companheiro, o senhor, muadié, a gente, os dois. Nesses casos, os sinalizadores da presença do elemento estudado serão as expressões que

²⁷ Obviamente, qualquer indicação, explícita ou indireta, deve ser interpretada na base do próprio texto, utilizando como guia a linguagem empregada, suas pressuposições, as consequências lógicas que ela implica e o conhecimento já estabelecido do narratário. (tradução nossa)

fazem referência direta a este. Nos exemplos, encontramos pronomes de tratamento como senhor, presente no fragmento de número [2]; *muadié* (do kimbundu: senhor, patrão) que inicia o excerto [3]; a gente, sinônimo da primeira pessoa do plural, nós, termo que pode ser visualizado no excerto [4]; o numeral dois, também no fragmento [4], enfatizando ambas as presenças do narrador e narratário sentados conversando, como o próprio texto indica por meio da expressão muzonga amiga²⁸; além do pronome oblíquo lhe, que faz referência também ao interlocutor em companhia do narrador na referida passagem. Ainda de acordo com o pensamento de Prince (1980), se o narratário é, em determinadas passagens, identificado de alguma forma, por exemplo, sendo atribuída a ele uma profissão ou nacionalidade, tais passagens devem ser consideradas como reveladoras de sinais pertinentes a este elemento. Por exemplo, se este, numa narrativa aparece designado como um padre ou mesmo como um preso — como o é o narratário de João Vêncio —, toda informação geral a respeito de padres ou presos, ou seja, tudo que é sabido previamente a respeito desses tipos de atividades deverá também ser considerada, segundo o teórico, como informações pertinentes a tal narratário. (PRINCE, 1980, p. 13.) O narratário, como já referido por Todorov (1971) e Prince (1980), pode ainda aparecer designado pelos pronomes da segunda pessoa do singular ou mesmo do plural quando houver mais de um, obviamente, e ainda pelas respectivas formas verbais destes. Mas faz-se necessário observar a existência de passagens em que apesar de não estarem escritas de forma a utilizar a segunda pessoa pronominal, mesmo assim implicam a presença do narratário descrevendo-o de alguma forma, como na sentença expressa por João Vêncio: “Acamaradamos.” (VIEIRA, 2004, p.31.) A forma verbal indicadora do uso da primeira pessoa do plural, no excerto, imprime vários aspectos do narratário além de sua explícita detectável presença. Camarada — expressão empregada entre os angolanos para indicar um engajamento político nas causas de libertação de seu povo; pode, aqui, significar que a postura política do narratário está sintonizada com a do narrador; além de sinalizar para o fato de que a amizade entre ambos cresce e

²⁸ *Muzonga*, da língua kimbunda *zonga*. João Vêncio emprega o referido termo no sentido de conversa amena. (VIEIRA, 2004, p.93.)

que podem contar um com a ajuda do outro durante a estada na cadeia. Outro aspecto que se pode enxergar por meio dessa curta afirmação é que ambas as personagens, João Vêncio e *muadié*, estão de acordo com a proposta que segue a sentença analisada: “Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga — adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas.” (VIEIRA, 2004, p.31.) (grifo nosso)

A presença do narratário num texto pode vir assinalada ainda por alguma expressão impessoal, por travessão, alínea, construções interrogativas, respostas do narrador para possíveis objeções ou questionamentos de seu interlocutor, pseudo-perguntas, justificações em excesso elaboradas pelo narrador, negações formuladas pelo narrador, podendo estas contradizer as crenças prévias que possa ter o narratário.

Existem também passagens que podem incluir algum termo que revele uma experiência mútua do narrador e do narratário, referindo-se a algo vivido por ambos no extra-texto, ou seja, num momento anterior ou ulterior à narrativa, como: a leitura em comum de um outro texto, a vivência em um mesmo lugar ou cidade, o conhecimento de uma língua, ou o domínio de termos técnicos de determinada área. Observamos esse aspecto também em passagens do diálogo entre o narrador e narratário do romance analisado. Em: “Agora que bebo minha água na frente da minha casa de pau-a-pique, no nosso musseque do antigamente [...]” (VIEIRA, 2004, p.35-36.) (grifos nossos), é possível perceber que o narratário de João Vêncio, *o muadié*, conhece bem a atmosfera dos *musseques* angolanos, atmosfera de uma época bem anterior ao momento da narração, bem antes de estar preso. O antigamente, nessa passagem, faz referência a um período de calma, que resgata o período da infância e adolescência do narrador.

Na crença de termos observado satisfatoriamente os modos de reconhecimento dos traços ou marcas reveladores da presença do narratário no texto, e de ter realizado uma visita aos teóricos que servem de base para a nossa pesquisa, dedicaremos-nos à próxima seção na tentativa de detectarmos que funções o elemento estrutural estudado pode exercer num texto literário.

2.1.1.1 Funções

De acordo com Aguiar e Silva (1974, p.28): “o narratário constitui o receptor do texto narrativo, aquela criatura ficcional a quem se dirige o emissor/narrador. A análise do seu estatuto, da sua natureza e das suas funções, encontra-se ainda em fase incoativa.” De fato, escassos são os estudos que se debruçam sobre esse elemento tão importante. As primeiras incursões a respeito do objeto de estudo de nossa análise, como aquelas visitadas nas seções anteriores, revelam que muito ainda precisa ser feito no intuito de que se possa compreender e observar com propriedade tal componente narrativo. Nesta seção, é nosso objetivo, portanto, contribuir para a melhor compreensão do narratário, partindo das reflexões iniciadas por Gerald Prince (1980), teórico que, até o presente, acreditamos, mais se dedicou à observação do narratário. Faremos referência freqüente a seus dois estudos mais profundos de nosso objeto: *Introduction to the study of the narratee* e *Narratology: the form and functioning of narrative*. Nosso intuito, na presente seção, é o de problematizar os papéis atribuídos ao elemento estudado, no âmbito da narrativa literária.

Observa Bakhtin (1995, p.113) que “toda palavra é o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro [...]”. A observação do lingüista se aplica não só ao discurso de modo geral, mas também ao texto narrativo literário, no qual existe um produtor ou narrador que delinea seu texto visando a seu receptor que no plano ficcional é o narratário.

Mesmo que um “tu” apareça mais ou menos implícito numa narrativa, é possível detectar a presença do narratário e caracterizá-lo a partir de suas marcas, tornando-se também possível observar que função este desempenha na composição da narrativa. Pois como constata Prince (1982, p.17): “[...] any ‘you’ designating a narratee implies a narrator, any ‘I’ designating a narrator implies a narratee.”²⁹ É a mesma relação de interdependência de que havia falado Todorov (1971).

²⁹ “[...] Qualquer ‘tu’ designando um narratário implica um narrador, qualquer ‘eu’ designando um narrador implica um narratário.” (*tradução nossa.*)

Um dos primeiros pontos a serem observados é o de o narratário ser uma espécie de motivo para que o texto narrativo literário seja desenvolvido pelo narrador. Pois é ao narratário que se destina o relato. Só se conta algo quando se tem quem o escute ou leia. É tendo o narratário em mente que o narrador articula todos os elementos necessários à construção de seu texto. A esse respeito, no diz Bakhtin (1997, p.320): “os outros não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação verbal. Logo de início, o locutor espera deles uma resposta, uma compreensão responsiva ativa. Todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro dessa resposta.” Ainda de acordo com as palavras de Bakhtin (1997), o que promove a constituição do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar, portanto, totalmente voltado para o seu destinatário. Esse destinatário, no âmbito da narrativa que estudamos, será o narratário. É dessa forte influência que “depende a composição, e, sobretudo, o estilo do enunciado.” (BAKHTIN, 1997, p.321.) Durante a composição da narrativa, o enunciadador levará em conta a expectativa daquele que receberá sua fala. É a partir do grau de conhecimento de mundo de seu interlocutor que este vai moldando o texto, selecionando palavras, articulando acontecimentos, ordenando eventos, enfim, toda a narrativa se desenvolve por, e para ele, de forma que tudo é preparado para ser absorvido por ele, a seu modo. É esta, a nosso ver, a função por excelência do narratário: a de desencadeador ou motivador primeiro do texto narrativo literário.

Enfatiza Prince (1982), em sua obra, que o papel mais óbvio que pode assumir o narratário é o de mediador do leitor. O narratário é, pois, uma espécie de ponte entre narrador e leitor(es) e mesmo entre autor e leitor(es). (PRINCE, 1982, p.20-21.) Todos os diálogos, as metáforas, as situações simbólicas, as alusões a um sistema de pensamento, tudo passa por seu crivo antes de chegar até nós leitores. O texto é, portanto, primeiramente recebido por ele. E nós leitores sempre temos o nosso acesso aos eventos narrados retardado em relação ao acesso que tem a eles o narratário. Ao lado da tarefa de mediador, a nosso ver, é necessário também destacar a de editor. É o que acontece, por exemplo, em narrativas literárias epistolares. A(s) carta(s), nesse caso, e do modo como percebemos, foi ou foram selecionada(s) e disposta(s)

de acordo com a preferência de quem as leu antes de nós, de quem de fato as recebeu — o narratário.

Outra função desempenhada pelo elemento estrutural analisado, segundo o estudo desenvolvido por Prince (1982, p.22), é a de caracterizador. Essa função é exercida principalmente quando há um narrador-personagem, pois essa existência implica também a existência de um narratário-personagem. É o caso de ser estabelecido um diálogo mais explícito entre ambos os personagens, seja a partir de cartas ou mesmo oralmente. Por meio desse diálogo que se estabelece, temos acesso ao universo diegético de ambos. O narratário, assim como nós, enquanto leitores, se apresenta sedento por informações a respeito do narrador-personagem e dos eventos nos quais ele esteve envolvido. E quanto maior se torna o interesse deste pelo outro, mais nos dá a saber a narrativa. A caracterização do universo narrativo e de todos os seus elementos é estimulada, e só é realizada, de fato, numa maior ou menor intensidade a partir do interesse que demonstra o narratário pelos detalhes da vida do narrador ou por peculiaridades a respeito da história contada por ele: visão de mundo, gostos, conceitos, amores, lembranças dos lugares por onde passou, etc. Tudo pode ser alvo de interesse do narratário. No discurso literário, esse interesse pode aparecer materializado em perguntas elaboradas pelo próprio narratário-personagem e impressas no texto, ou simplesmente referidas pelo narrador-personagem; e ainda a partir de outras manifestações como expressões faciais, gesticulações e tudo aquilo que venha a colaborar para que o narrador fale mais e melhor. Concordamos com Prince (1982) a respeito da importância de tal papel, quando nos diz que “the relations that a narrator-character establishes with his narratee reveal as much — if no more — about his character than any other element in the narrative.”³⁰ (PRINCE, 1982, p.22.) Sob nosso olhar, o papel de caracterizador imprime, indo além, outra tarefa: a de elemento implicador na economia da narrativa. O narratário contribui para o desenvolvimento ou não da trama. Uma narrativa pode tornar-se mais ou menos extensa devido às perguntas do narratário e às

³⁰ “As relações que um narrador-personagem estabelece com seu narratário revelam tanto — senão mais — sobre seu caráter do que qualquer outro elemento dentro da narrativa.” (tradução nossa.)

respostas dadas pelo narrador no intuito de extinguir as dúvidas surgidas frente a um interlocutor com a curiosidade aguçada em maior ou menor grau.

É sabido também que o narratário pode exercer influência direta sobre o tema da narrativa. Nas palavras de Prince (1982, p.22), “the relations between the narrator and the narratee in a text may underscore one theme, illustrate another, or contradict yet another.”³¹ Nesse ponto, voltamos à questão do interesse despertado no narratário em relação ao tema proposto por seu locutor. Um tema menos interessante ao narratário pode fazer com que a narrativa se torne menos atrativa também a nós leitores. O tema é geralmente selecionado pelo narrador tendo em vista, portanto, o interesse de seu interlocutor.

Prince (1982) diz que as funções atribuídas ao narratário podem ser mais ou menos desenvolvidas dependendo das habilidades também do narrador, o que nos faz lembrar as palavras de Todorov (1971, p.248.), para quem “desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão [...]” Um narrador pode apresentar-se desprovido do conhecimento de técnicas narrativas suficientes para fazer revelar a face do narratário mais nitidamente. Ou talvez essas nem interessem a ele. (PRINCE, 1982, p.23.) Partindo, portanto, de uma maior ou menor familiaridade do narrador com as técnicas narrativas empregadas na possível construção de um narratário, pode-se justificar a importância que virá a ter esse elemento ou a quantidade de papéis assumidos por ele num texto.

2.1.1.2 Tipologia

Na presente seção, é nosso propósito observar como ao longo dos anos vem sendo classificado o narratário pelos teóricos que sobre este elemento se debruçaram, e analisar quais as implicações oferecidas por essas classificações para o seu entendimento.

³¹ “As relações entre o narrador e o narratário num texto podem sublinhar um tema, ilustrar outro, ou contradizer ainda um outro.” (tradução nossa.)

Gérard Genette (1972) é o primeiro a ser visitado por nós. Nesse já referido estudo, o teórico faz a distinção entre dois tipos principais de narratário utilizando uma tipologia já usualmente empregada para classificar o narrador. Intradiegético é o termo empregado para designar o narratário que aparece configurado no mundo da história, na diegese; distinguindo-se, pois, do narratário externo a esse mundo, o extradiegético. (GENETTE *apud* JOUVE, 2002, p.39.) O narratário que aparece dentro da história, o chamado intradiegético, é uma personagem. É um narratário que se apresenta de modo mais explícito. Assumindo o papel de personagem, esse elemento aparece de forma individualizada podendo ter um nome e ser caracterizado mais detalhadamente, assim como são caracterizadas outras personagens existentes na história. Mesmo sendo uma personagem, é a ele que se destina o relato do narrador e como personagem pode tomar parte ou não nos eventos a ele contados. O narratário extradiegético é uma entidade que exerce diversas funções na narrativa, mas não assume o papel de personagem, não intervindo, portanto, como ator na história narrada. Observando o modelo tipológico de Genette (1972) e de outros estudiosos, Jouve (2002), em seu estudo *A Leitura*, destacou três faces do narratário as quais observaremos mais de perto na presente seção. Segundo esse lingüista:

A noção de “narratário”, portanto, não tem o mesmo sentido conforme se refere ao plano da narrativa (isto é, ao texto como tal) ou ao da história (isto é, aos acontecimentos narrados). Vários modelos foram propostos para melhorar a distinção. Globalmente, e partindo da história para a narrativa, podem-se distinguir três tipos de narratário. (JOUVE, 2002, p.41.)

Uma das faces é a de narratário-personagem, é o mesmo denominado por Genette (1972) como narratário intradieгético. Este sobrevive dentro da atmosfera da narrativa se afastando de uma postura de observador. Sua postura é de personagem ativa, e portanto construída para participar, de alguma forma, dentro da narrativa. É o caso, como veremos, do *muadíé* de João Vêncio: os seus amores. Ainda sob o olhar de Jouve (2002), nos é apresentado o narratário interpelado. Em suas próprias palavras: “trata-se desse leitor [ou simplesmente interlocutor] anônimo, sem verdadeira

identidade, interpelado pelo narrador durante a narrativa.” (JOUVE, 2002, p.41.) Nesse caso, o narratário não é construído no intuito de assumir o papel de uma personagem, mas é uma entidade abstrata, o tempo todo acionada pelo narrador. Como exemplo, temos o narratário de **Kinaxixi Kiamil! — narrativa que integra o volume de estórias intitulado Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu**, também de autoria de José Luandino Vieira — o irmão, entidade a quem se dirigem os questionamentos do narrador. Esse tipo de narratário pode ser utilizado como um recurso para se provocar a ironia ou criticar determinado comportamento de uma época, não se restringindo apenas a isso seu papel.

A última face do narratário, revelada por Jouve (2002), é a de narratário oculto. Aquele que segundo ele “não é descrito, nem nomeado, mas implicitamente presente pelo saber e pelos valores que o narrador supõe no destinatário de seu texto.” (JOUVE, 2002, p.42.) Entendemos juntamente com o teórico citado que este narratário corresponde ao narratário extradiegético de Genette (1972). Este se apresentará de forma semelhante ao narratário que se observa na narrativa **Vavó Xíxi e Seu Neto Zeca Santos**, que integra a obra **Luuanda**, saída da pena de Vieira:

Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa. (VIEIRA, 1978, p.13.)

É o tipo de narratário que tem sua existência simplesmente implicada na existência de uma narrativa. No texto citado, a quem se dirige a voz que enuncia? Para quem se destina a construção de tal cenário? O narratário está localizado fora da atmosfera construída por meio da narração, assim como fora dela também está situado seu narrador. O narratário vai se apresentar como que imerso ou diluído no texto e com características que pedem um olhar minucioso para que seja possível identificá-las. Gerald Prince (1980, p.10) deu-lhe o nome de narratário grau-zero e atribuiu a este características negativas e positivas. Apresentaremos nas próximas linhas as características positivas do narratário princeano.

Observa Prince (1980) que o narratário grau-zero é conhecedor da língua e das linguagens utilizadas pelo narrador. Partindo do princípio óbvio de que se um texto ou fala é dedicado a ele e este só pode ser construído numa língua ou linguagem de seu domínio, Prince (1980, p.10) ainda observa que:

In his [the zero-degree narrate] case, to know a tongue is to know the meanings (denotations) — the signifieds as such and, if applicable, the referents — of all the signs that constitute it [the text]; this does not include knowledge of connotations (the subjective values that have been attached to them). It also involves a perfect mastery of grammar but not of the (infinite) paragrammatical possibilities.³²

A partir do fragmento do pensamento de Prince (1980), é possível concluir que sendo conhecedor da língua e das linguagens de uma narrativa, o narratário grau-zero tem ainda a capacidade de, numa dada sentença ou numa série de sentenças, pressupor conseqüências. Isso é possível porque ele é também conhecedor da gramática narrativa, ou seja, das regras nas quais toda estória é elaborada. Observa o teórico ainda que o narratário grau-zero possui uma excelente memória a respeito de tudo aquilo que lhe é contado pelo narrador. (PRINCE, 1980, p.10.)

Algumas características negativas são também estudadas por Prince (1980). Negativas, porque tornam essa face de nosso objeto de estudo bastante limitada.³³ A primeira delas é a de o narratário grau-zero ter habilidade apenas para realizar uma leitura linear da história, seguindo da primeira palavra dita pelo narrador até a última, ou seja, da primeira página até aquela que encerra a narrativa. Acompanhando os eventos um por um na ordem estabelecida pelo narrador é que esse tipo de narratário adquire o conhecimento total da narrativa. E isso pode ser justificado pelo fato de esse elemento apresentar-se desprovido de personalidade ou identidade definida. Esse aspecto é ainda fator determinante para que também se façam ausentes

³² No caso dele [do narratário grau-zero], saber uma língua é saber os significados (denotativos) — os signos e ainda, se aplicáveis, os referentes — de todos os sinais que o constituem [o texto]; isso não inclui conhecimento de conotações (os valores subjetivos que foram agregados a ele). — Isso também envolve um perfeito domínio da gramática mas não das (infinitas) possibilidades paragramaticais. (tradução nossa)

³³ Faz-se referência aqui ao modo limitado utilizado pelo narratário grau-zero para acessar uma narrativa.

características sociais ou atitudes “próprias” originadas de tal categoria de narratário. Outro ponto considerado negativo é o de o narratário grau-zero não saber absolutamente nada a respeito aos eventos ou personagens mencionados, ou melhor, não saber nada que diga respeito do universo construído pela narrativa. Sem o suporte do narrador: suas explicações, descrições, apresentações e todas as informações fornecidas por ele, o narratário grau-zero se torna incapaz de realizar qualquer interpretação da narrativa. (PRINCE, 1980, p.10-11.)

O referido teórico também faz uma reflexão geral sobre os modos de classificar o narratário. Dedicando em sua *Introduction to the study of narratee* uma seção à classificação do elemento, o pensador afirma ser possível caracterizar qualquer narração de acordo com o tipo de narratário ao qual se dirige; apesar de, segundo ele, ser essa uma tarefa “inútil porque muito extensa, muito complicada e imprecisa para que se distingam as diferentes categorias de narratários de acordo com seu temperamento, estado civil, ou crenças.” (PRINCE, 1980, p.17.) Anteriormente a Jouve (2002), Prince (1980) já havia utilizado a nomenclatura narratário-personagem para designar o narratário individualizado que toma lugar em narrativas como as epistolares, por exemplo. Este pode trocar turno com o narrador, assumindo por vezes os papéis de narrador quando escreve uma carta, e de narratário quando a tem dirigida a ele. Outro exemplo é o romance diário, no qual o narrador tem a si próprio como interlocutor. (PRINCE, 1980, p.18.)

Todas essas formas de pensar o narratário, desenvolvidas pelos teóricos visitados, servem de base para nosso estudo. Ao lado do teórico, acreditamos que o modo mais fácil, e nem por isso menos louvável, de se realizar um mapeamento do elemento estudado é tomando por base sua localização, seu posicionamento em relação ao narrador, as personagens, e a narrativa e não apenas classificá-lo. Nosso propósito ao longo desta pesquisa é o de investigar como o narratário funciona, analisar qual o seu grau de relevância para a construção da narrativa em questão, e ainda entender que relações estabelece com o narrador, com as personagens e que funções desempenha na narrativa em que se insere.

3 João Vêncio: os seus amores

É no intuito de proporcionar uma maior aproximação de nosso leitor com o texto de Vieira que propomos um passeio pelo romance **João Vêncio: os seus amores**, buscando iluminar alguns dos caminhos possíveis a serem seguidos durante a leitura do texto.³⁴ O romance é uma obra de destaque dentre as assinadas por José Luandino Vieira, por reunir em sua composição as diversas técnicas estético-criativas desenvolvidas pelo escritor ao longo de sua vida artística, revelando-nos um modo de escrita madura, correspondente a sua segunda fase de produção literária, como já referida na seção **A Prosa de Luandino Vieira**.³⁵

João Vêncio: os seus amores foi escrito entre 27 de junho e 1 de julho de 1968, período em que o autor estava preso no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. A obra permaneceu privada do convívio de seus leitores até o momento oportuno de sua publicação, acontecida apenas no ano de 1979, onze anos após sua escritura, quando é lançada sua primeira edição pelo selo da portuguesa, Edições 70.

Por meio do título, síntese da obra, **João Vêncio: os seus amores**, é possível perceber qual o centro da narrativa. O narrador é o próprio João Vêncio, e é, portanto, a partir dos seus sentidos, que conhecemos todo o universo narrativo criado por José Luandino Vieira. A narrativa é iniciada com um travessão. É que o *muadié*, interlocutor de João Vêncio, a pouco, lhe havia feito uma pergunta:

— Este muadié tem cada pergunta!...Porquê eu ando na quionga?...Meus amores, meus azares, miondona...Minhas vadiices, rambóias de quilapanga. E vosoutro? A-mu-kuta...Aprendi com senhor sô padre Viera este truco de responder pergunta. Simpatizo-me com o muadié, sua questão não me ofende. [...] Necessito sua água, minha sede é ignorância... (VIEIRA, 2004, p.31.)

³⁴ É óbvio que nenhuma apresentação, introdução ou resumo de obra substituirá absolutamente o ato da leitura que, inclusive, é recomendado para o melhor aproveitamento do percurso de nosso texto dissertativo.

³⁵ As diversas técnicas aludidas já foram discutidas no ponto anterior a este (ver capítulo 1 e seção 1.1).

O *incipit* já é revelador. Por meio dele, ficamos sabendo que João está na *quionga* ³⁶, e seu interlocutor também. A certeza a respeito dessa informação nos é dada a partir da leitura atenta do excerto supracitado. Nele, observa-se que *muadié* havia questionado Vêncio querendo saber o porquê de sua estada na cadeia. A pergunta de *muadié* é repetida por Vêncio: “Porquê eu ando na quionga?” (VIEIRA, 2004, p.31) Depois de justificar-se ao *muadié* atribuindo sua presença ali por conta de seus “azares”, João lança a mesma pergunta a seu interlocutor: “E vosoutro?” (p.31). João Vêncio também quer saber por que o *muadié* está na *quionga*, ou seja, por que motivo se encontra na mesma situação que ele, preso. O *muadié* responde, e sua explicação nos chega através da fala de Vêncio que repete a resposta de seu narratário. Esse recurso de repetição das falas do *muadié* é utilizado por Vêncio ao longo de toda a narrativa. É, como se pôde observar, pela fala de Vêncio, que temos acesso também ao discurso do *muadié*. No romance, desse modo, somos jogados numa longa conversa entre os dois companheiros de *quionga*: João Vêncio e *muadié*. As informações a respeito das personagens não nos são dadas. Temos de colhê-las ao longo do árduo caminho da leitura a subir e descer os arranha-céus de estórias — os casos — nos quais Vêncio esteve envolvido.

É a inferência, portanto, uma das nossas maiores aliadas durante o processamento da leitura das estórias contadas por João Vêncio. Partimos das primeiras linhas do romance e o que nos chega por meio da voz do protagonista segue retrocedendo, resgatando [inventando?] episódios de sua vida inteira:

Porque era numa tarde, eu tinha só apenas oito anos — como é eu me lembro assim? Eu tinha mas é três amores que eu vou pôr primeiro para o muadié perceber inteiro. Porque de todos os outros eu não lembro a luz que esses três têm em meu coração. Candeia no velador bíblico, a que ilumina minha vida, esses dias. No ovo já está o pintinho, cada cor é o ar com is... (VIEIRA, 2004, p.35.)

³⁶ Relembrando: *Quionga*, do *Kimbundo*, *kionga*, significa cadeia. (VIEIRA, 2004, p.94)

No fragmento, João volta aos seus oito anos de idade e não é apenas para começar a “pôr” os casos. Vêncio faz o uso de diversos recursos para dar roupagem de verdade a sua fala. Isso se dá para que consiga convencer o *muadié* de que é uma pessoa confiável e de sua plena inocência no envolvimento da morte de sua “barona”. Na escrita, a repetição com exatidão da fala dos envolvidos nas histórias é um exemplo desse recurso, como a do pai, “que nunca foi homem de asneiras palavras podres e sempre ele que dizia: ‘O cabrum! Desliga o contador da luz à desgraçada!... ‘ ”. (VIEIRA, 2004, p.35.)

Mas voltemos a nossos amigos de cela. A empatia entre os dois personagens não é apenas inicial. Na *quionga*, narrador, João Vêncio, e narratário, *muadié*, realizam a longa conversa que nos chega por meio dessa narrativa luandina. E é por meio dessa conversa que também nos chegam todas as histórias de João Vêncio, um contador nato. Personagem fugidia, como se nota em — “Eu gosto muito de mudar de nome. Eu penso que gosto é de mudar de vida. Eu não posso viver muito no mesmo sítio. [...] Uso e desuso bigode. Mulher também [...]” (VIEIRA, 2004, p.50-51) — o habilidoso narrador constrói uma teia de histórias para justificar uma outra: a de estar preso por motivo de “tentativa premeditada de homicídio frustrado”. (p. 32) Mas antes aceita a ajuda do *muadié*:

Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio o camarada companheiro dá a missanga — adiantamos fazer o nosso colar de cores amigadas. [...] Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias? (VIEIRA, 2004, p.31)

Temos à mão uma narrativa que propõe uma bela imagem: a do colar de missangas. No excerto acima, um pacto é feito: o narrador dá o “fio” e o narratário dá as “missangas”. Um “conta” e o outro “escuta”.³⁷ O romance será, portanto, um grande “colar de cores amigadas.” (p.31).

³⁷ Utilizamos-nos das aspas porque defendemos que não é esse o único papel do narratário, mas essa é uma discussão que será realizada mais a frente.

O discurso da narrativa é ancorado no momento em que os dois personagens João Vêncio e *muadié* estabelecem diálogo na cadeia e a partir daí somos, enquanto leitores, arremessados aos mais diversos momentos da infância e da adolescência do enunciador. A narrativa é alimentada, portanto, pelo fluxo da memória do herói (ou anti-herói?) narrador. Esse fluxo nos transporta para os cenários das “areias mussecas”. Tendo a cidade de Luanda como cenário das memórias do contador, nos é dada a oportunidade de visitar seus mais variados recantos. João Vêncio ao contar as histórias, as revive: “Muadié sente: eu estou outra vez lá no canto, o meu coração pula. A vida não é assim: o que foi torna a ser? [...]” (p.38.). E o romance vai se transformar naquilo que Helena Riáusova (1980, p.293.) denomina “uma montagem original de fragmentos.” Para a mesma autora,

também a narrativa *Nós, os do Makulusu*, resultou da mensagem condensada do autor [narrador], em que foram usadas técnicas artísticas completamente novas para o escritor e foi criado um tipo específico da narração que se distingue pela estrutura fechada da composição, dos retornos contínuos aos mesmos acontecimentos (“movimento circular”), realizados através de um sistema de repetições, de frases — imagens-chaves —, de construções baseadas em associações de idéias. (RIÁUSOVA, 1980, p.293.)

É desse modo que se configura **João Vêncio: os seus amores**. Modo este, que segundo nosso ponto de vista, que dialoga com o de Riáusova, no excerto, se assemelha a uma estrutura em espiral, e, portanto, repleta de antecipações e retomadas. Esse ir e vir é um recurso curioso que brinca com o mostrar, o não mostrar e o mostrar de novo, dando à narrativa a sensualidade que captura a nós leitores como num jogo erótico que nos envolve até despir-se por completo.

Os amores de João Vêncio? Vamos apresentá-los. Eles estão distribuídos nas pontas de sua estrela de três pontas. Explicamos. Na verdade, são vários os amores de João. Aos oito anos já tinha sua “miondona”. Como o próprio Juvêncio diz: “o cheiro húmido e seco desses dias não sai mais de meu coração, muadié. Pirsigui-lhe toda a vida, procuro em todas as baronas que eu tive e não lhe dou encontro. Era o paraíso de perfumes, só dela.”

(VIEIRA, 2004, p.36.) O Mimi, “ele era a terceira ponta da estrela que é a primeira” (p.36.). Seu “único amigo que existiu, mas não existirá nunca mais”. Mimi faleceu depois de ser espancado pela professora do colégio. É com Mimi que surgem as “amorzadas” de João. “Corpo que [amou] amei, amamos [ele e Mimi]” (p.48) O Mimi pertencia a João Vêncio, ninguém podia ofender-lhe, pois também o ofendia. Em suas palavras: “ele era minha fisga, meus alçapões, meus pássaros e sardões.” (p.48) Personagem de uma rica pureza, Mimi aparece como figura representante inocente do povo português. Com seus “blondes caracóis”, provavelmente Mimi era já resultado da mestiçagem entre angolanos e portugueses. Criado pela mãe viúva (marido provavelmente morto em combate), era “o [seu] único filho mimado” (p.49.) Segundo o narrador, Mimi

Não sabia nada, era o que eu mais gostava nele. Nada de nada, nadinha, para fazer com as mãos. Ele era meu, eu era o dono — e eu era o escravo trabalhador, ele o senhor. Cheguei a desabotoar-lhe para verter suas agüinhas. A sabedoria dele era só aquela: beleza de flor de seu pé dela.

O muadié tome nota: ele não sabia tirar rolha numa garrafa, partia, ia para dentro. O senhor ri? Choraria como eu estou chorando: ele é a mais inútil beleza de minha vida. Xamavíssimo amigo. (VIEIRA, 2004, p.49.)

No fragmento acima, se observa, da parte do narratário, um comportamento que longe está da passividade geralmente atribuída a esse tipo de elemento narrativo. Ao conhecer algumas características de Mimi a partir do relato de João Vêncio, o *muadié* ri. E é também através do discurso de Vêncio que ficamos sabendo dessa sua mudança de humor: “O senhor ri?”. (p.49) Vêncio, sensivelmente abalado pelas lembranças que esse relato despertou, chora de saudade do “Xamavíssimo amigo”. (p.49)

Todas as aventuras amorosas desse amigo luandense eram desforras umas das outras. O que Vêncio ama, na verdade, é o amor, e a beleza de amar. O romance com Mimi não foi diferente, era a fuga da “feieza” de Màistrêla. Vêncio confessa: “o que eu tenho medo no mundo só, é ficar só, [...]” (p. 48.) A namoradinha caboverdiana parece ter ensinado o prazer da dor ao [então] pequeno Juvêncio a partir da crueldade no trato com os pássaros. “[...] Eu via-lhes [os olhos de Màistrêla] luzir o brilho verdiano, espetando as

agulhas de crochê que eu afiava. Que era nosso jogo: cegar os bichinhos para eles cantarem melhor.” (p.59) Bizarrices à parte, Màistrêla, mesmo sendo “feionga de todo, rata pelada de panela do feijão, joana-ratona. Até aos doze anos. Feioza quissungo” (p.59), era a quem João “amava mais.”(p.59). O centro da estrela é a *quitata* (prostituta) Florinha. Nas palavras de João: “O nome mais bonito que eu vi mulher usar, era a meretriz mais rameira do meu musseque [...]” (p.58.) Mas:

A beleza do nome na feiúra da gente. Nome dela era mesmo Florinda, de cristã baptizada. A gente lhe chamava Florinha para nós; ela era a Dutcha para os micaverdes; a Kangüeta para os patrícios, mesmo que era uma preta-fula, alta, de largos quienzes, o corpo de vassoura. Vaidosa muito manienta de suas roupas — na cubata, de pé no chão, pano na bunda só. [...] Até sombrinha chinesa, sol-e-chuva usava, sem varetas, sempre queria andar com mil fogos. (VIEIRA, 2004, p. 68.)

Mas a grande chave do coração de Juvêncio era a menina Tila. A órfã fora recolhida de um asilo pelo “doutoro” que viria a ser seu marido. “Ninguém que lhe viu de véu ou de branco laranjeira. Já tinha-se mudado, o casamento foi mesmo lá no asilo, só vieram morar na rua-do-melo.” (p.39.) Desde então, Juvêncio Plínio do Amaral, tão trocador de nome como de amante, nutria paixão pela moça. E os encontros aconteciam, e é com os olhos da paixão que João a caracteriza com saudosa lembrança daqueles tempos do antigamente:

[...] Se chovia era sol. Cabelos muito negros, lisos, escorregados à volta da carinha redonda. Louça-da-china, moça fina — e os bigodes negros cofiou com as mãos brancas de farinha. Os olhos também idem-idem, na cor. Uma boca — ela dava-me beijos pinicados e eu mexia a minha cara para os apanhar nos meus, o gosto de gajajas que eu queria, de seu cuspio. E ria como a sanga no silêncio da casa... (VIEIRA, 2004, p.39.)

Com a menina Tila se faz completa a estrela de três pontas. É de difícil compreensão a imagem da estrela de três pontas com um centro, denotando quatro amores no total, quando há um quinto, que é evocado a todo o momento durante a conversa entre narrador e narratário na cadeia. É criada grande

expectativa para a sua chegada. Uma visita especial seria feita por seu novo amor: “Aí vem minha baronesa, sulinha. O riso dela, a vida. Biju supimpa, minha prata fina... O mwenge wange...” (p.88) Numa leitura possível, entendemos a estrela de três pontas e um centro como sendo representativa apenas dos amores vividos no esplendor da infância de João. Tal seria a razão de manter excluída da estrela, sua nova “baronesa”, paixão do universo adulto da personagem.

João Vêncio: os seus amores assume o caráter, segundo a própria obra anuncia, de uma “tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos”. (p. 27) Segundo a **Gramática de Kimbundo** do professor José Luiz Quintão (1934, p.3), o *kimbundo*³⁸ está dividido “em dois tipos com características um tanto diferentes: o tipo de Loanda e o tipo de Ambaca, dialecto do Sertão. [...]” No romance analisado, observa-se que as personagens João vêncio e *Muadié*, falam *kimbundos* diferentes: o primeiro o de Ambaca e o segundo o de Luanda. Mas o que ganha destaque é o fato de ambos estabelecem um diálogo pleno. Não há interferência na gradativa aproximação das personagens que se dá ao longo do desenrolar da história por conta desse falar diferente. Há, na verdade uma espécie de intercâmbio lingüístico entre elas. Como se pode observar em — “Banza-o léxico, o patuá? Eu já lhe dei o mote: meus tribunais, a Bíblia, [...]” (VIEIRA, 2004, p.52) — as personagens fazem questão de se fazerem entender uma pela outra, portanto, o fio narrativo lingüístico que compõe o texto de **João Vêncio: os seus amores** é tecido de modo bastante diferente daquilo que se pôde entrever, lingüisticamente falando, na obra de um Assis Júnior por exemplo. **O Segredo da Morta**, obra de sua autoria, é romance no qual nas palavras de Salvato Trigo (1981, p.74-75):

De facto, a bivalência cultural e o bilingüismo que povoam todo o “romance” são bem reveladores de uma situação vivencial em que duas culturas e duas línguas coexistem sem, contudo, se miscigenarem. [...]. Prefere manifestar a

³⁸ “Das línguas *Bantu*, foi o *Kimbundo*, antigamente denominado *Ambundu*, *Bundu* ou *Bunda* (língua *Bunda*), falada no antigo reino de Angola, aquela que primeiramente foi conhecida. A área onde ela se fala, abrange os concelhos de Loanda e Ambriz; as circunscrições de: Malange, Cazengo, Alto Dande, Golungo Alto, Dembos, Encoge, Duque de Bragança, Pungo Andongo, Ambaca, Icolo e Bengo e as povoações de Massangano e Muxima.” (QUINTÃO, 1934, p.2-3.)

bivalência da sociedade em que inscreve o “romance”, apresentando-nos, às vezes, uma personagem a falar em Kimbundu e a outra a responder-lhe em português. Do mesmo modo também não usa o português *pidginizado* e *angolanizado*. Por isso, a sua obra perde, literariamente, muito e deixa-se resvalar para uma afectação de linguagem e de estilo, que evidencia a despersonalização das personagens e aquilo a que poderíamos chamar de *inverosimilhança africana*.

Em **O segredo da Morta**, segundo a observação feita por Trigo (1981) no fragmento, dois mundos são opostos de forma paralela sem se misturar: o do branco e o do negro. Assis Júnior apresenta, deste modo, na obra analisada por Trigo (1981), a fala do povo angolano com o exotismo da literatura colonial. A bivalência cultural e a afetação na linguagem, criticadas por Trigo (1981) na obra de Assis Júnior, não aparecem em Luandino Vieira. Em **João Vêncio: os seus amores** o que temos é uma confluência de línguas. “A angolanidade surge assim irredutível em relação aos outros dois sistemas [o português e o angolano], vivendo duma certa instrumentalização do português por influência das línguas africanas.” (VENÂNCIO, 1987, p.16.) O sabor da fala popular de Luanda nos é revelado por meio do tempero com o português de Angola ³⁹, e desse *Kimbundo* do sertão, a respeito do qual nos esclareceu o professor Quintão (1934). O romance tem uma postura problematizadora que relaciona os modos de falar luandenses, trazendo à tona o experimentalismo lingüístico já freqüentador dos textos de Vieira. Luandino torna perfeitamente possível o diálogo das personagens *muadié* e Juvêncio, mesmo sendo ambas personagens de nível intelectual diferenciado. Enquanto o *muadié* demonstra ter domínio de um português padrão, além do conhecimento da língua *kimbunda*, Juvêncio, mesmo tendo freqüentado um seminário e aprendido alguns trucos “com senhor sô padre Viêra”, (VIEIRA, 2004, p.31) antes de ser expulso, faz uso de termos chulos e mescla seu *Kimbundo* do sertão, de Ambaca, com o português das ruas dos *musseques* de Luanda. O modo com que João trata seu interlocutor deve ser também observado: “Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é

³⁹ Que apesar de ter origem também influenciada pela língua portuguesa falada pelos colonizadores portugueses, o português de Angola difere de modo significativo daquele, se pensarmos em alguns termos empregados e de modo especial em sua sintaxe.

ignorância...” (VIEIRA, 2004, p.31) Esse momento, sob nosso olhar, também enfatiza a interdependência entre o narrador e o narratário da obra. Há muitas coisas que Vêncio não compreende e por isso pede ajuda ao *muadié*, mesmo mantendo sua postura sentencista: “Doutoros! Agora, os monandengues d’agora, língua deles é de açúcar-branco, adoça mas derrete.” (p.32):

Porquê mais palavras feias na justiça são mais, no amor são menores? O que eu fiz mesmo, o que não me deixaram concluir acabar, cabe nesse chavecos de palavrosas? [...]

As palavras mentem. (VIEIRA, 2004, p.34-35)

Outro aspecto que merece ser recortado para analisarmos é a metalinguagem como elemento impulsionador de toda a postura problematizadora das questões pertinentes aos usos das línguas de Luanda, num sentido lato, como já referido. Para João, a palavra utilizada no âmbito do judiciário, se torna deficiente, não passando de meros “chavecos de palavrosas”. Como se observa no fragmento citado, para ele: “As palavras [essas] mentem.” (p.34-35) É que verdadeiro poeta é nosso herói, mesmo recusando o título: “Poeta? Não insulte, muadié. Sou um poesista, leio Bíblia, nunca deixo esse livro” (p.40) Ao contar a história do personagem Diodato, João Vêncio nos apresenta mais problemas: “ ‘Fraternidade operaira!’ Não esqueço mais esta palavra dele: operaira. Levei dez palmatoadas, num ditado escrevi como ele falava, a sô pessorra era uma cangunda ⁴⁰ maniosa, xingou-me e bateu-me.” (p.41) De maneira inteligente, Luandino Vieira (re)constrói esteticamente uma personagem que sendo falante da(s) língua(s) angolanas e tendo vivenciado a experiência do regime assimilacionista, então em vigor, nos relata os casos assombrosos vividos na escola do sistema colonial. O que no entender de Trigo revela que “o interesse do autor não é contar a vida marginal de João Vêncio, [...], mas servir-se dela para castigar o sistema colonial pela violação profunda da língua, símbolo por excelência do poder colonial português.” (TRIGO, 1977, p.158.)

⁴⁰ “Cangundo, do *kimbundo ngundu*. branco de baixa condição, ordinário.” (VIEIRA, 2004, p.89.)

João Vêncio: os seus amores é romance que, para o crítico Salvato Trigo (1981) estaria inserido na chamada segunda fase das produções de José Luandino Vieira.⁴¹ Fase na qual “a escrita se apodera do texto, submetendo ao seu movimento a função narrativa que deixa de ser primordial, quer dizer, condicionante da actualização do sentido. [...] Luandino passará a pensar a partir do que escreve e não a escrever a partir do que pensa.” (TRIGO, 1981, p.206.)

Tendo nos aproximado suficientemente, acreditamos, do romance que compõe o *corpus* deste estudo, e, por conseguinte, do objeto alvo principal de nosso olhar – o narratário — temos por fito dar prosseguimento e concluir a análise proposta por nossa pesquisa, a partir de uma observação ampliada deste que se estende à próxima seção.

3.1 O Papel do Narratário na Construção de João Vêncio: os seus amores

No campo dos estudos da narrativa é freqüente a ocorrência de análises que escolhem a perspectiva do narrador como um caminho para se chegar aos mais diversos elementos da narrativa e para o entendimento de seu funcionamento. É tomando por base o pensamento dos teóricos já citados, os poucos a perceberem a importância do narratário, que nos propomos, nesta seção de encerramento desta pesquisa, a lançar luz sobre esse elemento buscando investigar o seu papel na construção do romance estudado.

O primeiro ponto a observarmos e tomarmos como alvo de discussão é a relação de dependência entre narratário e narrador. Relembrando Todorov (1971, p.248): “A imagem do narrador não é uma imagem solitária; [...] desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com precisão. [...]”

No romance que compõe o *corpus* de nosso estudo, o narratário aparece configurado na personagem identificada pelo termo *kimbundo, muadié*,

⁴¹ Estamos fazendo referência a um outro momento do analista Trigo, diferente daquele citado anteriormente. Momento este vinculado à sua obra intitulada **Luandino Vieira: o logoteta**, tese de doutorado que viria a lume em 1981, na forma livro, publicado pela Brasília editora.

que significa amo, patrão, senhor. Na obra, é evidente a ênfase dada por João Vêncio à presença de seu interlocutor, como vimos ao longo das análises empreendidas nessa investigação. Narrador e narratário estabelecem um laço visível que é fortificado ao longo da narrativa. Há, portanto, um narratário que divide a cena com o narrador João Vêncio. Ambos estão localizados no mesmo plano diegético e dividem o mesmo cenário, como já pôde ser observado nos fragmentos: “[...] Porquê eu ando na quionga?...Meus amores, meus azares, miondona... Minhas vadiices, rambóias de quilapangas. E vosoutro? A-mu-kuta...” (VIEIRA, 2004, p.31), que revela as perguntas lançadas um ao outro. Primeiro, o muadié questiona Vêncio, este repete a pergunta dirigida a ele por seu narratário: “porquê eu ando na quionga?”. Segundo, após responder tal questionamento o narrador dirige a mesma pergunta a seu narratário: “E vosoutro?”. (VIEIRA, 2004, p.31) Está claro, na cena reproduzida que, narrador, João Vêncio, e narratário, *muadié*, encontram-se ambos na cadeia. A resposta dada por *muadié* e que é repetida na fala de João Vêncio: “A-mu-kuta...” (VIEIRA, 2004, p.31) não deixa dúvidas, muadié foi mesmo apanhado, preso, assim como seu amigo de cela ⁴². Impossível analisar um sem referir-se ao outro, pois a relação entre eles, como foi citada em outro momento, é de dependência estreita. Em **João Vêncio: os seus amores** essa dependência aparece realçada em diversos momentos:

[1] Necessito sua água, minha sede é ignorância. (p.31.) (grifo nosso)

[2] Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. [...] Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga — adiantamos fazer nosso colar de cores amigas. (p.31.) (grifos nossos)

[3] Muadié veja: só de lhe pôr os casos eu mato-o, estou a esperneá-lo, as minhas mãos têm esta sumaúma de apertar... (p.35.) (grifo nosso)

⁴² As expressões em *Kimbundo*: *quionga* e *a-mu-kuta* já foram traduzidas em notas anteriores. Ver as de número 23 e 24, ambas localizadas na página 49 deste trabalho.

[4] Não escreva. Balelas de sungaribengo. Não pareço mas sou. [...] Ah! O muadié topou? E adivinha? O senhoro é a minha felicidade nas surpresas. Sim, ambaquista, mukua-Ngulungu, matuense nada matumbo. (p.39.) (grifo nosso)

[5] O muadié é minha memória — nas surpresas dá no vinte. [...] Como o senhoro sabe das coisas mais-velhas? (p.41.)

[6] Que sou lombrosiano, o juiz já falou. Puto dele que eu ainda não engoli. O muadié esclareça-me. Depois. Agora eu bebo minha água na frente da minha casa de pau-a-pique, no nosso musseque do antigamente [...]. (p.65-36.)

O próprio Juvêncio declara necessitar da água do *muadié* porque sua sede é ignorância no fragmento [1]; e já entenderemos por quê. É o próprio narrador que diz ser necessária a participação ativa do narratário para a composição da narrativa como se observa no fragmento [2]. Utilizando uma espécie de metáfora, Juvêncio diz ter à mão a *kinda* (cesta em kimbundo) a missanga e o fio, mas se diz impossibilitado de arrumar a beleza que quer. (p.31) Em uma leitura possível a *kinda* simbolizaria a vida e a missanga, as histórias, os eventos; e o fio, o trajeto a ser percorrido para contar esses eventos. Mesmo tendo a seu dispor esses três elementos de suma importância para que nos contasse sua história (e montasse o colar), o narrador aceita a ajuda do narratário (VIEIRA, 2004, p.31.): “Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga.” No romance, os atos de dar o fio e a missanga, aparecem configurados na demorada conversa entre as duas personagens principais o narrador, João Vêncio, e o narratário, *muadié*. Dessa observação nota-se um dos papéis que assume o narratário de João Vêncio: o de atuante na composição de uma parcela do discurso do narrador. Sem a execução dessa tarefa do narratário: a de dar as “missangas”, não seria possível ao narrador montar o “colar” — a narrativa — como ele mesmo afirma: “[...] Veja: solta [a missanga], mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria [...]” (VIEIRA, 2004, p.31)

A interlocução das duas personagens, com vistas na montagem do colar narrativo, acontece no tempo presente da narrativa — se é que se pode falar em tempo presente de uma narrativa, já que toda narrativa conta uma

experiência passada — o que queremos dizer é que as personagens e a cena de sua conversa na *quionga* aparecem ancoradas no tempo em que se apresentam — funcionando como uma espécie de moldura, ou, ainda, como uma primeira camada de diegese. O tempo que as ancora a essa primeira camada de diegese refere-se, portanto, ao momento da conversa, mas ambas as personagens se reportam a outros tempos, passados e futuros. Há, portanto uma espécie de confluência de tempos, como é possível notar a partir de uma observação atenta do fragmento [3]. Nele, Juvêncio afirma que “só de pôr os casos” (p.35) ele mata o doutor da menina Tila novamente. Segundo Trigo (1981), com o qual concordamos, tal confluência de tempos seria fruto

[...] dum trabalho de imaginação, de recriação estética que bane, em definitivo, a temporalidade própria do gênero narrativo para substituí-la por um discurso que se sustenta justamente pela destruição da espaço-temporalidade, quer dizer, pela anulação do tridimensionalismo temporal e, conseqüentemente, pela assumpção do volumetrismo espacial da escrita. (TRIGO, 1981, p.565.)

Apoiando-nos no pensamento de Trigo (1981), podemos afirmar que o relato do narrador de **João vêncio: os seus amores** põe em prática o trabalho de anulação do tridimensionalismo temporal da narrativa em questão. Vêncio, no fragmento [3], está ali frente ao *muadié* contando o episódio acontecido e, ao mesmo tempo, parece voltar ao momento do evento narrado, em que se punha frente ao doutor. O que proporciona tal prática, numa perspectiva muito nossa, afirmamos ser o ato de contar o episódio ao narratário. Pois é a partir do momento que põe os casos para o *muadié* que o narrador sente-se lá, de volta ao tempo de suas memórias, no passado novamente (p. 35). O narratário assume, portanto, ainda, o papel de elemento contribuinte para a anulação do tridimensionalismo temporal da narrativa na qual está inserido. Vêncio vive o presente — sua estadia na *quionga*, por motivo de premeditada tentativa de homicídio — imerso em seu passado, por meio das histórias que insiste em repetir a seu interlocutor.

No fragmento [4], é possível perceber que uma espécie de acordo foi feito entre narrador e narratário. Para a surpresa de João Vêncio, o *muadié* aceitou sua proposta (talvez a de metaforicamente dar a missanga). Ainda no

fragmento de número [4] o narratário demonstra não apenas “ouvir” o relato de seu companheiro, mas toma nota de tudo que sai da boca deste que chega a solicitar: “Não escreva. Balelas de sungaribengo.” (VIEIRA, 2004, p.39), momento de extrema importância esse para o entendimento do personagem João Vêncio, pois nele nos é revelado que o modo de falar tão peculiar da personagem e que como veremos mais adiante, difere do do *muadié*, é proveniente de sua origem como ele mesmo anuncia no mesmo fragmento [4]: “[...] Sim, ambaquista, mukua-Ngulungu, matuense nada matumbo.” (p.39.) Natural de Ambaca, mais especificamente do Golungo Alto, com a expressão matuense em sua fala sendo utilizada para enfatizar que veio mesmo do interior (interior designando de fato, na sentença, o mato). O “Sim” pressupõe uma resposta a uma pergunta do *muadié* que provavelmente logo de início de conversa nota o fluir diferente das línguas faladas por ambos. Vêncio é indivíduo letrado que teve também formação no seminário, onde aprendeu as “teologias de padre sô Viêra” (p.32) No extrato [5], observamos, como em muitos outros momentos da narrativa, que o que falta a Vêncio é suprido por *muadié* que por vezes parece ser dono de uma memória melhor que a daquele, como ele próprio afirma: “O *muadié* é minha memória. [...]. Como o senhor sabe das coisas mais-velhas?” (p.41) Na referida cena, *muadié* é comparado a um *dicole*, pássaro assobiador, ao lembrar perfeitamente a melodia que, segundo o herói do romance, era cantada pelo personagem Diodato todos os anos, no primeiro de maio. A memória é para João Vêncio elemento fundamental, pois é por meio desta que pode (re)viver de passado. Como ele mesmo diz: “persigo essas coisas boas que a memória guardou.” (p.42.) É na memória do narratário que se escoram as lembranças de Vêncio. *Muadié* exerce função, portanto, de suplemento da memória do narrador. No fragmento [6], nosso herói afirma não entender o *Puto*⁴³ que fala o juiz que o acusa de lombrosiano. E é ao *muadié* que recorre quando isso acontece, como nota-se no excerto: “O *muadié* esclareça-me. [...]” (VIEIRA, 2004, p.65). No referido fragmento, mais uma vez, é possível perceber uma das facetas do narratário *muadié*: a de tradutor. O narrador sempre dirige ao narratário suas dúvidas a

⁴³ *Puto* é um termo Kimbundo (Putu) que significa “língua portuguesa (*Kaputu*. Governo Português; por extensão: todas as palavras vernáculas ou termos de uso pouco freqüente que espantem o auditório).” (VIEIRA, 2004, p.94.)

respeito de qualquer coisa que não compreenda pelo fato de tal coisa não vir expressa numa língua ou linguagem com a qual esteja familiarizado, como vimos no excerto supracitado.

O herói de **João Vêncio: os seus amores** é uma personagem atormentada pelos episódios amorosos de sua vida que teimam em acompanhá-la obsessivamente. Vale lembrar que é por motivo de premeditada tentativa de assassinato a sua barona que a personagem está onde está. E tudo aquilo que conta a seu interlocutor acaba estabelecendo alguma relação com esse episódio.

Como já foi observado, as duas personagens estão presas numa mesma cela e fazem companhia uma à outra, como podemos notar mais uma vez no fragmento: “E a gente os dois [narrador e narratário] sentados aqui, muzonga amiga.” (VIEIRA, 2004, p.88), e todo esse contexto serve de motivo para que se estabeleça o diálogo (*muzonga*) que impulsiona a narrativa e a crescente amizade entre ambos.

João Vêncio é personagem escorregadia e multifacetada. É sua voz que concebe o texto. É seu modo de contar que constrói a narrativa que nos revela as histórias de sua vida. Seus muitos nomes, mulheres e aventuras o tornam um ser de difícil apreensão. Surge, portanto, uma complexa personagem em força e estatura estética que bebe de um paradoxismo atuante como elemento construtor de suas feições e ações, como percebemos no fragmento que se segue:

[7] Mas todos os dias a minha alegria era encher o coração de ódio, afiar agulhas para a Màistrêla, para as nossas brincadeiras com os pássaros. E só tinha tristeza se pensava o Mimi. Quando eu estava a sofrer por ela [pela menina Tila], eu tinha vergonha do Mimi, não gostava dele, achava pecado. Hoje eu sei, já perguntei saber também do muadié: amigo de mulher amante de homem, etecétera, pode-se? Não diga sua verdade, sem sentir minhas mentiras — jingongo... (VIEIRA, 2004, p.37-38.)

Mas o modo de contar jovênciano está escorado no modo de escutar do *muadié*. Como observou Bakhtin (1997, p.326.), “[...] é sob uma maior ou menor influência do destinatário e da sua presumida resposta que o locutor

seleciona todos os recursos lingüísticos de que necessita.” O interlocutor assume a postura daquele que, na terminologia de Genette (1972), recebe o nome de narratário intradieético e de narratário-personagem na concepção de Prince (1980). Suas marcas no texto podem ser rastreadas por um leitor mais atento. No romance, como já foi observado a partir dos fragmentos analisados nesta seção, é Juvêncio que, repetindo a fala de seu narratário, nos revela que perguntas este elaborou, que expressões esboçou em seu rosto, de que modo pensa o mundo, e qual a sua opinião em relação aos diversos eventos narrados por João.

Seguindo o pensamento de Bourneuf & Ouellet (1976) a respeito da influência que podem exercer sobre a narrativa as distâncias maiores ou menores entre o narratário e outros elementos da narrativa como o narrador e outras personagens, é que pomos em discussão adiante, alguns fragmentos que atestam pontos de vista diferentes das duas personagens principais:

[8] [...] Não aceita, amizade e amor desinvangélico? O muadié é do baixo astral...[...] (p.32)

[9] O sádico, o herejes, sou eu? Malembe-malembe, muadié: os casos só, não falavam a verdade; é preciso as idéias. (p. 43)

[10] Poeta? Não insulte muadié. Sou um poesista, leio Bíblia, nunca deixo esse livro — na minha situação eu quero ver ainda a terra da promessa, o mel e o leite da cama da liberdade com minha barona bailundina. (p.40)

No excerto [8] é possível perceber, por meio da repetição feita por João Vêncio da pergunta elaborada pelo *muadié*, a insatisfação de nosso herói quanto a postura assumida por seu interlocutor. O texto supõe que *muadié* vai de encontro à paixão homossexual que Vêncio revela ter vivido com seu amor de infância — o Mimi, a que se refere pelo termo “amor desinvangélico” em: “[...] Não aceita, amizade e amor desinvangélico?” (p. 32) No fragmento [9] a disparidade de pontos de vista aparece também destacada. Ao referir-se ao que fazia para agradar Mâistrêla pois, “[...] não tinha mais pena deles, os passarinhos. Afiava [...] agulhas de crochê para ela [...].”(VIEIRA, 2004, p.43)

João Vêncio tem sua postura condenada pelo *muadié* como observa-se em: “O sádico, o herejes, sou eu? Malembe-malembe, muadié [...]” (VIEIRA, 2004, p.43) presente no fragmento [9]. João Vêncio fica exaltado com tal julgamento a ponto de pedir que o *muadié* tenha mais cautela com suas conclusões. Isso fica evidente por meio da expressão “malembe-malembe, muadié”.⁴⁴ O narrador, portanto, define sua postura a partir da postura de *muadié*. Numa perspectiva bakhtiniana: o enunciador, por meio de seu discurso, define-se em relação ao outro. É por meio do discurso que dirige ao narratário que acaba por deixar-se caracterizar o narrador. O narratário exerce aqui o papel de caracterizador do herói João Vêncio. Os pontos de vistas discordantes de cada uma das personagens — narrador e narratário — realçam características de ambas e mais especialmente, do narrador, João Vêncio. Ao ir de encontro a diversas posturas do narrador, o narratário, *muadié*, contribui para um detalhamento maior do narrador-herói do romance.

Em lugar de disfarçar as marcas do interlocutor durante o processo narrativo, o narrador João Vêncio faz questão de realçar tudo aquilo que aponta para o narratário. E por que seria? Entendemos tal ação como sendo um recurso utilizado pelo autor para acentuar ou por em evidência também o ato de narrar. Vêncio se mantém durante toda a narração, como observamos nos excertos acima, interpelando o seu narratário, e sendo interpelado por ele; atitude que, obviamente, sublinha essa relação entre ambos os elementos.

Observamos ainda que os problemas que articulam narrador e narratário no romance estudado implicam diretamente nos problemas de organização da narrativa na qual ambos estão inseridos, além de projetar questões relacionadas ao fazer poético da prosa num sentido mais amplo. A metáfora do colar envolvendo a *kinda* e a misanga, em nossa leitura, por exemplo, é um reflexo dessa projeção. Luandino Vieira põe abaixo conceitos e formas fechadas, participando da fundação de uma escrita meândrica que vai se instalar em suas produções mais maduras, incluindo o romance estudado, dando-nos “a exacta idéia de que o texto luandino, não respeitando planos narrativos, sobrepondo deliberadamente focalizações espaço-temporais distintas, visa justamente à genoclastia, à quebra da narratividade, [...]”

⁴⁴ *Malembe-malembe*: termo originado do *kimbundo* que significa devagar; com paciência.

(TRIGO, 1981, p. 589.) Nessa perspectiva, o *muadié* é, sob nosso olhar, elemento-chave, peça impulsionadora de tal quebra da narratividade. Assumindo também o papel, não apenas de caracterizador, como diria Prince (1980), mas de iluminador dos pontos obscuros da narrativa. A quebra, portanto, é um momento de suspensão do relato para que sejam dadas maiores explicações sobre determinado evento ou mesmo para que sejam articulados novos episódios. Essa quebra pode ser observada mais de perto em: “O senhor vai-lhe relacionar, ela vem hoje trazer suas lambetas bailundas que eu lhe convido já para assentar-se comigo.” (VIEIRA, 2004, p.32) No fragmento, Vêncio interrompe um de seus relatos para explicar ao narratário, ou melhor, esclarecer-lhe que sua nova barona é aquela que virá trazer o almoço mais tarde e ele será seu convidado para compartilhar o alimento.

Como elemento implicador na economia do romance, o *muadié* assume ainda um papel mais relevante. É grande sua parcela de participação na decisão de prolongar ou reduzir a extensão da narrativa, por permitir-nos ter acesso a mais ou menos detalhes do relato que nos chega através da voz de Vêncio. Ao longo da conversa, o referido narrador precisa conquistar e manter a atenção de seu interlocutor. E o faz de diversas formas, como se observa em:

[11] Aceite ainda estes casos, macas dum gueta-de-famorosa, Diodato. (p.40.)
(grifo nosso)

[12] Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias? (p.31.) (grifo nosso)

No fragmento [11], é João que solicita a autorização do *muadié* para contar mais uma das histórias que compõe a imensa rede tecida com o mesmo fio que diz dar para o colar. A fala do narrador aparece explicitamente voltada para a personagem do *muadié*. É Juvêncio que procura, durante a conversa, restabelecer, a todo o momento, o contato entre ambos, reavivando o interesse de seu interlocutor. *Muadié* responde a Vêncio de forma bem humorada como percebemos em: “[...] ele não sabia tirar rolha numa garrafa, partia, ia pra dentro. O senhor ri?” (VIEIRA, 2004, p.49.) É essa recepção bem humorada

que o narratário tem dos “casos” contados pelo narrador que permite que este continue a relatar os episódios de sua vida e, portanto, permite que nós leitores continuemos tendo acesso a esse relato.

Quando o narratário parece ter cansado de fazer perguntas, é sugerido a ele pelo narrador o papel de entrevistado, como é possível observarmos no excerto [12]. Há, portanto, a nossos olhos, uma suposta troca de turno entre as personagens. *Muadié* é convocado a dizer algo. O interlocutor recebe em vários momentos o convite do narrador para dar seu parecer, suas opiniões a respeito dos mais variados assuntos relacionados aos “casos” de Vêncio, como é possível notar em ⁴⁵:

[13] O amor é assim muadié, me diga então: desforra de qualquer coisa? (p.40.) (grifo nosso)

[14] Agora o muadié me diga ainda: ser e não ser, ao mesmo tempo, pode-se? Gostar e não gostar, dor e alegria, água e fogo? — eu odiava a Mâistrêla no meu amor. (p.45) (grifo nosso)

A sugerida troca de turno sinaliza ainda uma espécie de parceria durante a narração. Os indícios dessa participação ativa do narratário de João Vêncio na composição do romance nos são dados desde a primeira página da narrativa, que traz a imagem do colar de missangas. Lembremos o acordo feito entre ambos os elementos estruturais e estruturadores da narrativa: “Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga —adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas.” (VIEIRA, 2004, p.34)

O narratário de João Vêncio exerce, além disso, notória influência sobre os temas abordados pelo narrador. Todas as histórias contadas por Vêncio se dirigem explicitamente ao *muadié* e seu foco (do narrador) é mudado de acordo com o interesse deste. Os mais diversos temas são abordados pelo narrador na tentativa de manter a atenção de seu interlocutor. “Religião? Todas! Muadié tem cada pergunta!...” (VIEIRA, 2004, p.53); “O amor é assim, muadié, me diga então: desforra de qualquer coisa?” (VIEIRA, 2004, p.40); “Amizade é chuva-

⁴⁵ Suposta porque no romance não consta explicitamente nenhuma das falas deste. Ficamos, portanto, no plano das hipóteses apoiadas na inferência que nos permitem as entrelinhas.

de-caju, é como penso [...]” (VIEIRA, 2004, p.40); “Deus, muadié, é o que a gente ainda não viveu.” (VIEIRA, 2004, p.63)

Considerações Finais

Nosso intuito, no percurso desta pesquisa, como foi explicitado em vários momentos durante o processo de sua realização, foi o de ir ao encontro de vozes críticas e teóricas na tentativa de estabelecer um diálogo problematizador que desse corpo ao estudo do narratário. Esse diálogo não foi buscado com o intuito de proporcionar o enxergar de novas nuances nos estudos literários, mas de trazer novo ânimo aos estudos iniciados pelos teóricos visitados durante esta investigação.

Acreditamos ter alcançado o objetivo proposto a partir da análise do narratário: o de apontar possibilidades, de revelar caminhos pelos quais pudessem percorrer os leitores e estudiosos da narrativa literária.

Sobre o romance de José Luandino Vieira, **João Vêncio: os seus amores**, estivemos debruçados com vistas na realização de uma aproximação investigatória do objeto de estudo de nossa pesquisa: o narratário. A leitura e problematização das poucas teorias fundamentadas existentes a respeito desse elemento revelaram o tamanho da lacuna que ainda há no âmbito dos estudos da narrativa literária com relação ao conhecimento da importância do referido elemento, de suas funções, de suas propriedades, características e faces. Da análise dessas teorias, observou-se a falta de uniformidade terminológica, e mesmo uma timidez teórica por parte dos pensadores. Esses aspectos observados apontam para a carência de discussão que ainda hoje empurra o narratário para fora do centro das discussões empreendidas a respeito do fazer narrativo-literário. Leia-se timidez como a expressão que encontramos para definir a brevidade notada nas tentativas de análise empreendidas por alguns dos teóricos citados neste estudo. Sob nosso olhar, Prince (1980) é o que realizou com mais propriedade a análise do componente narrativo. Durante o processo analítico do narratário de **João Vêncio os seus amores**, estivemos amparados por dois estudos de sua autoria: **Introduction to the Study of Narratee** e **Narratology: the form and functioning of narrative**. Ambos os textos serviram-nos de ponto de partida para a análise do referido elemento por apresentarem uma observação lúcida a seu respeito, mesmo que ainda, a nosso ver, sucinta.

Durante as discussões empreendidas também neste trabalho a respeito de algumas das técnicas empregadas por Vieira na construção da estética da obra, aquelas que se vinculam às principais tendências literárias ou escolas literárias angolanas, também apresentadas neste trabalho, foi possível uma aproximação mais sensível do fazer literário luandino. Esse caminhar em direção ao texto do referido ficcionista, como o entendemos, foi de grande valia para lançar luz sobre o elemento alvo principal de nosso olhar — o narratário — que ao lado dos outros, aqueles relacionados aos aspectos aludidos, compõem o tecido da narrativa **João Vêncio: os seus amores**. A nosso ver, alargando o horizonte de observação, deixamos de contribuir para o acúmulo de análises que apenas divagam ao redor do mesmo ponto. Para analisar lucidamente uma obra que dispõe de uma estrutura meândrica, como o é a de **João Vêncio: os seus amores** — segundo afirma TRIGO (1981) e com o qual concordamos — foi necessário acionar um recurso que aguçasse nossos sentidos para que não deixássemos nos levar apenas pelo encantamento de cada momento do caminho percorrido. A observação também atenta a questões referentes ao conceito de mimese, ficção, realidade, suas relações com a sociedade e com a história; além de uma abordagem a respeito da escritura do ficcionista, num viés mais lingüístico, foram úteis para a compreensão de como se dá a composição do universo ficcional no qual desponta **João Vêncio: os seus amores** como um dos romances de destaque na tradição literária angolana, não porque a segue, mas porque a desconserta, fazendo com que esta se realinhe para permitir que a obra nela seja inserida.

Relendo conceitos criados por teóricos da narratologia, adentramos o pensamento fundado por eles a respeito do narratário. Desse modo, acreditamos ter realizado o diálogo a que nos propomos, pretendendo aliar nosso ponto de vista àquele construído pelos teóricos visitados e ou problematizar aqueles que se fizeram insuficientes para atender ao recorte proposto por nossa análise.

O mergulho executado em outras composições literárias de autoria de José Luandino Vieira, além daquele empreendido numa maior intensidade no romance que compõe o *corpus* deste estudo, permitiu-nos ausentar de um processo simplista ou redutor.

Através da interação entre teoria e análise na qual estivemos imbuídos ao longo da realização desta pesquisa, cremos, foi possível realizar uma lúcida observação a respeito de como se apresentam os sinais do narratário no texto literário, de como se caracteriza o referido componente, além de ter permitido uma ampla abordagem dos papéis que este pode assumir diante de seu narrador.

Por meio da análise particular do narratário de **João Vêncio: os seus amores**, percebeu-se o quão importante pode revelar-se um elemento como o estudado, para a composição de uma narrativa literária. O *muadié*, narratário-personagem do romance de autoria do ficcionista angolano, José Luandino Vieira, como demonstrado por meio das análises empreendidas, exerce tarefas que o colocam num grau de importância semelhante ao do narrador para a construção da narrativa analisada. Acreditamos, desse modo, ter contribuído pelo menos em alguma medida para a ampliação dos estudos desse componente narrativo, além de juntar forças para apartar do pensamento dos leitores e estudiosos da narrativa literária, a idéia de passividade que vinha servindo de rótulo a este elemento.

Bibliografia

Obras Literárias

- APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. (Orgs). **Poesia Africana de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- CARDOSO, Boaventura. **A Morte do Velho Kipacaça**. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **Hábito da Terra**. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- COUTO, Mia. **Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2001.
- MOUTINHO, J. Viale. (org). **Contos Populares de Angola: folclore quimbundo**. São Paulo: Landy, 2006.
- NETO, Akiz. **A Construção Figurativa do Gesto**. Luanda: UEA, 2007.
- ONDJAKI. **Os da Minha Rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- RUI, Manuel. **Quem Me Dera Ser Onda**. Rio de Janeiro: Gryphus; Lisboa, Portugal: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 2005.
- TAVARES, Ana Paula. **Poesia**. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- _____. **Ritos de Passagem**. Lisboa: Caminho, 2007.
- VIEIRA, José Luandino. **Macandumba**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. **Vidas Novas**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- _____. **João Vêncio: os seus amores**. Luanda: Nzila, 2004.
- _____. **Luuanda**. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. **Luuanda**. Luanda; Lisboa: UEA; Edições 70, 1978.
- _____. **Nós, os do Makulusu**. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. **A Cidade e a Infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Velhas Estórias**. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. **No Antigamente, na Vida**. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. **Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **Nosso Musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens: guerra para crianças**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **De Rios Velhos e Guerrilheiros: o livro dos rios**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **Caxinjengele e o Poder: uma fábula angolana**. Leça da Palmeira: Letras & Coisas, 2007.

Obras Teóricas e Críticas

ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. **A Análise da Narrativa**. Lisboa: Gradiva, 1997.

ATAIDE, Vicente. **A Narrativa de Ficção**. 3.ed. São Paulo: Mcgraw-Hill, 1974. p.3-88.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica. Arte e Política**. Obras escolhidas I. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Antony C. **Linguagem e Luta em Vidas Novas de J. Luandino Vieira**. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/bezerra08.rtf>>. Acesso em 8 jan. 2007.

BOOTH, Wayne. **A retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal . **La Novela**. 2.ed. Barcelona; Caracas; México: Ariel. 1981.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência Colonial e Territórios Literários**. Cotia: Ateliê, 2005.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Orgs.). **A Kinda e a Missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

- CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano**. São Paulo: Bartira, 1999.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (organizadoras). **Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.
- DELGADO, Ignácio G. *et al.* (Orgs.). **Vozes (Além) da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana**. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FERREIRA, Manuel [coord.]. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- _____. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I**. Amadora: Bertrand, 1977.
- _____. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II**. Amadora: Bertrand, 1977.
- FOWLER, Roger. **Crítica Lingüística**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. **Re-pensando a Teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea**. São Paulo: UNESP, 1994.
- GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.
- _____. **Discurso da Narrativa: ensaio de método**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GONÇALVES, Perpétua. **Para uma Aproximação Língua-Literatura em Português de Angola e Moçambique**. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduação/ecl/pdf/via04/via04_18.pdf> .Acesso em 8 jan. 2007.
- HAMILTON, Russel G. **Voices from an Empire: a History of Afro-Portuguese Literature**. Minneapolis: University of Minnesota, 1975. p.129-159.
- _____. Introdução. *In*: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (orgs.) **África & Brasil: letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

- JOUVE, Vincent. **A Leitura**. São Paulo: Unesp, 2002.
- KAISER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. 2.ed. Coimbra: Arménio Amado, 1958. 2 v. p. 100-109.
- LABAN, Michel. *et al.* **Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LABOV, William. **Language in the Inner City**. Oxford: Basil Blackwell, 1972. chap. 9, p. 354-396: The Transformation of Experience in Narrative Syntax.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Fala e Escrita na Grade dos Gêneros Textuais**, In: Jornada de Estudos Lingüísticos do Nordeste, 18., 2000, Salvador. Artigo...Salvador: UFBA, 2000.
- MATOS E FERREIRA, Ruy. **Aspectos Inovadores em Nós, os do Makulusu de José Luandino Vieira**. Recife, 1992. 147 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, UFPE, Recife 1992.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria Literária**. Lisboa: 70, [19__].
- MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de Lingüística para o Texto Literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARTINHO, Fernando J. B. Prefácio. *In*: VIEIRA, José Luandino. **João Vêncio: Os seus amores: romance**. Luanda: Nzila, 2004. p.7-26.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Epopéia, 1987.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2.ed. Niterói: Eduff, Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- PINHEIRO, Layss H. T. **João Vêncio: os seus amores: escritura neopicaresca e angolanidade**. Assis, 2003. 110 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, UNESP, Assis, 2003.
- PRINCE, Gerald. **Narratology: the form and functioning of narrative**. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1982.
- _____, Introduction to the Study of Narratee. *In*: TOMPKINS, Jane P. **Reader-Response Criticism: from formalism to post-structuralism**. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1980, p.7-25.

REDINHA, JOSÉ. **Museu do Dundo: subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da lunda**. Lisboa: Diamang, 1953. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Digital_Show.aspx?q=/diamang/diamang-v18> . Acesso em 26 dez. 2007.

REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

RIÁUSOVA, Helena. “João Vêncio: os Seus Amores” na Criação Literária de Luandino Vieira. // LABAN, Michel. *et al*/Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas. Lisboa: Edições 70, 1980. p.289-297.

RIBAS, Óscar. **Missosso**. Luanda: Tipografia Angolana, 1964.

RIMMON-KENAN, Shlomith. **Narrative Fiction: contemporary poetics**. London: Methuen, 1983.

ROSA, Patrícia S. O. **João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira: a palavra em liberdade**. Disponível em: <http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/patricia_rosa.pdf> . Acesso em 8 jan. 2007.

RYAN, Marie-Laure. The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. **Poetics**. Amsterdam, v. 10, n. 6, p. 517 – 539, Dec. 1981.

SALIM, Miguel. (org.). **Cartas D’ África e Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Paralelas e Tangentes: entre literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

_____. **Estórias Africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Joelma G. **Dois Corações, Uma Caligrafia: a relação narradores/ narratário no conto de Mia Couto**. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/5/1136.pdf>> . Acesso em 20 jul. 2008.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A Natureza da Narrativa**. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.

SECCO, Carmen L. T. R. (Org). **Entre Fábulas e Alegorias: ensaios sobre literatura infantil de angola e moçambique**. Rio de Janeiro: Quartet, 2004.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (orgs). **África & Brasil: letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

SILVA, Patrícia S. José Luandino Vieira: afirmação de uma real identidade angolana. Disponível em: < <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/luandino.rtf> > . Acesso em 19 mar. 2007.

SOARES, Francisco. Notícia da Literatura Angolana. [?]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

TACCA, Oscar. Las Voces de la Novela. 3.ed. Madrid: Gredos, [19__].

TANNEN, Deborah. Spoken and Written Language: exploring orality and literacy. Norwood: Ablex, 1982.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. *In*: BARTHES, Roland. *et al.* **Análise Estrutural da Narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1971. p. 211- 256.

_____. **As Estruturas Narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2004. p.23.

TRIGO, Salvato. Ensaios de Literatura Comparada Afro-Brasileira. Lisboa: Vega, s.d.

_____. **Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa.** Porto: Brasília Editora, 1977.

_____. **A Poética da Geração da Mensagem.** Porto: Brasília, 1979.

_____. **Luandino Vieira: o Logoteta.** Porto: Brasília, 1981.

VENÂNCIO, José Carlos. Literatura e Poder na África Lusófona. Lisboa: Ministério da Educação; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

_____. **Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana.** Lisboa: Ulmeiro, 1987.

Entrevista com o escritor angolano José Luandino Vieira*

Entrevista realizada no Rio de Janeiro no dia 22 de novembro de 2007.

por Joelma G. dos Santos

Pergunta 1 – Luuanda, Vidas Novas, Velhas Histórias, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu são livros que contém textos os quais o senhor denomina estórias. Gostaríamos que nos falasse um pouco a respeito desse gênero e o porquê de sua preferência por essa denominação.

Luandino Vieira – A minha preferência por essa denominação baseia-se no facto de dois grandes clássicos também terem utilizado esse termo para narrativas que são um pouco maiores do que o conto e que são menores que a novela ou que o romance. E, também, pelo carácter dessas narrativas em que há elementos por vezes não realistas no sentido correcto do termo. Os dois autores são Fernão Lopez que era cronista na Idade média da Literatura portuguesa e que ele fala da estória, quando ele era um cronista a quem tinha sido dada a tarefa de escrever a História, não estórias. E, depois, o outro foi João Guimarães Rosa. O João Guimarães Rosa, com quem eu encontrei a justificação para o uso do termo estórias. No caso do João Guimarães Rosa é óbvio que não são contos e também não são relatos, são mesmo estórias e não sei qual a proposta de vir a por estórias, seria talvez a pronúncia da palavra no sertão. Eu legitimei-me no uso de estórias com Fernão Lopes e João Guimarães, mas também porque as minhas estórias, por exemplo, **Luuanda** são na língua *Kimbunda*, que é a minha segunda língua, e que é a língua da zona cultural de Luanda, o que se denomina por *mussosso*. *Mussosso* é uma estória em que podem entrar seres, animais que falam com as pessoas, mas não são fábulas. O plural é missosso. São estórias tradicionais que envolvem o cotidiano e factos, às vezes factos reais que passaram. Mas aí não deixa de entrar o elemento, não quero dizer mágico, nem maravilhoso, mas algum elemento que não é realista. E, por exemplo, na

* Entrevista também publicada no vol.21, nº I, de janeiro/ 2008 da revista *Investigações: lingüística e teoria literária*, publicação semestral do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Estória da Galinha e do Ovo, os animais falam com as crianças e as crianças falam com os animais, daí eu o ter utilizado. E mesmo a abertura da estória é a abertura que se usa na estória tradicional mussossoana, que diz “tenho aqui uma estória”, “vou contar uma estória”. Nisso, quando procurei a tradução para *mussosso*, *missosso*, dizia “este conto é um conto tradicional...” eu disse por que não estória? Encontrei no antropólogo angolano, o Lopes Cardoso, que a propósito que já não lembro o quê, também numa nota de pé de página de um livro dele, ele propõe a tradução de estória para *mussosso*. Eu disse: “ótimo! Estou legitimado pelas autoridades, é isso.”

Pergunta 2 – É notória a paixão do senhor pela capital de Angola, a começar pelo nome que recebeu de seus amigos. A maioria de suas narrativas traz como cenário principal a cidade de Luanda, com seus bairros e costumes sendo transportados para dentro do texto literário. As personagens, brancas, negras e mulatas, povoam todo esse universo ficcional movimentando as narrativas. Como se dá o processo de elaboração e criação de seus textos?

Luandino Vieira – Esses textos que se referem ao espaço cultural, mais do que físico e humano de Luanda, foram e continuam — quando são produzidos — a ser produzidos a partir da memória, da minha memória. E a minha memória é baseada numa vivência muito intensa, muito determinada, muito funda, eu ia dizer até muito séria para uma criança, que foi a minha infância. Eu era uma criança não muito participativa, mas era uma criança muito observativa. Tava sempre a observar. Então, tudo quanto se passava com a minha família, com as relações com as famílias vizinhas dentro do meu bairro, do meu *musseque* — que é a favela —, tudo isso se gravou. Não que eu estivesse determinado a gravar isso. Não. Duma maneira muito natural tudo isso entrou para dentro de mim e é a partir desse material que eu vou elaborando e criando os textos. Às vezes, os textos partem duma situação: a questão duma galinha pôr um ovo e comer no quintal duma vizinha. Outras vezes, partem duma personagem. Estou a falar apenas de Luanda que é um livro mais centrado na cidade de Luanda. Por exemplo, o Zeca Santos. O Zeca Santos é um personagem que trabalhava comigo. E eu via os seus problemas de relacionamento, de namoro, seus problemas de vergonha da miséria, e a vergonha é o primeiro sentimento de

revolta que a gente tem. Uma revolta contra nós próprios, não é? Mas era já um princípio de revolta, quando a gente tem vergonha porque o sapato está roto, ou a gente fez cinco quilômetros a andar debaixo do sol e chega transpirado ao trabalho e tem o cheiro de suor. Essa vergonha que ele tinha muito entranhada nele fez com que eu meio que adotasse Zeca Santos. Não se chamava Zeca santos, obviamente, como um personagem que me doía a mim o que se passava com ele, esse é outro processo. Outras vezes, não há dúvida que são restos de leituras que a gente fez de outros autores. A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor. Esse é um processo. E depois, não sou de grande inspiração. Dantes, eu escrevia praticamente assim, durante dias, os textos, sem grande dificuldade. Depois, a partir de certa altura eu anoto muito em caderninhos pequeninos e vou elaborando apenas na minha cabeça. Então, um certo dia, eu sento, começo a escrever com maior ou menor dificuldade e sai, fica a estória. Então, a partir do momento em que já está no papel é que começa o meu verdadeiro tormento, porque aí já estou tranquilo porque já não foge, está no papel. Mas, começa então a luta com uma palavra, com leitura em voz alta. Uuui, que coisa horrível! Porque sempre privilegio a oralidade, o ritmo da palavra. Sobretudo quando estou a escrever como se fosse para ser lido em voz alta. Primeiro leio eu e às vezes diante do espelho que é pra ver a cara feia que eu faço quando estou a ler. (risos)

Pergunta 3 – Recentemente, vieram a lume duas novas publicações suas. Referimo-nos a O Livro dos Rios e A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens. Como se deu o projeto e a realização de suas criações ao longo desses anos em que o autor se manteve reservado do convívio com Angola?

Luandino Vieira – Como já disse, eu trabalho a partir do material da memória. E na memória através dos factos vividos, acontecidos, ou que viveram e que me contaram, há também o fruto das minhas leituras. Durante esses últimos anos, eu tenho lido muito tudo quanto existe escrito sobre a História de Angola, evidentemente na perspectiva do colonizador, porque era ele que produzia os textos. Essa leitura me foi dando vários materiais e foi obrigando também a

conquistar a visão desse material, aí, eu a partir de certa altura pensei que o material que estava na minha memória podia dar um romance sobre aquela época recente da nossa História que é a luta de guerrilha. Mas a luta de guerrilha não surgiu do nada; a luta de guerrilha é uma coisa que vai interar quinhentos anos. Portanto, que era necessário ter uma visão histórica, ter uma visão do processo, ter uma visão do contínuo da História e o contínuo é a resistência popular, sempre, todos os anos. Nunca deixou de haver guerra em Angola desde há quinhentos anos. E aí eu passei a escrever, e quando estava a escrever esse primeiro volume d'**O Livro dos Rios**, encontrei uma grande dificuldade em contar uma batalha que na verdade não se passou, passaram-se outras exatamente iguais, muitas repetidas, e eu estava com dificuldade em encontrar a forma. “Como eu vou incorporar neste texto que é assim uma memória d’um guerrilheiro, d’uma coisa que ele não viveu, não viu, não sabe, não leu?” Então encontrei aquele artifício que foi contar a estória da **Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens** sob forma de conto tradicional, de facto. E o editor quando viu aquilo disse: “ah, podemos publicar em separado.” Mas se reparar a estória está n’**O Livro dos Rios**. E tem aquela edição para crianças com os desenhos que eu próprio fiz, porque às vezes para me distrair, eu desenho uns desenhos que ficam no meio do manuscrito, ficam a parte. Também, penso eu, pelo menos minha mãe me dizia e meu pai que eu tinha muito jeito pra desenho. Bom, se calhar sou um arquiteto frustrado.

Pergunta 4 – E o contato com as editoras continuou mesmo no período de seu afastamento?

Luandino Vieira - Não. Durante o período em que estive afastado, meu editor mais antigo, meu editor de sempre, que eram as Edições 70, pouco a pouco foi perdendo mercado. Culpa minha que estava afastado e hoje em dia o sistema editorial é muito feroz, se você não aparece, não existe. E se não existe, então o seu livro não compra, e se não compra, não vende e se não vende, não há direitos e se não há direitos o autor some. Bom, felizmente isso não aconteceu comigo porque são muito poucos, mas tenho meu grupo de leitores fiéis. Então, a partir de certa altura eu me afastei desse editor ou ele me afastou um pouco

e passado uns dois ou três anos quando eu já tinha **O Livro dos Rios** mais ou menos pronto, eu passei para a Editorial Caminho que é quem está a tratar agora e já reeditou tudo quanto eu escrevi e é o meu editor e tem estado inclusive agora com ligações com o editor brasileiro e eu estou muito satisfeito.

Pergunta 5 – Temos conhecimento de dois textos seus dedicados às crianças: o já citado A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens e Kapapa: pássaros e peixes. O primeiro tem por subtítulo “guerra para crianças”. Como é a relação do Luandino escritor com as crianças leitoras? Seu leitor ideal é o público infantil angolano? Houve alguma preocupação didática durante a produção desses textos?

Luandino Vieira – Eu penso que, ainda hoje, a minha relação de escritor com as crianças é a minha relação de escritor comigo próprio, porque eu continuo uma criança. Então, estou muito bem sempre no meio de crianças e sempre que via, por exemplo, nos primeiros dias da independência, nos primeiros cinco anos, milhares de pequenos atos de vária natureza para as crianças, os *piôs*, como nós chamamos os pioneiros, sempre estive. Tenho tido uma relação fácil, e uma relação boa com as crianças. De início, da reação das crianças nunca recebi qualquer rejeição. Às vezes, brinco com amigas que têm crianças de colo que estão a chorar. Eu digo: “dá cá.” E eu pego no colo e ponho sobre o meu coração e a criança cala! E eu digo: “bom, está a ver?” Tenho muito boa relação. Escrever deliberadamente para criança eu nunca escrevi, porque acho que isso é uma grande-grande responsabilidade e é preciso ter uma certa formação, porque eu me relaciono com as crianças como se fosse o pai das crianças de todo mundo e pai faz muita asneira, junto dos filhos, não é? E eu tenho medo disso. (risos) Não tive preocupação didática com esse texto e esse texto eu intitulei **Guerra para crianças** porque tinha que pôr um subtítulo e achei que era um bocado provocatório mesmo. Botar um texto de guerra para crianças? Mas, a situação angolana acho que justifica. Nós temos guerras destas há quarenta anos. Para as crianças, guerra é uma coisa cotidiana. Aquele menino, o Ondjaki, cresceu no meio da guerra, não é? E está aí, Ondjaki, um ser humano pacífico, afetuoso e bom escritor.

Pergunta 6 – Sua obra *João Vêncio: os seus amores* e a do brasileiro Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas* são textos tecidos a partir da longa fala dos narradores diante de seus respectivos interlocutores. Em que medida é possível afirmar que há um diálogo entre esses livros?

Luandino Vieira – Eu não afirmo que haja um diálogo entre esses dois livros, mas é claro, muito sinceramente que nunca teria escrito ***João Vêncio: os seus amores*** sob aquela forma, se não tivesse como meu mestre e meu defensor, quer dizer, defendendo minha retaguarda. ***Grande sertão: veredas*** que é também uma longa fala intercutada que nunca está expressa, mas é a própria interrogação de quem fala que pressupõe a pergunta de quem está a ouvir. Foi realmente isso. Sinceramente, é caso mesmo de influência direta no processo narrativo que é um processo antigo também na literatura, a narrativa na primeira pessoa.

Pergunta 7 – Qual a importância da Literatura brasileira para a formação de sua obra e da Literatura angolana?

Luandino Vieira – A minha obra literária baseia-se no meu trabalho a partir da minha experiência e das minhas leituras. Grande parte da minha experiência foi adquirida através de leituras desde os nove anos. Eu leio desde os nove anos, leio literariamente. E aí, nessa vivência, perto da grande literatura universal a que tive acesso, está a literatura portuguesa do período neo-realista, sobretudo os neo-realistas portugueses. E está a Literatura brasileira naquilo que ao tempo era a verdadeira Literatura brasileira que era literatura nordestina que era a que nos chegava a Angola. Portanto, na minha formação, tanto entraram os clássicos portugueses do ensino secundário, quando a gente está no secundário, não gosta muito de ler e acha que ler Camões ou Vieira, é uma chatice. Mas, eu não, eu gostava de ler e li. E minha professora isso tinha em conta, e depois, a Literatura brasileira que me chegava por vias legais e outras por vias clandestinas: Lins do Rego, Raquel, Jorge Amado, Érico Veríssimo; sei lá o que eu li, eu li quase tudo que havia disponível naquele tempo, eu fiquei quase fixado em ***Menino de Engenho***, ***Bangüê***, os livros do Zé Lins, do ciclo da cana de açúcar. Depois também os romances do Érico Veríssimo. Eu

lembro que o primeiro livro que eu comprei, tinha dezesseis anos. Eu saí de casa, fui trabalhar, e o primeiro dinheiro que eu ganhei, eu fui buscar, eu comprei **Clarissa**, Érico Veríssimo; ainda tenho este livro, que diz: “comprado com o meu primeiro dinheiro”. Então, fui formado. O Jorge amado que me deu uma visão da humanidade, dos seus personagens, da inclusão de todo o tipo de personagem como tão valioso como qualquer outro tipo de personagem e, sobretudo, a questão da introdução do negro na Literatura, a partir de **Jubiabá** que ninguém pode mais esquecer; e, depois, Guimarães Rosa por suas personagens, por sua ética. As questões éticas em **Grande Sertão**, o diálogo do bem e do mal, e dum ponto de vista óptico, ontológico... é verdade, eu não me aproximo muito da parte filosófica. Tudo isso contribuiu para minha formação. Na formação da Literatura angolana: nos escritores do meu tempo é evidente. Há poemas dedicados a Manuel Bandeira, nós líamos Bandeira. Bandeira foi um poeta preferido porque só mais tarde descobrimos Drummond. Drummond é mais difícil de descobrir do que Bandeira. Seus poemas chegaram a circular quase como panfletos, a gente fazia cópia e passávamos horrores. Muito interessante isso porque se não foi muito ampla, foi funda a influência. Nos dias de hoje: acho que escritores como o João Melo, por exemplo, tem nítida influência do Rubem Fonseca, penso eu. Mantém certa ponte. Uma vez, é mais percorrida. Outras vezes, é menos percorrida, mas a ponte existe e não é só a língua; é também toda a temática, é também o universo cultural brasileiro que tem componente angolano e no imaginário dos angolanos, Brasil é uma palavra que desperta logo outros tipos de imagem, imagens muito mais afetivas do que mais familiares. Costuma-se dizer que os angolanos dizem: “ah, deve ter lá uns países do outro lado.” E os brasileiros têm avô do outro lado. (risos)

Pergunta 8 – Grande parte da história da vida do escritor José Luandino Vieira confunde-se com a História da luta pela independência de seu país. Gostaríamos que, se possível, o senhor nos falasse um pouco sobre o grau de sua participação no processo de emancipação política de Angola e sobre como a Literatura contribuiu para que isso ocorresse.

Luandino Vieira – A Literatura angolana foi, ou é, desde o fim do século dezenove. E os textos literários do jornalismo foram o instrumento fundamental para a afirmação de uma identidade cultural, ou de uma diferença cultural que tinha sempre no fundo a idéia política da autonomia da independência. Depois da Segunda Guerra Mundial, isso afirmou-se. Mas, também se afirmou a presença portuguesa como universal que usava da repressão. Então, podemos dizer que o movimento político ideológico que havia levado à independência do país teve sempre uma forte componente cultural e a aparecia visível sob essa forma cultural, porque a parte política obviamente era mais clandestina. Eu participei de ambas as coisas. Participei, e como era muito jovem, eu via os meus mais-velhos fazendo a revista **Mensagem** e o jornal **Cultura**, e tudo quanto eram as seções culturais do **Clube Botafogo** que tinha um nome brasileiro e eu sempre participei disto colaborando com desenhos, com meus textos. E ao mesmo tempo também colaborava no movimento político traduzindo, por exemplo do inglês, poemas e textos, difundindo, distribuindo panfletos, aquela coisa da atividade política básica. Depois, quando começou a sério, com o início da luta armada em 61, eu preparei tudo para sair pro estrangeiro que era para, via estrangeiro, ir para o movimento, ir pra guerrilha. Fui preso e fui condenado a catorze anos de cadeia, por tanto, minha participação foi buscando nas cadeias a conscientização junto de milhares e milhares de angolanos que tiveram esse destino durante os catorze anos da luta armada. Quando saímos das prisões e da guerrilha, todos estavam immanados e sacudidos pela luta do exílio. Do exílio interior e do exílio exterior. Tudo isto era a marca dos combatentes. Sem grandes discriminações entre os combatentes de luta armada e os outros combatentes, são todos combatentes, e isso já é um conforto. O retorno disso tudo é que a juventude do meu tempo teve essa sorte histórica de ser jovem no momento histórico certo e ter entrado numa ação do processo. Podia ter dado derrota no processo. Isso se é nossa satisfação, no meu caso, é também o reconhecimento de que eu não fiz nada pra isso, eu estava no momento histórico correto e minha juventude estava lá. Só tive que escolher e não foi muito difícil escolher, mas tinha algumas coisas contra mim: era branco, classe média e queriam me destruir. Mas, estas duas componentes da luta da libertação de Angola estão ao longo da História. O povo sempre com sua resistência popular e depois aqueles que podemos

chamar de intelectuais, ou camadas cultas, também com sua resistência sempre separados uns dos outros. Só num momento é que as duas correntes confluíram no **MPLA**, obtendo sucesso entre a luta popular das grandes massas, sobretudo, e os intelectuais. Mas, quando se juntaram no movimento, deu certo. Enquanto estiveram separadas, as duas forças, não deu.

Pergunta 9 – É sabido que a maioria de seus textos foi escrita na prisão, a exemplo de **Nós, os do Makulusu**, romance que, segundo suas próprias palavras, foi escrito de “um só jacto” em apenas uma semana. Como se dava o processo de criação, armazenamento e publicação de seus manuscritos nesse período tão crítico?

Luandino Vieira – Como nós tínhamos o tempo todo a nosso dispor, porque aquele campo de concentração não foi feito para nos pôr a fazer trabalho pesado. Porque se houvesse trabalho, como havia muito desemprego em Cabo Verde, se houvesse trabalho a fazer, tinha que ser dado aos naturais se não havia reclamação porque nós estávamos ali presos. Então, tinha muito tempo e eu com o material que tinha armazenado em minha memória, com as memórias disso e às vezes com o sofrimento, por no Campo estar preso, obviamente, algumas coisas eu só podia livrar-me desse sofrimento escrevendo. Os contos de **No antigamente na vida**, penso que se forem pensados, lidos, pensando que foram escritos na cadeia, se percebe que foram escritos como forma de libertação d’um espaço. A primeira estória das crianças que evadem como se fosse numa nave espacial com um simples papagaio de papel, nasceu disso. Agora, não sei quantos anos depois, eu vejo que naquele tempo, naquele momento que eu escrevia, eu nem percebia porque que estava a escrever. Por isso, é que digo que escrevi de um só jacto. Até hoje, eu não compreendo como é que eu saía de manhã, sentava debaixo de uma árvore escrevendo como se fosse um zumbi, uma alma, como se estivesse possuído. Porque quando acabei, e depois de umas semanas eu fui ler e disse: “eu escrevi isto?” E aquilo não foi editado. Aquilo foi escrito naquela forma, mesmo. Não foi eu peguei um texto e misturei com outro... não. Até hoje essa espécie eu nunca consegui explicar muito bem, como é que d’um jacto aquela memória saiu com aquelas ligações todas e essas partes. Esse era o meu processo. Na

cadeia, evitávamos ter coisas escritas porque de repente havia uma rusga, entravam, tiravam todos os papéis que nós tínhamos escrito quando viam que estávamos fazendo política ou fazendo panfleto. E, portanto foi sempre esse trabalho. Nunca fui muito disciplinado, eu não escrevia todos os dias. Quando dava mais saudade, quando estava mais triste, nunca quando estava com euforia. Quando estava com euforia, eu ia jogar futebol, ia andar a volta do campo, ia lavar minha roupa. Eu lembro que lavávamos lençóis durante meia hora e ficava todo dia a lavar e a conversar com os outros. Típico de lavadeiras, não é? Conversar com os outros? (risos) e era isso.

Pergunta 10 – O caminho percorrido pelo senhor em seus textos em busca de uma dicção genuinamente angolana surge como uma espécie de mecanismo que se apodera da língua do colonizador, para a construção de um contra discurso que conseguisse minar o discurso vigente: o do português. Como surgiu a idéia de fazer um trabalho estético-literário que reunisse a língua portuguesa aos dialetos africanos?

Luandino Vieira – A idéia surgiu quando eu me dei conta de que para contar a estória do Zeca Santos, da Galinha e do ovo, e aquele ladrãozinho do papagaio, aquela estória; me dei conta que o português padrão não chegava, não servia, e eu tinha que incorporar entre aspas ou em *italico* muito material lingüístico que era próprio do que eu queria narrar, e daqueles personagens, que não era qualquer coisa que estivesse no dicionário que eu pudesse utilizar, para dar aquelas estórias, não. Eu não podia dar aquelas estórias àquelas pessoas sem essa linguagem. Foi quando eu percebi que a língua popular falada em Luanda era também personagem. Então, eu tive que a ter como personagem e aí veio o problema de como conciliar essa personagem – língua popular, linguagem popular – com a outra personagem que estava ali desde o início que era o português no texto. Eu vi que eu não estava a fazer a introduzir a linguagem popular também no texto e não só na fala das personagens. E depois, com o Guimarães Rosa percebi que isso era um risco, mas que era um caminho; que era construir uma linguagem literária ou mola da linguagem popular que servisse aos meus fins estéticos, literários, sem deixar de servir aos outros fins que eu queria. Aí, foi difícil lhe encontrar uma justificação de

que significado político tem hoje, mas depois me dei conta de que não tinha um significado político deliberado. Com isso, fiquei tranquilo, porque queria dizer que mesmo na língua portuguesa que era a língua do colonizador, eu podia contar uma história em português, na língua do colonizador, que qualquer colonizador podia ler, perceber, e ao mesmo tempo, lia e não percebia. E que essa pequena diferença cultural, legitimava minha reivindicação da autonomia. Temos uma diferença cultural que é diferença política. Isso foi posterior a minha razão literária, mas também tinha uma pequena razão política pra fazer isso.

Pergunta 11 – Em seus textos, encontra-se estampada a estética da angolanidade. Gostaríamos que nos falasse um pouco sobre como se deu sua integração à geração do jornal angolano **Cultura (II)**, e sobre a contribuição do grupo de escritores então envolvidos nesse projeto de nacionalização da Literatura angolana.

Luandino Vieira – Isso é verdade. Eu não participei do movimento anterior, **Mensagem**, dos **Novos intelectuais de Angola**, porque eu era muito jovem, mas estava lá. E as idéias de **Mensagem** difundiram-se aos poucos pelos pólos. E esse pólo era o pólo dos progressistas portugueses, sobretudo a sociedade cultural de Angola, e era na parte central, na parte branca da cidade. Então, nós fomos para ali fazer nossa ação. Quando digo nós, eu, Henrique Guerra, e outros, quer dizer angolanos brancos, mestiços, negros, e que estávamos ali naquele pólo progressista português fazendo nossa ação. Portanto era uma espécie de ligação, ao mesmo tempo colaborávamos com outras instituições culturais já da periferia mais nacionalistas, mais afirmadas. Inclusive, joguei futebol com o **Clube Atlético de Luanda** que era um clube conhecido por clube dos cozinheiros, porque só tinha negro. Está a ver? Tudo isso teve um resultado político, ao tempo, muito importante que a polícia andava em cima de nós, e uma das coisas que eu fui muito interrogado é por que é que eu tinha jogado no **Atlético**. Por que é que um branco foi jogar no **Atlético** quando havia um clube dos brancos? Por que ali não fica? E havia um clube dos mestiços. Não sei, é porque gosto de futebol. Então, a minha participação foi aí com um grupo pequeno de escritores que fez o jornal

Cultura e por certo na nacionalização da Literatura angolana que já vinha desde o século XIX, não é? Novos sistemas, novos personagens. Se alguma coisa eu fiz foi empurrar um pouco mais a linguagem popular para dentro do sistema literário.

Pergunta 12 – E começou como ilustrador ou já com os contos?

Luandino Vieira - Não, não. Já com os contos. Eu era ilustrador, mas era num jornal de bairro que nós fazíamos manuscrito e que circulava por nós crianças, para lermos, para todos lermos.

Pergunta 13 – O que o senhor acha da produção literária das novas gerações de autores angolanos, de gente como Agualusa e Ondjaki, por exemplo?

Luandino Vieira – Eu posso falar mesmo claramente, não só das novas gerações angolanas, mas se forem lidas com um pouco mais de atenção, a produção dos antigos escritores, a produção atual dos antigos escritores tem novas propostas. É interessante que nenhum se acomodou ao que tinha feito e todos vão avançando ou por outros territórios, ou por outros personagens ou por outras idéias. Isso é bom. Isso quer dizer que mantém uma grande tradição da nossa literatura desde o fim do século XIX que é, vamos chamar no mínimo intervenção cívica. Vamos chamar intervenção cívica, no sentido que de qualquer modo dão testemunho de sua época. Das inquietações, dos desassossegos, das incertezas. Não é preciso discurso ideológico ou político acentuado, é às vezes até negando ou combatendo esse discurso que está a marca da época. O interessante em Agualusa que vai buscar a História e vai buscar a atualidade, ou Ondjaki que vai buscar essas informações, vai buscar a sua própria experiência, e outros, é que nenhum deles quebrou o fio da tradição. Não se puseram de fora do sistema literário angolano. Podem conquistá-lo, mas é de dentro, e há uns chamando a si mais um pouco da linha da tradição. Quer no lugar, quer no escritor. Outros negando isso, mas continuando noutra direção a construir outras direções que não mais se acabam na Literatura e é isso que faz a riqueza da Literatura. O trabalho do Agualusa é mais deliberadamente orientado para o exterior. Exterior, no

sentido de que a preocupação dele com o nacional não é uma preocupação interior dele, não é uma preocupação legítima. E o Ondjaki assume com muita actividade tudo quanto é a formação pessoal dele naquele espaço, naquele tempo, naquela angolanidade. Esses caminhos todos são válidos. Não queria dizer a famosa frase maoísta de que deixai fluir as não sei quantas mil flores, mas a Literatura eu acho que é assim. E eu aprecio muito o trabalho deles todos. Aliás, sou leitor deles.

Pergunta 14 – Para o senhor qual é o papel do intelectual na sociedade angolana atual?

Luandino Vieira – Neste momento, na sociedade angolana atual, aquilo a que chama intelectual está a se referir maioritariamente aos escritores. É, deviam ser jornalistas. A intervenção, se é que há uma intervenção política direta ou ideológica, com a força da prática social é o jornalista, é o jornalismo. Até porque, o próprio jornal, ele dá dinheiro, a pessoa vai comprando o jornal. E para os livros não há dinheiro. O poder de compra é baixíssimo, e o livro é um objeto de luxo e as pessoas não vivem numa situação em que podem se dar ao luxo. Não se podem dar às vezes a alimentação, a saúde, e a higiene, mandar criança para a escola, quanto mais luxo de um livro. A situação para mim do intelectual em sociedades como a angolana, é nunca desligar sua atenção dos problemas da sociedade e sobretudo, daquela parte da sociedade que é mais desprotegida, ou porque se auto desprotege, ou porque está desprotegida pelo sistema, qualquer que seja a razão. A sua atenção, a sua reflexão deve ir em todos os sítios. Em qualquer lugar ou de qualquer maneira, deve dar pelo menos testemunho desta situação. A partir daí, do dar testemunho, já são opções de natureza política, ideológica, pessoal, que não cabe aos intelectuais norma. Sobretudo, ter perante a realidade dos seus concidadãos uma visão um pouco menos pragmática e um pouco menos oportunista, e ter sempre uma posição ética, no fundo uma posição humanista. Somos todos homens e os problemas de cada um são sempre os nossos problemas. Então, se encaramos os problemas dos outros podemos ajudá-los a resolver.