



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MARIA APARECIDA DE BARROS

**A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA**  
**CARDOSO:**  
**CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL**

---

Londrina  
2015

MARIA APARECIDA DE BARROS

**A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA**  
**CARDOSO:**  
**CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada  
Linha de Pesquisa: Construções e processos identitários

Orientadora: Professora Doutora Célia Regina dos Santos Alves.

Londrina  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Barros, Maria Aparecida de .

A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA CARDOSO: CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL / Maria Aparecida de Barros. - Londrina, 2015. 331 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Voz, memória e performance na estética de Boaventura Cardoso; - Teses. 2. Arte literária de cunho político; - Teses. 3. Valoração da língua quimbundo, utilizada pelo grupo etnolinguístico banto; - Teses. 4. Reedificação da memória nacional angola. - Teses. I. Alves, Regina Célia dos Santos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

MARIA APARECIDA DE BARROS

**A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA CARDOSO:  
CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Professora Dra. Regina Célia dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Professora Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Professora Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Professora Dra. Lúcia Helena de Oliveira da Silva  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

---

Professor Dr. Rubens Pereira dos Santos  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Londrina, 16 de dezembro de 2015.

Ao meu Orientador, Professor Doutor Sérgio Paulo Adolfo, *in memoriam*, por acreditar em minha capacidade intelectual e me proporcionar reflexão sobre meus próprios conceitos. Assim, pude retirar as vendas, pelos árduos e tortuosos caminhos da pesquisa.

Ao meu pai, *in memoriam*, seiva de luta, vitalidade transmitida a sua “brinco”.

À minha mãe e minha filha, mulheres luzes.

E a você, Lucas, sobrinho-filho, que tanto me ensina...

Dedico também este trabalho a Jonatas Jorge e às pessoas utópicas, que acreditam na força da palavra e no valor dos sentimentos como fontes de transformação a uma sociedade mais humana.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço às Energias Vitais, materalizadas na sábia orientação do Professor Doutor Sérgio Paulo Adolfo e demais referenciais que buscam o equilíbrio do ser humano.

À orientadora, Professora Doutora Regina Célia dos Santos Alves, por aceitar o desafio de comigo prosseguir o presente trabalho e pelas precisas contribuições.

Aos meus familiares pela confiança, incentivo e profundas amizade e companheirismo.

À todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

BARROS, Maria Aparecida de. **A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA CARDOSO: CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL**. 2015. 331 f. Trabalho de Conclusão do Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

A presente tese objetiva estudar as obras de contos do escritor angolano Boaventura Cardoso, respectivamente, *Dizanga dia Muenhu*, *O fogo da fala (exercícios de estilo)* e *A morte do velho Kipacaça*, que contextualizam narrativas antecedentes à independência de Angola, ocorrida em 11 de novembro de 1975, após quase quinhentos anos de colonização luso-europeia. Saltam das páginas estéticas, dramas substanciados na violência desferida pelo colonizador ao colonizado, que luta tenazmente, utilizando-se da palavra e corpo, como forma de resistência ao sistema capitalista. Outro dado de resistência, reservado nas coletâneas, refere-se ao universo da religiosidade, substância valorativa para recomposição do homem negro banto e da própria nação angolana. Ao apanhar ambos os assuntos do contexto histórico e transformá-los em produto artístico, há relevo à questão identitária, pois o autor recompõe as histórias recorrendo ao idioma do colonizador, fincando nestes caracteres uma das línguas nacionais de Angola: o quimbundo, utilizado pelo grupo etnolinguístico banto. Nestes termos, defendemos a hipótese de que a arte de Boaventura Cardoso apresenta compromisso político na esperança de emancipação de Angola, símbolo de reedificação da identidade nacional, aceso por meio da voz coletiva e memória ancestral.

**Palavras-chave:** Boaventura Cardoso. Voz angolana. Colonizador-colonizado. Resistência-violência. Ancestrais-tradição-religiosidade.

BARROS, Maria Aparecida de. **A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA CARDOSO: CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL**. 2015. 331 p. Tese de doutoramento Programa Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

### ABSTRACT

This thesis aims at studying the Angolan writer Boaventura Cardoso's short stories *Dizanga day Muenhu*, *The fire of speech (style exercises)* and *the death of the old Kipacaça* which contextualize narratives prior to the independence of Angola, held in November 11, 1975, after almost five hundred years of Portuguese and European colonization. Dramas substantiated in violence practiced by the colonizer on the colonized population, who tenaciously struggle by means of word and body as a form of resistance to the capitalist system, jump off the aesthetic pages. Another resistance signal, booked in the collections, refers to the universe of religiosity, which if a valuing substance for restoration of black people Bantu and the Angolan nation itself. By taking both subjects from the historical context and turning them into artistic product, it is given emphasis to identity issues because the author reconstructs the stories by using the colonizer's language, thus sticking in these characters one of Angola's national languages: Kimbundu, used by the Bantu group ethnolinguistic. Accordingly, we support the hypothesis that Boaventura Cardoso's art presents political commitment hoping to achieve the emancipation of Angola, rebuilding symbol of national identity, lit by collective voice and ancestral memory.

**Keywords:** Boaventura Cardoso. Angolan voice. Colonizer-colonized. Resistance-violence. Ancestry-tradition-religiosity.

BARROS, Maria Aparecida de. **A VOZ ANGOLANA NOS CONTOS DE BOAVENTURA CARDOSO: CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA ANCESTRAL.** 2015. 331 p. Tese de doutoramento Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RÉSUMÉ

Cette thèse vise à étudier les œuvres des contes de l'écrivain angolais Boaventura Cardoso, avec respectivement *Dizanga jour Muenhu*, *Le feu de la parole* (exercices de style) et *La mort de l'ancien Kipacaça*. Ces trois oeuvres sont des récits qui prennent racine avant l'indépendance de l'Angola, obtenue le 11 novembre 1975, après presque cinq cents ans de colonisation portugaise et européenne. Sauter du desferida de violence pages drames esthétiques motivée par le colonisateur à colonisé, qui luttent avec ténacité, en utilisant le mot et le corps, comme une forme de résistance au système colonialiste. Une autre résistance donnée, réservée dans les collections, se réfère à l'univers de la religiosité, la valorisation de substance pour la valorisation de l'homme noir bantoue et de la nation angolaise elle-même. En prenant pour sujet le contexte historique et en les transformant en produit artistique, l'accent est mis sur la question de l'identité. En effet, l'auteur reconstruit les histoires en utilisant la langue du colonisateur, incarnée par des personnages qui sont pourtant de langue nationale angolaise : le Kimbundu, utilisé par le groupe ethno-linguistique Bantu. En conséquence, nous soutenons l'hypothèse que l'art de Boaventura Cardoso présente l'engagement politique dans l'espoir de l'émancipation de l'Angola, symbole de la reconstruction de l'identité nationale, éclairée au moyen de la voix collective et de la mémoire ancestrale.

**Mots-clés:** Boaventura Cardoso; Voix angolaise; Settler-colonisé; Résistance- la violence; Ascendance-tradition-religiosité.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1</b>	<b>CAPÍTULO 1. ALQUIMIA ESTÉTICA DE BOAVENTURA</b>
	<b>CARDOSO: PARA ALÉM DE “EXERCÍCIOS DE ESTILO”</b> ..... 17
1.1	A escrita de Boaventura Cardoso: remédio ou veneno?..... 18
1.2	O local de referência do sujeito autoral e a produção literária de contos ..... 25
1.3	O gênero conto, a inventividade de Boaventura Cardoso na estrada literária ..... 33
1.4	A prosa poética oralizada: imposição ideológica do colonizador ao colonizado: prenúncio de uma nova História forjada no “fogo da fala” ..... 41
1.5	Sementes de emancipação nacional: memória e voz, redutos da identidade, sabedoria dos que viveram e sobreviveram às adversidades ..... 69
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 2. A ARTE LITERÁRIA NA CONTRAVENÇÃO AO REGIME OPRESSOR: DIGNIDADE DO SUJEITO ANGOLANO</b> ..... 90
2.1	Raízes do ódio: análise da determinação dos espaços sociais, com base no conto "Meu Toque!" ..... 93
2.1.1	Grito-denúncia: a voz narradora no brado contra as injustiças sociais ..... 94
2.1.2	Kaprikitu: broto da revolução, símbolo de libertação ..... 102
2.2	Palavras: denúncia à violência e ecos identitários em "Nga Fefa kajinvunda" ..... 108
2.2.1	Voz: estatuto de sujeito à personagem feminina ..... 109
2.2.2	Morte: sublimação do sujeito ..... 116
2.3	Aprendizagens e descobertas: o papel revolucionário de o "Mesene" ..... 120
2.3.1	Mesene Kexeketela: herdeiro da tradição ancestral ..... 122
2.3.2	A traição ..... 135

2.3.3	O traidor – “Kisueia!” .....	133
2.3.4	Sentimento de coletividade, solidariedade e sabedoria: sementes da tradição.....	140
2.3.5	A compreensão da vida amadurecida: a ausência do Mesene Kexeketela.....	145
2.4	A arte de tecer a palavra.....	152
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 3. RESTAURAÇÃO DO CONTEXTO SAGRADO: A ÁRVORE, O FETO, A CRIANÇA E O VELHO - A ALMA SOB PERSPECTIVA DO REALISMO ANIMISTA.....</b>	<b>155</b>
3.1	As esferas divinas, entidades sagradas no atributo da completude do ser humano .....	156
3.2	Simbologia religiosa de cultura banto: os fenômenos vitais em “A árvore que tinha batucada”.....	160
3.2.1	Simbologia metonímica: o sagrado sob perspectiva da cultura banto .....	161
3.2.2	O significado: percepção sobre os implícitos da narração .....	170
3.3	Metáfora mãe-África, referenciais simbólicos de plenitude humana, em “O Sol nasceu no Poente”.....	178
3.3.1	"Titico crescia. No continente" - a natureza: animais, "mafumeiras", rio, etapas iniciais para o ritual sagrado .....	179
3.3.2	"Titico crescia. No continente" - "montanha", gestando "Titico": segunda etapa do ritual sagrado .....	186
3.3.3	"Titico crescia. No continente" - "montanha" útero materno de origem ancestral: processo de construção de conhecimento, terceira etapa do rito sagrado .....	188
3.3.4	"Titico crescia. No continente" - a celebração de consagração ao Nkissi, quarta etapa do rito sagrado .....	193
3.3.5	"Titico não dançou. No continente". A divindade protetora de Titico: essência do ser, fim do rito cerimonial .....	197
3.3.6	“O Sol nasceu no Poente”: a ponte de acesso entre os mundos visível e invisível.....	199
3.4	Tradição de cultura oral: guardiã da memória ancestral, em “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar” .....	202
3.4.1	Mar/canoa: rito de passagem, configuração da memória ancestral.....	202

3.5	A imortalidade do negro africano em A morte do Velho Kipacaça.....	210
3.5.1	Velho Bernardo Nikila: reunião com demais anciões, a ausência da chuva .....	211
3.5.2	Mana Teresa: o sonho com a morte do Velho Kipacaça.....	218
3.5.3	Velho Kufuca: o kimbanda, o fogo a revelar a morte do Velho Kipacaça.....	221
3.5.4	<i>Kuatiça o ngoma!</i> : a transcendência do Velho Kipacaça .....	225
<b>PALAVRAS DERRADEIRAS</b> .....		239
<b>REFERÊNCIAS</b> .....		243
<b>ANEXOS</b> .....		255
Anexo A –	Contos analisados no segundo capítulo.....	255
Meu Toque!	.....	255
Nega Fefa Kajinvunda	.....	258
Mesene	.....	262
Anexo B –	Contos analisados no terceiro capítulo .....	266
A Árvore que Tinha Batucada	.....	266
O Sol Nasceu no Poente	.....	277
Pai Zé Canoa Miúdo no Mar	.....	282
A Morte do Velho Kipacaça	.....	296
<b>GLOSSÁRIO</b> .....		327

## INTRODUÇÃO

“Velhice é caminho longamente andado e voltar só dá na muxima”  
(Boaventura Cardoso).

A presente pesquisa objetiva a estudar as coletâneas de contos de Boaventura Cardoso, nomeadamente: *Dizanga dia Muenhu*, (1977), *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, (1980) e *A morte do velho Kipacaça*, (1987), que contextualizam narrativas antecedentes à independência de Angola, ocorrida em 11 de novembro de 1975, após quase quinhentos anos de colonização luso-europeia, compreendidos no espaço temporal de 1482 a 1975.

A tese origina-se da aprendizagem adquirida com o estudo de campo, aliado ao referencial bibliográfico, na elaboração da dissertação de mestrado, à entrevista a uma mais-velha, benzedeira Cândida Gomes, sob orientação do professor doutor Sérgio Paulo Adolfo, com conclusão em 2010. Analisávamos a poeticidade emanada das narrativas de cura, compartilhadas pela benzedeira. Ao cruzarmos os dados com as fontes bibliográficas, notamos tratar-se de saberes da tradição banto, um dos povos que habita Angola, que permaneceram na memória de dona Cândida, sendo ativados em prol do bem coletivo.

Estudioso da cultura africana dos países colonizados por Portugal, professor Sérgio incentivou-me a participar da seleção de doutorado, uma vez que intencionava aprofundar uma investigação ao acervo de contos do escritor Boaventura Cardoso. E como já havíamos iniciado no mestrado uma pesquisa sobre a religiosidade banto, avaliou que poderíamos ampliar a experiência obtida anteriormente para a tese em questão. No segundo semestre de julho de 2012, iniciamos nossos estudos, pelo Programa de Pós-Graduação, ofertado pela Universidade Estadual de Londrina. Outro critério, também predominante, foi o fato de as pesquisas sobre Boaventura Cardoso se centrarem nos romances, havendo, assim, escassas pesquisas aos contos do autor.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Em relação às fontes bibliográficas sobre o produto artístico de Boaventura Cardoso há a “Parte IV”, incluso no livro *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*, publicado em 2005 e organizado por Rita Chaves; Tania Macêdo e Inocência Mata. A “Parte IV” se dedica à “Fortuna Crítica” e totaliza duas páginas e meia, precisamente da página 305 a 307. Incorpora capítulos de livros, resenhas, entrevista; prefácios e dissertação de mestrado. Além disto, encontramos nos bancos de dados virtuais mais algumas referências, respectivamente quatro dissertações de mestrado, a saber: *Boaventura Cardoso, um (re)inventor de palavras e tradições* de Renata Souza da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, setembro de 2008; *Literatura e ação política: análise de dois romances de Boaventura Cardoso*, de Juliana Porto Fontes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, abril de 2009; *As marcas da violência: uma leitura de Estação das chuvas, de José Eduardo Agualusa, e Maio, mês de Maria, de Boaventura Cardoso*, de Osvaldo Sebastião da Silva, Universidade de São Paulo, 2012; *Memória e espaço urbano em contos angolanos: estratégias narrativas*, de Francielle Nogueira Fernandes Teodoro, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Além destas, localizamos duas teses de doutoramento, são elas: *Linguagens e diversidade: uma leitura de Jorge Amado e Boaventura Cardoso*, de Givan Procópio, Universidade Federal Fluminense, 2007, e *O universo simbólico na*

Nas consultas aos bancos de dados virtuais, deparamo-nos somente com dois enfoques aos contos de Boaventura Cardoso. Tratam-se de duas dissertações de mestrado, sendo uma de Renata de Souza Silva, que se concentra no livro *A morte do Velho Kipacaça*, e a outra de Francielle Nogueira Fernandes Teodoro, que analisa dois contos: “Gavião veio do Sul e Pum!” e “Nostempo de miúdo”.

Nesse sentido, julgamos que nossa tese inova ao se concentrar nos três acervos de contos de Boaventura Cardoso. Nas análises procuramos evidenciar as estratégias do escritor na manobra entre o contexto social e o exercício ficcional, que se fazem patentes no produto literário. Em nossa demanda investigativa, buscamos construir respostas aos dados emanados deste labor estético, objetivando compreender e refletir sobre os contos, articuladores de valores, mantidos na memória dos povos de Angola que não se esvaziaram com a imposição do império de colonização.

Pelas trilhas da arte, o escritor estreita laços com o leitor, tanto de sua terra como de outras partes dos demais continentes, ao apanhar do cotidiano dramas, encenados por pessoas marginalizadas e oprimidas. E concordando que a literatura agrega princípios capazes de contribuir com humanização do homem, nossa pesquisa pretende socializar o fator ontológico presente nas ações humanas, ficcionalmente criadas por Boaventura Cardoso. Com isso, desejamos provocar reflexões sobre outras formas de se relacionar com o mundo, favorecendo o questionamento, a ruptura de construções elaboradas a respeito do “Outro”.

Para obtenção deste resultado, nossos objetivos se resumiram em ler, atentamente, as

---

*viagem de Mãe, materno mar : nos trilhos do imaginário bantu*, de Guadalupe Estrelita dos Santos Menta Ferreira, Universidade Estadual de Londrina, 2011. Quanto à publicação de artigos detectamos: “Mais-velhos e mais-novos na modernidade das literaturas africanas. Sueli Saraiva, Revista Crioula, nº 4, novembro de 2008. “Um trem pra estrelas”. Renata Flávia da Silva. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, Vol. 2, nº 3, novembro de 2009. “Tradições reinventadas em Boaventura Cardoso: a criança, a árvore e o ancião”. Renata Souza Silva. Revista Mulemba, nº1, Universidade Federal do Rio de Janeiro, outubro de 2009. “Morada memória”. Jane Tutikian. Revista Cerrados, Vol. 30, nº 19, 2010. “A alegórica Mãe, materno mar angolana e a importância da obra de Boaventura Cardoso na escrita da história de Angola”. Rafael Cesar. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, Vol. 3, nº 5, Novembro de 2010. “Misturas, migrações e deslocamentos na trama narrativa em *Mãe, materno mar*”. Luciana Mara de Souza. Cadernos CESPUC – Belo Horizonte, nº 2, 2013. No percurso de doutorado publicamos: “Simbologia religiosa de cultura banto-angolana em a árvore que tinha batucada, de Boaventura Cardoso”. Maria Aparecida de Barros. Anais do IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares, Universidade Estadual de Maringá, de junho de 2013. “Raízes do ódio: análise da determinação dos espaços sociais, com base no conto Meu toque!, de Boaventura Cardoso”. Maria Aparecida de Barros. Anais do I Seminário de Estudos Literários e Literatura Contemporânea - SELLITCON, Universidade Estadual do Norte do Paraná, maio de 2013. “Palavras: denúncia à violência e ecos identitários em Nga Fefa Kajinvunda, de Boaventura Cardoso”. Maria Aparecida de Barros. Revista. Boitatá, v. 17, 2014. “Tradição de cultura oral: guardiã da memória ancestral, em Pai Zé canoa miúdo no mar, de Boaventura Cardoso”. Maria Aparecida de Barros. Anais do VIII Colóquio de Estudos Literários, Universidade Estadual de Londrina, agosto de 2014. Produzimos mais um artigo que se encontra em análise dos pareceristas, nomeado: “Memória: ressignificação do sujeito negro banto”, submetido à Revista Miscelânea, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, nº 19, publicação de janeiro a julho de 2016.

três obras de contos e nossa curiosidade nos levaram aos romances, com exceção de *Noites de Vigílias*, por não conseguirmos encontrá-lo, ainda. Num passo seguinte, levantar fonte bibliográfica para que pudéssemos dialogar sobre os aspectos mais relevantes por nós notados nos contos, sendo a violência e a religiosidade. E numa etapa posterior, escrever de modo a sustentar nossa hipótese. Guiados por estes norteadores, nossos esforços derradeiros se concentraram em desenvolver a proposição: "Em que medida a arte literária de Boaventura Cardoso constitui instrumento de luta para visibilidade do povo angolano, de modo a reedificar a identidade nacional por meio da voz coletiva e da memória ancestral. Nesse sentido, quais significados que o "fogo da fala", aceso na produção autoral, podem gerar na perspectiva desta promoção".

Para discorrer sobre a justificativa de nossa pesquisa, dirigir-nos-emos à citação de abertura desta introdução, chama-nos a atenção a palavra “muxima” que, conforme nota de Boaventura Cardoso, significa sentimento. Traduzimos “muxima” pelo sentimento saudade que, manifestado por uma mais-velha, caracteriza-se pela lembrança da vida angolana antes da invasão e domínio das potências europeias.

Matéria-prima patenteada nos contos do escritor, no regresso às fontes ancestrais, pois, cremos que as histórias por ele criadas definem-se pelo desejo em atar o diálogo com os mais-velhos, guardiães da sabedoria das sociedades negro-africanas, em particular aos dos povos banto. Reatar o presente ao passado tornou-se indispensável, equiparou-se, entendemos, a um projeto de recomposição do próprio sujeito negro e, conseqüentemente, da nação, com os princípios gestados nas nascentes dos antepassados.

A metodologia utilizada para análise dos contos selecionados dos três acervos, *Dizanga dia Muenhu*, *O fogo da fala (exercícios de estilo)* e *A morte do velho Kipacaça*, processou-se num vínculo estreito, mediados por constante diálogo com os referenciais teóricos, no firme propósito de entender os símbolos notórios na linguagem estética de Boaventura Cardoso. Visamos, com a condução desses olhares, uma melhor compreensão sobre alguns pontos do processo de colonização e descolonização, já que esses fatores interligam-se com a produção literária dos escritores africanos, sendo nosso foco central Angola, estreitando-se sobre o ato imaginativo de Boaventura Cardoso, na ação de reconstituir e restituir a historicidade do homem negro banto.

O empenho na recuperação da voz de forma a torná-la audível, oportunizando ao sujeito ficcional falar de si mesmo, de seu legado, de suas dores, enfim, refletir seu âmago, tanto para seus semelhantes quanto aos demais que se encontram aprisionados na teia da violência, bem como aos oprimidos em sua luta no movimento para libertação, foram

elementos ressaltados por nós na tessitura de análises.

Signos que navegam na produção artística de Boaventura Cardoso na determinada resolução em traçar uma nova nação para Angola, em que o povo pudesse estar livre da violência, de forma a conduzir a vida na reconexão com os valores da tradição banto. Por isso, foi primordial apropriar-se da escrita, a fim de combater a tirania e elevar o sentimento afirmativo do homem africano. Razão do acento ao retorno à tradição e a valorização da língua quimbundo, proveniente do grupo etnolinguístico banto. Nesta embarcação, elaboramos os três capítulos de nossa tese.

Em “Alquimia estética de Boaventura Cardoso: para além de “exercícios de estilo”, problematizamos sobre o processo artístico de Boaventura Cardoso, procurando referenciar o local da voz autoral, por acreditarmos que o geográfico se espalha em seus contos, evidenciando subjetividades angolanas, apanhada nas margens históricas. Compreendemos que a escrita de Boaventura Cardoso contempla-se pelo projeto de nacionalidade ao trazer à superfície os dramas que assolaram a sociedade angolana e por reivindicar a ela o legítimo direito em reedificá-la nas bases dos preceitos da ancestralidade, circunscrita no “fogo da fala”, forjada na escrita do autor. Então, das páginas dos contos o leitor pode ouvir o barulho das ruas, na manifestação de corpos que contestam a tirania do sistema colonial.

Assim, nomeamos o segundo capítulo por “A arte literária na contravenção ao regime opressor: dignidade do sujeito angolano”. Para o desenvolvimento deste tópico, contemplamos três contos, coletados de *Diganza dia Muenhu*, são eles: “Meu Toque”, “Nga Fefa Kajinvunda” e “Mesene”, por entendermos que estes personagens, representativos nas figuras de uma criança, uma mulher e um jovem, remetem à população banto, travando lutas contra o sistema imperial no sentido de reaver seus direitos políticos e civis.

Não que os outros sete contos dessa obra deixem de versar sobre a violência. Justificamos a escolha porque os elementos textuais expressos por Kaprikitu, uma criança angolana na luta pela sobrevivência e combate à crueldade do sistema imperialista, reagem contra a tirania. A manobra estética de Boaventura Cardoso patenteia-se em dois fatores, primeiro que o perverso mecanismo capitalista rouba a inocência do menino. Mas ele, por portar as sementes da tradição, torna-se legítimo defensor dos direitos da população negra africana ao não se encolher, tampouco silenciar-se diante do ato depredador do homem branco europeu.

Se o espaço em que atua Kaprikitu adorna-se pela discriminação e hostilidade, não menos diferente será o de Nga Fefa Kajinvunda, dramatizado numa feira. Local público para exposição e comercialização de mercadorias, em que a protagonista reage contra o regime

patriarcal. Corpo e voz se tornam escudos, por representarem a ação de mulheres africanas na conquista pela liberdade e independência de Angola. A personagem desempenha o papel em que traz à tona estética dois tipos de lutas, de ordem interna e externa. Para romper a posição de subalternidade, a mulher – Nga Fefe Kajinvunda – questiona a lógica de supremacia do homem branco europeu nas relações sociais, que maculou e contaminou uma esfera que, anteriormente a colonização, era de manto matriarcal.

Enquanto a criança e a mulher operam em zonas urbanas, a área de atuação do personagem Kaxeketela – Mesene – parece ser o de uma província de Angola, denominada “sanzala do Kitembo”, ambiente controlado pelo colonizador luso-europeu. O personagem principal utiliza-se da escrita como fenômeno libertário, ao alfabetizar os mais-velhos na cartilha do colonizar. Porém, o ensino e aprendizagem da leitura e escrita dedicam-se a instrumentalizar o colono na tentativa de subverter a injusta administração colonial. Sob essa perspectiva, o personagem Kaxeletela, cinge-se pela luz revolucionária, necessária para fazer brilhar a independência de Angola.

Corpo, voz e performance, desses personagens, batalham em arena desigual, já que o opositor, o colonizador, tem todo o artefato ao seu dispor para nulificar o colonizado. Porém, a arma estética de Boaventura Cardoso se eleva contra os atos de covardia e truculência forçados ao povo de Angola. A arte literária apura-se em ascender a dignidade desta sociedade e o “fogo da fala”, emanado de sua estética, pereniza-os.

“Restauração do contexto sagrado: a árvore, o feto, a criança e o velho – a alma sob perspectiva do Realismo Animista” é título/tema do terceiro capítulo, momento em que nos propusemos a analisar quatro contos pertencentes à esfera sagrada, são eles: “A árvore que tinha batucada”, “O sol nasceu no poente”, “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar” e “A morte do velho Kipacaça” recolhidos de *A morte do velho kipacaça*, com ressalva a “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar”, retirado de *O fogo da fala (exercícios de estilo)*.

Boaventura Cardoso os compila da esfera da tradição, razão de ampliarmos nossos horizontes e despir-nos de preconceitos acerca da religiosidade banto que se conduz no realismo animista. Sob esta concepção, os elementos da natureza são seres divinizados e encontram-se em plena comunhão com os mortais. Neste convívio, o sujeito negro banto goza de imortalidade, pois os antepassados compartilham com os vivos, de forma que possam conduzir suas vidas terrenas em harmonia consigo próprios e com seus pares.

Neste momento, fortemente nos vêm à mente a citação: “Velhice é caminho longamente andado e voltar só dá na muxima”, porque estamos também recobertos pelo sentimento “muxima”. Cumpre ressaltar minha intensa “muxima” ao mais-velho, professor

orientador doutor Sérgio Paulo Adolfo, que teve a vida ceifada em 26 de agosto de 2014.

Acredito que em sua nova morada, junto aos ancestrais, continua a me orientar em meu percurso existencial. Por isso, no decorrer deste trabalho me percebo em rito iniciático, pois não tendo propriedade no assunto acerca da religiosidade africana, cultura a mim negada, bem como as de etnias indígenas que foram dizimadas pelo processo de colonização no Brasil e que continuam a desaparecer devido à ganância do capitalismo, fui conduzida, generosamente, pelas sábias mãos de meu Orientador, que me encaminhou à ribanceira deste imenso rio, que é o conhecimento.

Com um impulso firme me projetou nestas águas profundas para que eu pudesse buscar informações suficientes para alicerçar nossa proposta de pesquisa. Assim, juntei-me ao círculo de iniciantes na disposição de aprender tanto com o autor de *Mãe Materno Mar*, como aos demais aqui selecionados para se somarem à "audiência". E pelo percurso de pesquisa puderam me elucidar pontos sobre o assunto versado, na expectativa de absorver ensinamentos sobre "a tradição que reverencia a terra e os ancestrais" (FONSECA, <http://www.ueangola.com/noticias>). Assuntos que continuamos a explorar, eu e a orientadora professora doutora Regina Célia dos Santos Alves.

Com as ideias aqui arroladas, convidamos você, caso não tenha lido, a ler as obras de Boaventura Cardoso e a viajar para Angola, nas páginas que compõem nossa pesquisa, demonstráveis nos capítulos que se seguem

## 1 CAPÍTULO 1 - ALQUIMIA DE BOAVENTURA CARDOSO: PARA ALÉM DE "EXERCÍCIOS DE ESTILO"

"A nossa escrevivência não pode ser lida como história para "ninar os da casa grande" e sim para incomodá-los em seus sonos injustos" (Conceição Evaristo).

A citação que abre este capítulo é parte do discurso proferido por Conceição Evaristo, em Nova Iorque. A escritora acentua a valoração da leitura para o reconhecimento do sujeito na articulação dos vários aspectos sociais que o constituem. Porém, ressalta a autoridade da escrita como aparelho que pode promover ou degradar o universo humano, por isso, "escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo" (EVARISTO, 2009, <<https://www.youtube.com/watch?v=W2DgEX8fIHE>>). Com base nesta proposição, entendemos que o conhecimento reúne-se de dois fatores: o da vivência e o do simbólico, mediados pela linguagem.

O enfático pronunciamento encerrado no enunciado da poetisa incita-nos a meditar acerca da escrita como instrumento de identidade de uma dada comunidade, no caso específico desta tese, a angolana, que antes da colonização se orientava na aprendizagem sobre a natureza, exprimindo a terra e seus habitantes. A leitura demandava extremado respeito ao ancião, que conduzia a criança e o jovem às primeiras noções de uma arte e ciência sobre a própria existência. O conjunto de informações, estruturado na memória e na voz, assegurava a vida em sociedade.

Embora a escrita seja uma conquista recente, entendemos que no decorrer histórico o homem sempre se preocupou com o ato comunicativo. A transmissão dos conhecimentos garantia a melhoria existencial, por isso, a humanidade deixou marcas pelos locais em que passou. Das pinturas rupestres houve o aprimoramento dessa técnica, com os registros em papiros, e no tramitar temporal revolucionou-se para os livros, de forma a atingir maior número de leitores, os que dominavam a técnica. Os não agraciados por esta tecnologia continuavam a se beneficiar dos conhecimentos gerados pela oralidade.

Não é propósito nesta pesquisa discutir o impacto dessas tecnologias e, sim, averiguar em que medida o uso da linguagem escrita pode conter em si o simulacro, em outras palavras, a escrita é um constructo da linguagem oral, sendo uma imagem, portanto. Nesse sentido, qual o tratamento desse artifício de forma que possa acrescentar, complementar os saberes advindos da memória, pois sob nosso ponto de vista, a estética de Boaventura

Cardoso espelha compromisso político na defensiva de emancipação do povo angolano, referência de nacionalidade. Arma de que se utiliza para apará e denunciar os maus tratos, o descaso, enfim, os golpes desferidos pelo colonizador. Trajetória intencionada nos assuntos versados abaixo.

### **1.1 A escrita de Boaventura Cardoso: remédio ou veneno?**

Destoando-se do universo tipográfico de suporte artificial, muito antes da invenção da escrita há a fala, o repertório da oralidade que constituiu e ainda se firma para alguns grupos sociais como o principal instrumento de conhecimento, fonte divulgadora de valores, concretizados pela memória. Frequentemente assiste-se o assombro de uma nova tecnologia, com subsequente decreto da morte da anterior. Assim sucedeu com a invenção do cinema e da televisão em substituição ao rádio, as edições vias redes virtuais poria fim ao livro, em suporte impresso.

Há 2.500 anos, esta impressão, ocasionada por algo inesperado, também espantou o renomado filósofo grego Sócrates, na avaliação de que a passagem da linguagem oral para a escrita traria consequências irreparáveis à humanidade. Defendia que a base do conhecimento se concentrava na memória, na prática da problematização retórica, na argumentação discursiva, sendo a palavra falada o fio condutor para gerar conhecimento, vias para se alcançar a sabedoria.

No que concerne ao jogo estabelecido entre fala (*logos*) e escrita (*pharmákon*), o filósofo Jacques Derrida (2005), em *A Farmácia de Platão*, demonstra a oposição entre ambas e a conseqüente origem e sanção histórica da escrita, por meio do mito de Theuth, recuperado do diálogo entre Sócrates e Fedro. Neste, Sócrates ilustra que no Egito antigo havia um deus, Theuth, inventor de várias ciências, sobretudo, a escrita, numa sociedade que se conduzia pela oratória. E em Tebas, reinava, neste período, Thamous, que foi procurado por Theuth, a fim de convencê-lo sobre as vantagens que sua descoberta proporcionaria, quando compartilhada por todos os egípcios.

O Rei ouviu-o com reserva e cautela. Theuth prosseguiu a arguição em prol da escrita “Eis aqui oh Rei, um conhecimento que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se rememorar: memória e instrução encontraram seu remédio” (PLATÃO apud DERRIDA, 2005, p. 21). Nas ponderações de Derrida, Thamous representa a autoridade suprema. Trata-se de um deus, domina o *lógos*, o discurso vivo o consagrava, sua palavra exprime a lei. Ele encontra-se distante da escrita, não nutre nenhuma intimidade, nem vínculo

com ela, portanto.

A partir desta meditação, Derrida cria a metáfora "pai do *lógos*", "O pai é sempre o pai de um ser vivo/falante" (DERRIDA, 2005, p. 26). Por isso, "O pai suspeita e vigia sempre a escritura" (DERRIDA, 2005, p. 22), já que expõe apenas o sentido privilegiado recoberto de positividade, de valor afirmativo da escrita, como "remédio" ao discurso falado, preterindo o outro sentido, o de "veneno". Esguia, devido seu gênero instável, a escrita/*phármakon* não oferta meios de descrição de modo unificado. É neste paradoxo que se aloja o *phármakon*, já que não se permite ser totalmente depreendido pela tradição filosófica ocidental e, no lado oposto, deixa-se entender por meio do discurso metafísico.

O paradoxo prossegue, pois no exercício com o *phármakon* exige-se um procedimento individual, o que desperta o sentimento de isolamento. Porém, no *lógos* reside a ideia de proteção, devido à "presença plena", isto é, na conversação há o compartilhamento de vários pontos de vista, gerados pela interação entre os falantes, com a finalidade de se atingir a significação do discurso vivo, avivar a memória e promover a reciprocidade. Assim, no decorrer do diálogo, qualquer discrepância que possa surgir na interpretação, poderá ser sanada com a retomada da palavra. Outro fator para a amplitude do discurso vivo compõe-se da gestualização, manifestação facial e tonalidade vocal. Diante disso, o rei Thamous anunciou o seguinte decreto:

Neste momento, eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura, atribuíste-lhes, por complacência para com ele, todo o contrário de seus verdadeiros efeitos. Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória: depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças as marcas externas, e não do dentro e graças a si mesmos. Não é, pois, para a memória, mas para a rememoração que tu descobriste um remédio (PLATÃO apud DERRIDA, 2005, p.49).

A partir deste pronunciamento, o Rei confere a Theuth ser o "pai" desta arte, a da escrita (*phármakon*), por isso, defende o ponto de vista de que lhe sendo o criador deste engenho, lhe ressaltaria somente os pontos positivos. Reprende-o por não evidenciar os "efeitos contrários" que ela encerra, pois uma vez se afastando do hábito de efabular, concernente ao saber vivo, vai-se desprendendo do ato de reter na memória os ensinamentos.

Representando a fala em sua ausência, a escrita, conforme o mito especificado por Sócrates, desempenha um estágio posterior à fala e torna-se restrita ao ser encapsulada pelos caracteres. Fato distintivo de oposição entre ambas. Contraste em que o ato de captar na

memória o conhecimento e transmiti-lo oralmente de geração a geração perde relevância com a tecnologia da escrita.

Ora, segundo o argumento, a exterioridade torna-se um “veneno” para a memória, porque não se atingirá a profundidade dos assuntos questionados, visto que as relações interpessoais estarão comprometidas com o ato solitário que exige a escrita. Por outro lado, ao não se compreender os problemas em suas ramificações, surge o efeito de superficialidade, ou seja, as informações processadas e internalizadas não necessariamente significarão a obtenção de conhecimento.

O contraste entre o saber vivo e a escrita levou Platão, na visão de Derrida, a concentrar-se mentalmente para compreendê-lo e obter resultados comprobatórios a respeito da ambiguidade constante no *phármakon*. “Platão a pensa, e tenta compreendê-la, dominá-la a partir da própria oposição” (DERRIDA, 2005, p. 50). E nesta oposição entre o discurso oral e o escrito, também se debruça Jacques Derrida, ao avaliar que a captura da voz pela representação de grafemas, caracterizado por “suplemento”, “significante do significado”, concernentes ao reino da linguagem escrita, polariza-se no significado, atingindo, inclusive a linguagem oral. Apreciamos que, para Platão, a ambivalência da escrita se diluirá à medida que se considera os falantes envolvidos, deles não se afastando.

A leitura de *A farmácia de Platão* nos causou inquietação, pois o *phármakon* (a escrita) conserva a substância que pode danificar as funções vitais, sendo “veneno”, portanto; ou agir como medicamento no combate às doenças ou indisposições físicas, neste caso, “remédio”. A elucubração nos leva a seguinte dúvida: Sócrates, analogicamente, seria o “pai” do *logos* e Platão, seu discípulo, seria o “pai” da escrita, visto que aquele produziu todo seu acervo sem recorrer à escrita, guiava seu pensamento por meio de sua competência de eloquência, na desenvoltura de convencer o outro pela oratória, expandindo a memória pela recriação. Foi seu “filho”, Platão, quem compilou as ideias do mestre, transpondo-as para o universo da escrita.

Ocorreu-nos, então, a pergunta: Platão suplanta o pai ou suplementa-o? Não pretendemos alcançar uma solução ao questionamento, mas, talvez, a possível resposta possa se espelhar em nosso anseio em descortinar o *logos* e o *phármakon* na estética de Boaventura Cardoso. Justifica-se, desta maneira, nosso diálogo com Derrida, em sua ocupação intelectual sobre a trama do jogo que envolve a oposição entre voz/fala/memória e escrita/memória/leitura. Na última sequência o filósofo problematiza a questão da escrita/*pharmákon*, já que a filosofia arvora-se na literatura, conduz-se por meio de registros escritos, se sujeita, portanto, aos trâmites da linguagem, por isso, nos alerta que:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 2005, p. 7).

Nossos esforços se voltam para verificar a explicitação deste jogo entre estes registros nas produções de contos de Boaventura Cardoso porque, como nos orienta Derrida, ao abarcar diversas áreas do conhecimento o “texto”, quer seja ele falado ou escrito, deve ser analisado sob viés da leitura, já que todo discurso atrela-se ao contexto no qual foi gestado, garante, em sua essência, a correlação de forças.

Nesse sentido, a leitura pode permitir a desconstrução das relações de poder contidas nos escritos, que tem moradia nas variadas áreas do conhecimento. No caso, em específico, os que habitam os contos do autor angolano, já que “O autor do discurso escrito já está instalado na posição de sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação” (DERRIDA, 2005, p. 12).

Neste jogo, parece-nos que Platão condena o homem que se apropria e materializa a fala alheia, transferindo-a para a modalidade escrita. Este discurso será vazio, porque isento do saber e daí decorre o simulacro, transcorrido do não aprofundamento da palavra, o que repercute como uma ilusão, uma mentira, já que distancia o homem da verdade. Nestes termos, a posologia desta escrita não leva em conta as singularidades, tampouco o princípio ativo da palavra: vida/morte. A ausência do falante no interior do diálogo pode gerar transtornos nefastos, pois,

Não muito mais adiante, Sócrates compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Essa *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas (DERRIDA, 2005, p. 14).

De acordo com esta visão, a escrita (*phármakon*) contém a dualidade, com características “benéficas e maléficas”. Sendo representação gráfica da voz, dela se distingue, pois todo campo semântico cinge-se pela representação. Desta forma, a linguagem sofre os efeitos deste “remédio e veneno”, porque o signo pode ser desarticulado por meio da leitura. A ação permite a atribuição de novos sentidos aos textos culturais.

De qualquer forma, o parâmetro causa instabilidade, porque o *phármakon* se traduz pela aparência na representação da voz, manifestada pela memória. Contudo, alerta que,

sendo exterior à memória, se torna uma ameaça, já que não exprime a verdade, tão somente reproduz a manifestação das ideias individuais. No embate entre memória interior e memória exterior há a interpenetração, de modo “que a escritura seja exterior à memória (interior), ainda que *a hipomnésia* não seja a memória, ela afeta e a hipnotiza no seu dentro” (DERRIDA, 2005, p. 57). Instaura-se o caráter ambivalente porque:

A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno. (...) É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico (DERRIDA, 2005, p. 46).

Percebemos que Platão avalia a escrita como *phármakon*, contém a ambivalência, que pode abalar o equilíbrio da alma. Neste ponto se ampara a arguição de Derrida, visto que na classificação se estabelece o paradoxo de sentidos vida/morte/ remédio/veneno e ao levar em consideração este caráter ambivalente que lhe reveste, a imobilidade da escrita corresponde a ideia de morte, pois conduz ao esquecimento. Por outro lado, ao instituir o registro da voz, da fala viva, propicia sua recuperação. No entanto, em ambos qualificativos perpassam-se a subjetividade.

Já formulamos que a escrita é uma revolução sucedida há pouco tempo e que há muitas culturas que se fundamentaram pelos saberes de tradição oral. O somatório memória/voz foi fonte basilar para edificação de valores. Este constructo foi abalado devido a empresa de colonização, que desencadeou um hiato entre os costumes nas regiões conquistadas. Intento logrado por meio da supremacia da cultura do colonizador, consolidada na escrita, causando desvantagem a outras formas de percepção de mundo.

Incitados por este fator de oposição, despertam-nos os questionamentos: a escrita de Boaventura Cardoso é remédio ou veneno? É representativa de vida ou morte para o povo angolano?

Parece-nos que nos contos de Boaventura Cardoso há o aproveitamento/apropriação da lógica do *pharmakon*, concentrável no paradoxo, porque o universo da oralidade faz-se notável por meio da criação estética do escritor, que obteve formação acadêmica processada pelo método ocidental. Então, ele próprio incorpora a fórmula remédio/veneno, já que a escrita, adversariamente, enraíza-se nas práticas habituais do povo de Angola, conecta-se à memória da ancestralidade, logo

o escritor Boaventura Cardoso assume, conscientemente, o ofício de sua escrita como uma forja sacralizada, por intermédio da qual analisa a história de seu país, ao mesmo tempo em que trabalha o próprio estilo, buscando apreender, a par dos conflitos e paradoxos sociais vividos por Angola, os sentidos poéticos da língua e da existência. A produção literária do autor é, desse modo, analisada por um experimentalismo de linguagem orientado na direção da recriação estética de traços advindos da oralidade que, transmitida ficcionalmente, dramatiza modos de dizer e viver tipicamente angolanos (SECCO, 2005, p. 107).

Dirigidos pela elucubração acima exposta, metaforizamos que a escrita do angolano funciona como experimento laboratorial, cuja matéria prima é o próprio país. Angola sai dos arrabaldes empobrecidos na competência técnica e humana de um de seus filhos: Boaventura Cardoso. Ele debruça-se sobre o berço dos ancestrais, dele retirando a substância essencial para cultivar sua produção artística.

A voz que ecoa de Luanda/Malange apodera-se deste recurso e o utiliza como fator reconstituente da memória. Sumariamente, inferimos que se o colonizador objetivou sufocar a voz, a oralidade, a supressão da cultura africana pela substituição da europeia, operando na contradição, o autor de *A morte do Velho Kipacaça* reacende a memória e aviva a voz do grupo social marginalizado.

Nesse sentido, a escrita do autor é representativa da voz, na proporção em que os símbolos, pelo desenho gráfico, colocam os signos em movimento, de modo a ressaltar os sons de tambores, o alarido das ruas, acionado pelas etnias de África. Desse modo, a ambivalência se torna veneno ao ressaltar os males que a violência e a intolerância inibem a manifestação do pensamento milenar. Por outro lado, no princípio ativo, contém remédio no momento em que as doses são ministradas para tonificar a identidade de povos subjugados.

Sob este critério, atribuímos que a escritura do autor conserva elementos do *phármakon* já que carrega em si o *logos* em estreita proximidade com a voz. O jogo de leitura aponta formas diferenciadas para compreensão textual, ao remeter ao universo do povo angolano, designando sua maneira de perceber o mundo. Apropria-se da realidade exterior e nela recria seus mitos, num ritual que espelha a interioridade cultural das comunidades banto, grupos étnico linguísticos que ocupam variadas regiões de Angola.

Nesta vereda literária, o eixo da proposta visa efetuar leitura da cultura local. A intervenção refletida promove desconstrução, pois traz à tona o modo de proceder angolano, destoante da visão ocidental. A transgressão se manifesta pelo ato inventivo da estética do autor, numa postura ativa de leitura, tanto sob a perspectiva de colonizado como a postura de denúncia da gerência opressiva do colonizador, desdobrando os possíveis significados que o

texto do outro deixou de expressar.

Por isso, se aventura na seara literária e propõe outros caminhos, outras vertentes, promovidos pelas fendas da escrita. Os pequenos detalhes são alicerces para desconstrução, apresentam outra maneira de se pensar o mundo a partir do ponto de vista do homem angolano. Ótica em que o autor avalia o universo do homem branco como detentor do domínio da escrita, em paralelo com o do homem negro africano regido pela oralidade, pelo poder da palavra.

A filosofia do povo angolano se perpetuou pela memória e pela palavra viva, sendo os ensinamentos transmitidos de geração a geração de modo a indicar o pertencimento às suas origens. Com o processo de colonização, essa forma de pensamento foi anulada pelo instrumento da escrita. Boaventura Cardoso apodera-se deste recurso e o utiliza como fator reconstituente da memória.

Debruçando-se nesse exercício estético, a escrita possui valor de disseminação, evidencia a visão de mundo na avaliação de organização social de Angola, penetrada pela forma de pensar do mundo ocidental. No entanto, a matriz ancestral não perde suas origens, pois a memória é guardiã basilar e se manifesta na escrita de forma inconclusa. Por isso, torna-se marca distintiva da integridade de uma nação cingida por culturas duais.

Dos depoimentos ficcionais, reforçamos nossa hipótese de que Boaventura Cardoso compreende a ambiguidade habitada no *phármakon*. No duplo "veneno/remédio", conjecturamos que sua escrita torna-se "veneno" para os colonizadores, porque contraria a visão de homem-objeto, homem-coisificado, homem-anulado, já que traz à tona a humanidade do sujeito de África.

A voz renova-se na escrita do autor de modo a revelar-lhe a crueldade imposta ao colonizado. A voz/escrita denuncia os malefícios, cancro da colonização, razão de ser "remédio" aos subalternos. Percebemos que Boaventura Cardoso procura equalizar a posologia de "o *phármakon* é, portanto, o inimigo do vivo em geral, seja ele são ou doente" (PLATÃO apud DERRIDA, 2005, p. 47). Se o *phármakon* é malévolos porque se distancia da fala e desvia-se da memória, o escritor de *Mãe Materno Mar*, pelo ato de concentração na observação dos pequenos detalhes, na captação de saberes, provenientes daqueles que primeiro habitaram as terras sagradas de Angola, contraria esta lógica ao projetar-se no meio comunitário, redefinir valores.

A rememoração é o princípio ativo que permite acender a fogueira e nela reinstalar os mais-velhos, os contadores de histórias, a fim de aquecer as mentes das novas gerações, funcionando como remédio às comunidades angolanas. Outro fator do remédio encontra-se na

revisitação à tradição, de forma a demarcar novo incurso na História, na transmissão cultural dos antepassados que, somados aos valores europeus, possam redefinir a identidade angolana.

E na concepção de suplemento discutida por Derrida nos projetamos nas páginas que tecem a demanda intelectual, a fim de que nos possam apontar caminhos para ampliar nossa visão a respeito do local de que se expressa o sujeito autoral, bem como acerca da arte literária de Boaventura Cardoso, respectivamente à produção de contos. E por, também, encontrarmos acrescidos por estes registros (voz/escrita/memória interna/memória externa), dispersas nas folhas com caracteres escritos e por ser nossa percepção, também, cingida por culturas duais, não temos pretensão de esgotar o assunto ao qual nos lançamos. Assim, ele encontra-se aberto a outros questionamentos, até mesmo contestações, movimento necessário para o crescimento humano. Feitas as devidas considerações, passamos ao item a seguir.

## **1.2 O local de referência do sujeito autoral e a produção literária de contos**

Devido sua abrangente extensão, África desfila como o segundo maior continente, marcado com uma área de 30.272.922 km<sup>2</sup>, por isso, é quatro vezes maior que o Brasil. A divisão política de África compreende cinquenta e quatro países independentes, quarenta e oito continentais e seis insulares, abrigando mais de oitocentos milhões de seres humanos. Dentre os países que o compõe, encontra-se Angola, a proporção territorial é de 1.246.700 km<sup>2</sup>.

Angola localiza-se na porção ocidental da África Austral, banha-se pelo Oceano Atlântico. A África Austral compreende, além de Angola, os seguintes países: África do Sul, Botswana, Lesoto, Madagascar, Malawi, Maurícia, Moçambique, Namíbia, Suazilândia, Zâmbia e Zimbábue. O território de Angola constitui moradia para cerca de cem grupos etnolinguísticos, considerados os mais proeminentes: os Ovimbundo, os Mbundo, os Bagongo, os Nganguela e os Lunda-Côkwe.

Estes estão distribuídos nas províncias: do Bengo, de Benguela, do Bié, de Cabinda, do Cuando-Cubango, do Kwanza Norte, do Kwanza Sul, do Cunene, do Huambo, da Huíla, de Luanda, da Lunda Norte, da Lunda Sul, de Malanje, do Moxico, do Namibe, do Uíge, do Zaire. Topograficamente, as dezoito províncias compreendem cento e sessenta e três municípios e, em alguns contos, há ambientação em Angola e Malanje.

De acordo com Arrimar (2003-2010), colônia portuguesa, Angola esteve sob jugo dessa empresa capitalista no percurso de quinhentos anos. Longa turbulência pairou sobre África em seu intento para obtenção de liberdade. Os períodos de 1950 e 1960 definiram-se

por incisivas rebeliões, que marcaram o início da guerra de guerrilha contra o regime colonial. Já no interstício de 1955 e 1966 iniciaram-se as independências políticas em alguns países de África.

A relevância histórica e sociológica desta bravura motivaram outros a continuarem na resistência contra o colonialismo, por meio da luta armada, a exemplo de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Assim, organizada militarmente, desde 1961, Angola obteve independência, proclamada em 11 de novembro de 1975 pelo presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), António Agostinho Neto, eleito primeiro presidente após a independência.

No espinhoso cenário, conforme apontamentos de Ervedosa (1979), houve a necessidade, inclusive, de apoderar-se da "arma"/"escrita", a fim de que o subjogado pudesse falar de si e por si mesmo, bem como de seu local aural. O caminho foi penoso, devido aos precários meios e a desconsideração à produção dos colonizados. Mesmo em condições limites, datam, conforme dados fornecidos por Ervedosa, do século XVII, a primeira produção escrita de um natural de Angola, capitão António Dias de Macedo. Nos primórdios do século XIX, foi editada, na Imprensa do Governo, a coletânea de poesias intitulada *Espontaneidades da Minha Alma - Às Senhora Africanas*, de José da Silva Maia Ferreira, que "será, possivelmente, o primeiro volume de poesia publicado em toda África de expressão portuguesa" (ERVEDOSA, 1979, p. 20).

Situa-nos, o pesquisador, de que somente em 1845, com o surgimento de *Boletim Oficial*, pelo governador Pedro Alexandrino da Cunha, principia os trabalhos rudimentares de imprensa, floresce a semente do jornalismo angolano. Nos idos de 1866 a 1869, a técnica tipográfica se aprimora, com a projeção de *A Civilização da África Portuguesa*, criada por Urbano de Castro e Alfredo Mântua. A duração limitada deveu-se ao caráter político, pois o editorial criticava a administração colonial e posicionava-se a favor de uma colônia liberta. Apesar de suas portas cerradas, muitos outros jornais surgiram, porém, similar ao pioneiro, suas atividades perduraram por um curto período. Dentre eles: "*O Comércio de Loanda*, 1867, *o Mercantil*, em 1870, *O Cruzeiro do Sul*, em 1873, etc., num total de 46 títulos até ao final do século e nos quais tanto europeus como africanos colaboravam" (ERVEDOSA, 1979, p 28).

Com um salto temporal, alcançamos Santilli (1985), que sustenta a ideia de que no campo da prosa angolana referencia-se Pedro Machado, com *Scena d'África* e Alfredo Troni, com *Nga Muturi*, ambas as obras datadas de 1882. E em 1929, Antônio de Assis Júnior publica *O segredo da morta, romance de costumes angolanos*. Articula a pesquisadora que o cenário produtivo se torna mais profícuo nos anos 1940, sendo que o século XX recebeu

influxo dos movimentos Pan-africanismo e Negritude, acordados na "defesa dos direitos do homem de cor" (EVERSODA, 1979, p. 11), no árduo empenho à conquista de seus direitos civis. Ainda respaldada por Santilli, os anos de 1950, sob o clamor de "Vamos Descobrir Angola", surge a Antologia dos novos poetas de Angola" (1985, p. 15). O teor primordial é a conscientização, com o propósito de reputar o local de destaque da cultura angolana, alicerce para edificar a identidade nacional. Neste projeto,

as estratégias de luta pela Independência caminharam junto com a reconquista da identidade, como bem se verifica nos temas e na língua utilizada – mescla de português e quimbundo, como resistência à plena dominação. (...) Além dos temas e da língua, as personagens das obras dos escritores angolanos do período em foco representam, na re-elaboração textual, pessoas que de fato existiram e tiveram suas histórias reconstruídas literariamente. Também a opção pelo espaço das ações revela o *proprium*, pois estas se passam nos musseques ou nas distantes sanzalas onde vivem os angolanos menos contaminados pela cultura estrangeira. A categoria temporal é outro modo de representar a angolanidade, pois o tempo das ações não é demarcado, não há uma preocupação com a datação, mas sim com a representação do tempo mítico, o dos acontecimentos, numa evidente opção pelo próprio afastamento do que fora imposto pelo colonizador por tantos séculos (RAMOS, 2010, p. 248).

É-nos evidente que o intelectual Boaventura Cardoso traz nas mini narrativas, por ele criadas, a tenaz resistência do povo angolano, que se insurge contra a tirania do colonizador. A identidade se edifica tanto na “mescla” das línguas do conquistador ao do autóctone, como na encenação do embate entre colonizador e colonizado. Em território desumano e brutal luta o colonizado para não perder a dignidade, herança originária dos antepassados. O escritor, também, desenha os personagens que atraídos pela cultura luso-europeia desdenhavam de suas culturas locais, atitude que corroborou com o plano disposto pelo colonizador, que visava o apagamento identitário dos indígenas.

Os espaços urbano e o rural são os de solos africanos e neles os testemunhos ficcionais de Boaventura Cardoso zelam por estes ambientes, na exibição de seus dramas, cobertos de dores e sofrimentos e/ou por brindarem a espiritualidade, prestando reverências aos seus deuses angolanos, manifestos nos ancestrais. Por isso, entendemos que não haja a demarcação temporal, pois tais fatos estão livres das medidas arbitrárias, dando-nos, a saber, que a selvageria, o racismo e a intolerância ainda são questões a serem resolvidas pela humanidade. Por outro lado, o homem angolano é livre para poder celebrar a qualquer momento sua religiosidade, se reconectar e se reintegrar com os membros de sua teia cultural, de modo a completar-se e tornar-se uno. “A literatura avança assim do campo da cultura para o do

engajamento político, pois passa a ser meio de transmitir mensagens, tanto para os leitores do tempo presente como os de uma Angola livre” (RAMOS, 2010, p. 248).

No mesmo ano da independência política de Angola, época marcada por “aguda repressão” (SANTILLI, 1985, p. 16), surtida de guerrilha dos colonos contra o sistema colonial, foi fundada a União dos Escritores Angolanos (UEA). O cerne revolucionário estendeu o filamento nas manifestações literárias. Orientação ideológica em que se pretendeu declarar as atrocidades da campanha colonial sobre Angola e difundir, na esteira da tradição, a oratória e costumes dos povos banto, que antes reprimidos lograram alçar voos nas asas artísticas.

Focados nestes aspectos, lançamos olhar a Boaventura da Silva Cardoso, um habitante de África, nascido em Luanda, aos 26 de julho de 1944, capital de Angola e que, aos dez anos, deslocou-se com seus familiares para Malange. Após a morte de seu pai, retorna à capital, em 1967, a fim de concluir os estudos secundários. Graduado em Ciências Sociais, Boaventura Cardoso desempenhou funções diversas. No período de 1976 a 1981, dirigiu o Serviço de Informação Pública do Ministério de Informação da República Popular de Angola, bem como o Instituto Angolano do Livro. Participou da Comissão de Redação da Revista Angola, da Liga Nacional Africana, sendo membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA).

Foi Secretário da Cultura, função exercida até 1990. E, em França, assumiu o cargo de Embaixador extraordinário e plenipotenciário de Angola, de 1992 a 1999. Atividade também que passou a desenvolver em Roma, até 2002. De volta ao seu país, atuou como Ministro da Cultura da República de Angola no intervalo de 2002 a 2010. De 2010 a 2012, atuou como Governador da Província de Malange. No momento, é Deputado da Assembleia Nacional de Angola, como membro do Movimento Popular de Libertação de Angola - MPLA.

Pudemos observar que Boaventura Cardoso não faz parte dos indigentes, que protagonizam suas obras. Perfila dentre os intelectuais que gozou de ascensão social, integrando-se ao funcionalismo público. No entanto, sua arte notabiliza-se pela consciência da situação deplorável em que naufraga a população e a própria Angola, por isso, destaca-se o penhor engajado na expectativa de contribuir para uma nova nação, como se pode conferir no depoimento:

Eu tinha cerca de 13 anos e ainda não percebia bem o que estava a acontecer, mas via toda a agitação, muita tropa, muitas rusgas, muito controle, muito policiamento e sempre que fosse ao hospital visitar meu pai apercebia-me de que havia muitos feridos, vindos particularmente da Baixa do Cassange, em 1961. Depois, com o tempo, fui amadurecendo e apercebendo-me do que se estava a

passar (...). Depois, com outros grupos, fui entrando verdadeiramente na cena política (CARDOSO, 2005, p. 23).

De forma geral, os esforços de escritores desta época se concentraram nos ideais revolucionários, o compromisso artístico primou pelos valores culturais angolanos, na análise dos aspectos sociais e políticos de seu país, no devir da independência e da liberdade. Por isso, os personagens, soterrados pelo sistema opressor, evidenciam a realidade que os cercam, manifestando-se linguística e fonicamente, particularizando-se pelos falares angolanos. Nas palavras de Vieira (1997):

Boaventura Cardoso, um escritor revelado no pós-independência (...) constrói uma narrativa de forma quase sempre subtil, artilosa mesmo, numa linguagem que não abdica dos contributos populares para um estilo persistentemente procurado e construído. Essa linguagem, cuja adequação à matéria enformada é visível, é ainda expressão da sua consciência de escritor que sabe ser a língua portuguesa também personagem na História do País (p.10).

Assentimo-nos com a proposição de Vieira na medida em que verificamos o trabalho com a linguagem, desenvolvido por Boaventura Cardoso em contemplar Angola e seus habitantes. Examina-os e inquire cautelosa e criteriosamente sobre os roçados pelo sistema capitalista. Os deploráveis são ouvidos e os depoimentos convertem-se em histórias representativas de seus dramas.

As vozes, numa amplitude maior, simbolizam África flagelada, Angola arruinada em todas as suas estruturas. A literatura documenta os açoites, o conteúdo resume-se em revitalizar o tecido coletivo, insígnia de identidade angolana, na urdidura contra o sistema capitalista operante no país. Inclinação motivada, inclusive, nas sementes dispersas pelos movimentos ocorridos fora de África, o Pan-africanismo e Negritude. Quanto a estes movimentos há a seguinte explicação:

ideologia política criada fora da África pelos grandes pensadores da Diáspora - predicava que a Diáspora e a África tinham um destino comum; que a emancipação dos afro-americanos não podia ser desvinculada da emancipação dos povos do continente ancestral, e vice-versa (MOORE, 2008, p.34-35).

Conforme explicação do etnólogo e cientista político cubano, os movimentos consistiram numa organização, envolvendo líderes de países colonizados, que compreendendo a irascibilidade das empresas imperiais, hastearam a bandeira de luta contra qualquer forma

de opressão e aprisionamento do homem.

A ideologia de libertação visava alcançar a todos os povos violentados pelos tentáculos capitalistas. Com aporte político, os esforços se concentraram na libertação e emancipação humanas. Celebrizaram-se pelo caráter social, filosófico e político, no incansável desejo de promoção à defesa dos direitos do povo africano, aspirando um único Estado soberano para africanos que vivem ou não em África.

Considerações sobre resistência também podem ser encontradas *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, em que Appiah (1997) discorre sobre a demanda de escritores africanos comprometidos com a identidade nacional que, para inscrevê-la, recorreram às línguas dos colonizadores, regidos pelos fatores das diversidades linguísticas dos países africanos, e pelo processo de intelectualização ter sido processado no formato europeu. Com a instituição da descolonização, a palavra escrita consubstanciou-se em instrumento de libertação, de modo a esculpir uma representação singular do continente africano.

Acentua o filósofo que o quadro hegemônico sofreu deformação no século XX, com o movimento Negritude, nas figuras eminentes de Aimé Césaire e Frantz Fanon, que não mediram esforços para divulgar a interioridade da cultura africana. Chave para afirmação, unidade e identidade, elementar para definir o sentido coletivo, em corpo e alma fraturados, dilacerados pelo aparelho do capital. Fragmentação que se destinou à negação, violando os traços distintivos da condição humana do sujeito negro.

Outra operação relevante desses pensadores foi definir África como pertencente à raça negra. Conceito que, de acordo com Appiah, trouxe consequências duais, pois se por um lado deliberou o sentimento de pertencimento, a visão racializada gerou exclusão de outras populações não negras, também pertencentes ao continente. Contudo, afirma que na base racial fincou-se a unidade e solidariedade em todas as colônias africanas, fomento para o ativismo anticolonial, no devir da libertação e da construção da nacionalidade. A superação da dicotomia tem resultados favoráveis na medida em que,

os intelectuais de toda parte estão hoje empenhados — seja como voluntários, seja como convocados ou resistentes — numa luta pela articulação de suas respectivas nações: e em toda parte, ao que me parece, a língua e a literatura são centrais nessa articulação. (...) Vemos a formação de um discurso de resistência e descobrimos as possibilidades de ensinar a resistência à que medida que os próprios súditos descolonizados escrevem, agora, como sujeitos de uma literatura própria. O simples gesto de escrever para e sobre si mesmo tem uma profunda significação política (APPIAH, 1997, p. 85-88).

A significação política pode ser apreendida nos contos de Boaventura Cardoso. Inferimos que na retórica artística não há dúvida do engenho nacionalista, já que o teor das narrativas versa sobre desventuras humanas na "própria nação do sujeito" (APPIAH, 1997, p. 89). Nos dramas impera a resistência, porque aquele que escreve contesta a visão arquitetada pelo colonizador, reduzindo o homem negro a objeto e inscreve-se, a si próprio e os seres ficcionais, numa perspectiva do colonizado, que se contrapõe ao sistema imperial ao falar de seu país. E na declaração de Carvalho,

o exercício da literatura, que é coisa escrita, só pode aferir-se, não tem outra saída, pelos termos do modo, da história e da própria tradição de um ofício que é o da escrita. É no interior desse ofício que cada um terá afinal que situar-se. E embora um autor tenha por vezes que virar-se inteiramente para dentro de si mesmo, talvez jamais encontre o seu lugar se perder a consciência do "fora" em que se inscreve, da tal "outrocidade" implícita ao ofício de escritor, aquela que se faz simultaneamente de identificação e de distância (CARVALHO, 2003, p. 251).

Na interação com os pensadores eleitos para esta tese, compreendemos que nos deslocamentos "dentro"/"fora" é que foi possível aos intelectuais angolanos entender a situação africana encoberta pela nódoa europeia, a de colocar no limbo a história milenar dos povos de África. Os códigos impressos foram matrizes responsáveis para afirmar e reforçar a degradação da cultura dos residentes nesta parte do mundo, cobrindo-os por aspectos negativos, esvaziando lhes os direitos sociais.

O posicionamento pressupõe a afirmação identitária e pela evocação dos acontecimentos pescados no mar histórico eleva-se a essência humana, que da condição de objeto, passa a figurar como sujeito, no desenvolvimento de ações transformadoras de sua realidade. Distinguimos na lavra literária de Boaventura Cardoso o empenho artístico em sulcar o contexto da revolução cultural, sua arte possui caráter reivindicatório, pois se assenta na palavra viva.

Retomamos a alegação de Moore (2008), na ênfase de que o plano para libertação de África não logrou êxito pretendido pelos pan-africanistas, já que as potências europeias lançaram mão de várias manobras para impedir o levante dessas vozes e muitos de seus líderes foram assassinados. Procedimento que resultou em imensurável prejuízo ao desenvolvimento humano, pois ao se priorizar os interesses ocidentais, inibiu-se a prosperidade de África, numa perspectiva respaldada na coletividade. Assim, revigorou-se o capitalismo, suplantando o desejo de igualdade, fraternidade dos povos de África e a dos colonizados, mas não freou a luta de sonho pela conquista da liberdade.

A pontaria mortífera, conjecturada por Moore, também, alvejou Frantz Fanon, dotado por uma aguda percepção, compreendeu a engrenagem colonialista que, independente do território invadido, se fez semear na e pela violência, descaracterizou populações em suas vivências particularizadas. Embora haja poeticidade, a escrita do militante médico é cortante. Seus textos potencializam a luta dos discriminados para se libertarem das garras coloniais. A maior arma de resistência, em sua avaliação, incidiria na violência, aprendida pelo colonizado pelos golpes desferidos, macerando lhe corpo e alma, desumanizando-o.

Por vezes este maniqueísmo vai até o fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o. E, de fato a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. (...) O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário. (...) O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. E justamente, no instante mesmo em que descobre a humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar (FANON, 1979, p. 31,32).

Militante político, integrante da Frente de Libertação Nacional da Argélia, todos os esforços de Fanon se concentraram em compreender as entranhas do regime colonial. O verbo que profere corrói este sistema, contesta a História e se lança na aventura de libertar os autóctones pela afirmação dos valores da cultura nativa. Na visão do médico psiquiatra por mais que as mãos de ferro imperiais tentassem estrangular os dominados, estes se reconheceram como pertencentes a uma tradição, como uma organização social. E à medida que entendiam a administração que os anulava, crescia-lhes o ódio e ele creditava que este sentimento extravasaria a fúria contida do colonizado, substância motriz para o projeto de libertação.

Inferimos que as ideias do psiquiatra martinicano desfilam em alguns contos do escritor angolano. É na língua que humilhou o povo negro banto, registro do colonizador, que Boaventura Cardoso difunde a moral de vida das comunidades subalternas. Confere-lhes visibilidade na criação artística, já que "o estilo, as figuras de retórica, o cenário, os esquemas narrativos e as circunstâncias históricas e sociais" (SAID, 2007, p. 51) tematizam e concretizam a humanidade da população violentada. Voz e corpo mutilados refletem conflitos sociais, ostentam dramas, que se tornam públicos por meio das produções de Boaventura Cardoso, conforme se atesta no próximo item.

### 1.3 O gênero conto, a inventividade de Boaventura Cardoso na estrada literária

O teor político patenteia-se na jornada estética de Boaventura Cardoso. O ano de 1967 é marco de sua aventura literária, publicando, em jornais e revistas locais, contos e poemas. É autor de sete obras: *Dizanga Dia Muenhu*, (1977); *O Fogo da Fala (exercícios de estilo)* (1980); *A Morte do Velho Kipacaça*, (1987); *O Signo do Fogo*, (1992); *Maior Mês de Maria* (1997); *Mãe Materno Mar*, (2001) e *Noites de Vigília* (2013), sendo os três primeiros contos, sobre os quais nos debruçamos para efeito desta pesquisa, e os demais romances.

O conto foi gênero eleito para embrenhar-se no campo literário e nas três composições, *Dizanga Dia Muenhu*, que engloba dez contos; *O Fogo da Fala (exercícios de estilo)*, que abrange sete contos; *A Morte do Velho Kipacaça*, que envolve três contos. Podemos constatar uma parceria entre autor e narrador em relação aos personagens que encenam os dramas. Nos vinte contos, observamos o empenho autoral com as questões políticas de seu país.

Sendo o gênero conto a porta de entrada de Boaventura Cardoso à produção literária, não podemos nos furtar, mesmo que em poucas linhas, a lançar algumas considerações sobre esse estilo. Galvão (1982) considera que ele originou-se na fala, sustentou-se na vivacidade da memória, em guardar e reproduzir as narrativas e no ato de recontá-las. O mérito da solenidade se concentraria no contador de histórias, que se valendo, também, do corpo, da teatralização, teria como finalidade obter a concentração e atenção dos ouvintes. “O conto é, pois, definido, antes de mais nada, pela ação de contar (...) é imemorial e anterior à literatura (p. 167-168). Proximidade que “pode estar em vias de extinção” (GALVÃO, 1982, p. 168). Isto porquê, conforme nos expõe, o conto tornou-se “mercadoria” à medida que se afastou de suas bases nativas, com os incrementos promovidos pela segunda revolução industrial.

O suporte não é mais a voz, articulada pelo talentoso contador de histórias, e, sim, a imprensa periódica, “pela prosa de ficção impressa” (GALVÃO, 1982, p. 168). No mercado editorial, o conto “passa a competir com a forma da notícia de jornal (...) o conto quer ser notícia de jornal, a notícia de jornal quer ser conto” (GALVÃO, 1982, p. 169). Refletindo sobre o paradoxo, pensamos que Boaventura Cardoso se utiliza desses fatores para divulgar narrativas sobre o mundo angolano.

É-lhe familiar que os povos de África apreciam as histórias contadas, pois elas guardam saberes acumulados pelos mais-velhos. Então, a recriação, hipotetizamos, objetiva atender tanto os letrados ou os analfabetos, isto é, permanecendo as fórmulas de tradição oral, visa aproximar daqueles já conhecedores da técnica, quanto àqueles que se distanciaram dos

saberes ancestrais, para que se congreguem aos contos e possam revitalizar os conhecimentos. Pois, “a arte literária é a que mais profundamente revela o homem e reflete a realidade social, atuando sobre ambos no sentido de um conhecimento maior e de aberturas para mudanças” (PROENÇA FILHO, 1982, p. 7).

Tecendo, ainda, apreciações sobre o gênero conto, Cortázar (1974) tem-lhe especial apreço e avalia ser o estilo de difícil classificação e que sua existência antecede à teoria. Considera-o expressão da vida, na representação de imagens reduzidas, rápidas, de vivências humanas em suas conflituosas atuação com os fatos da realidade. Por isso, tratar-se de “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (p. 149).

O papel do contista, sob este prisma, resume-se em captar e condensar os momentos “significativos”, sendo que a velocidade e pressa objetivam contemplar e retratar aspectos fugazes, que se tornariam transitórios e banais se não houvesse o olhar atento e sensível do escritor. A “intensidade”, de teor breve, visa causar “tensão” no leitor, a fim de que a acumulação e os efeitos das informações do conto lhe ampliem o repertório, lhe oportunizando construir novos conceitos. Por isso,

o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissolavelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício. (...) E pensemos que não se julga um escritor somente pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas, sim, por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total da sua pessoa é uma garantia inofismável da verdade e da necessidade de sua obra, por mais alheia que possa parecer à vista das circunstâncias do momento (CORTÁZAR, 1974, p. 160-161).

Percebemos a “presença viva”, de que nos fala Cortázar, nos contos de Boaventura Cardoso, visto que submerge nas águas da coletividade. Muito mais que causar emoção, instiga o leitor a refletir sobre questões que emolduram o cotidiano angolano. A escrita costura-se pela transgressão e é com essa linha que o leitor deve cerzir a análise, já que a linguagem, a temática e as personagens carregam-se pelas contendas ocasionadas pelo colonialismo e pelos valores da tradição da cultura banto. O autor se projeta com intensidade no contexto social e histórico de seu país e ao atentar-se para o regional atinge o universal, na exposição de uma ficção viva, pelas marcas indeléveis com que pinta as personagens por ele imaginadas.

Para retratar a tensão desses tempos, onde a revolução acontecia na clandestinidade, as ações se apresentam velozes, como num jogo, onde uma distração podia ser fatal. Por isso, o conto é mais apropriado por apresentar uma estrutura mais compactada que o romance. Essas narrativas curtas resgatam também hábitos da tradição. (...) O discurso transgressor acontece, assim, também na forma como o narrador entretece a sua linguagem. A recorrência à tradição, por meio do conto, intensifica o desejo de refazer a história, mais consoante com as tradições africanas, reinventando a arte ancestral de contar (SANTOS, 2007, p. 31).

Compreendemos que a ação literária de Boaventura Cardoso consolida, sobremaneira, a elevação dos valores banto, reputando a eles o local privilegiado de controle das sociedades industriais: a escrita. É nesta, que compõe uma das estratégias de apagamento da sabedoria das comunidades africanas, que o literato forja a língua de seu povo, tornando-a "audível" e visível. Engendra, da mesma forma, o universo particular do sujeito angolano, vinculado à coletividade. E conforme ajuíza Santilli (2005), o contista "anuncia a sua própria filosofia, na medida em que constrói o retrato de si enquanto mesmo e outro". E acrescenta que:

Ocorre em *Dizanga dia Muenhu* um processo de vocalização extrema de uma língua de uso privado nas comunidades aí referenciadas. Isso significa, em nosso entender, que trata-se de textos que cumprem uma textualidade de compromisso com o mundo na medida em que o fazem aparentemente movidos por uma vontade simultânea de autoconhecimento e de heterorepresentação (SANTILLI, 2005, p. 137).

Por estes pontos de vista, entendemos que ao se voltar para si mesmo e para o outro, o inventor da palavra-poesia faz uma imersão na cultura e sobre a realidade política e histórica de seu país, difunde-a em seus contos. Análogo a este comportamento, interpretamos que esta mensagem e aprendizagem deveriam ser compreendidas pelos habitantes de África e para além deste continente, para que da reflexão surtisse a síntese, na perspectiva de se obter o próprio viver angolano, assentado no berço da tradição. Perfilhando neste trajeto, refuta o pensamento individualista da corporação capitalista, portanto,

o autor de *Dizanga dia Muenhu* (A lagoa da vida) se propõe a transformar a lagoa da história num rio escorrendo pelo leito da memória de vários chãos, regando o chão da nação que se pretende plural, pelo encontro de outros afluentes, isto é, outras visões da história (MATA, 2005, p.147).

Resistência que se processa na transformação estética e funcional conferida à palavra. A malha linguística portuguesa submete-se aos contornos de Boaventura Cardoso, estanciada

por vocábulos africanos, na deliberada escolha de desarranjar a norma do português padrão. Invasão voluntária do artista, que ao denunciar a situação caótica de seu país, em que os filhos de solos sagrados são sentenciados com a morte física e/ou psicológica, almeja o surgimento de uma nova Angola. Sobre o processo criativo, esboçamos o parecer:

Já nesse livro [*Dizanga dia Muenhu*], anunciam-se algumas das experimentações de linguagem (escrita, oralizada e sinestésica) que iriam se fortalecer em obras posteriores (...) a literatura de Cardoso procura revitalizar [a palavra falada] - e a noção de força vital, conceito importante para se entender o modo como algumas culturas africanas veneram a capacidade humana de falar (FONSECA, 2005, p. 90).

Informações relevantes para nós leitores não habituados com a cultura africana, sobretudo a angolana. Esclarece-nos, as autoras sobre os cuidados ao se debruçar sobre o leito criativo de Boaventura Cardoso. Alerta-nos que é preciso reconhecer o local de referência do escritor, uma vez que sua estética acumula atributos culturais de berço ancestral. A este exemplo há a fala que desfila pela obra, sustentada pela escrita. Além do mais, a palavra oralizada é prenhe de "força vital". Reúne-se a este conceito, o ato imaginativo de Boaventura Cardoso na elaboração de suas histórias, conforme asseverado em:

Desde seu primeiro livro, *Dizanga dia Muenhu* - coletânea de contos, alguns dos quais publicados na imprensa angolana, em 1967, data de início das atividades literárias do escritor -, Boaventura Cardoso (1977) opta por recriar em seu discurso literário marcas orais da língua portuguesa falada em Angola, hibridizada com o quimbundo, uma das línguas angolanas oprimidas pela imposição colonial do idioma português. A escritura do autor plasma, assim, sinestesicamente, entrecortada por interjeições e onomatopéia, que expressam emoções e sonoridades próprias desse emprego oral da língua, reproduzindo na cena ficcional entonações representativas de um falar coloquial angolano. Em *Dizanga dia Muenhu*, vários contos denunciam a arrogância do período colonial em Angola (SECCO, 2005, p. 108).

Acrescentemos estas significativas ponderações para arvorar nosso processo crítico em relação aos contos escolhidos para análise nesta tese. As notificações nos dão ciência de vários assuntos. Primeiro que o escritor viveu os dilacerantes episódios anteriores e posteriores às guerras pela independência e os conflitos pós-independência. Outro dado refere-se ao empenho artístico do autor que se principia oito anos antes da independência de Angola. Informa-nos, igualmente, a ousadia do escritor em colocar o quimbundo par a par com a língua do dominador.

E mais, com o somatório destas duas línguas, faz-se ressoar os falares angolanos,

aqueles distante das elites, porque retratam os ruídos, os pensamentos de pessoas comuns, que ocupam as ruas, os lugares empobrecidos, em busca de suas sobrevivências. Exímio conhecedor da língua do colonizador, ele experimenta os códigos e desta maquinação resulta uma estética singular, convertida numa linguagem que diz muito sobre o sujeito angolano, já que:

No tema e no rema (forma), os textos de Boaventura espelham sempre e inevitavelmente a sua africaníssima e superangolana alma cultural. (...) Os títulos de suas obras constituem símbolos à volta dos quais Boaventura Cardoso cria universos textuais de discursos transcodificados, pelo concurso de vários componentes, nomeadamente a antropologia cultural, os impactos sociais, os libelos entre personagens, geradores de esgrimas ético-mágico-ideológicas-religiosas. O título *Dizanga dia Muenho* de seu primeiro livro de ficção, léxico da língua kimbundo, significa literalmente "pântano da vida" e como significação segunda (simbólica) "vidas dramáticas", envoltas em carências mil, conflitos sociais de toda a ordem (MACEDO, 2005, p.47-56-57).

Oportunas elucidacões para considerarmos os contos a serem estudados, porque como inteira-nos Macedo, a escrita de Boaventura Cardoso encharca-se no veio cultural. Então, toda concentraçao ao contexto de Angola, correspondente à fase dessas narrativas, faz-se necessária para melhor compreendê-las. Nos dramas encenados é preciso apreciar a movimentaçao dos personagens em seus pequenos detalhes, porque eles nos trarao, acreditamos, aspectos imprescindíveis sobre a ambientaçao, a temporalidade, destacáveis na maneira de narrar e escrever deste escritor negro africano.

Por esse viés, levantamos a hipótese de que ele, ao se dispor a falar/escrever sobre sua região, a inventividade projetada nas histórias intencionam cunhar a identidade de Angola, como também o de seu próprio fazer literário. Além disso, a dupla condiçao a nós reservada, a de leitor e a de crítico das narrativas de contos de Boaventura Cardoso, também exige uma definiçao acerca do universo autoral, pois:

Uma obra só passa a ter existência e desempenhar o papel para o qual foi escrita a partir de sucessivos leitores e leituras. É o leitor o responsável - leitor crítico ou não - pelo sucesso ou fracasso de uma obra, pelo reconhecimento crítico ou não, pela curta ou longa duração dessa obra junto ao público (ADOLFO, 2014, p. 61).

As orientaçoes de Adolfo demonstram agudeza de espírito, nos alerta de nosso compromisso e responsabilidade em divulgar a pesquisa, levá-la ao conhecimento de um público diverso. Pensamos que, em particular no nosso caso, que somos profissionais da

educação temos que semeá-la no chão da sala de aula, regá-la no devir de colher frutos abundantes, que possam fortalecer atitudes de tolerância em relação à diversidade cultural de outros povos que compõem a nação brasileira, em especial, a cultura africana. Mesmo porquê existe a Lei de número 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que se desdobra na Lei de número 11.645, de 10 março de 2008, determina a promoção destes saberes no contexto escolar.

Ao nos debruçarmos sobre as obras de contos, de Boaventura Cardoso, fica-nos explícito que o autor se volta para o cotidiano angolano e sua escrita torna-se passarela em que desfilam os personagens discriminados pela vicissitude de acontecimentos decorridos na Angola colonial. O adereço extremado das relações entre branco e negro entrelaça-se pelo sentimento de aversão, no desigual jogo entre dominados e dominantes.

Na esteira da tradição, as vozes dos preteridos se alastram pelas narrativas afora. Nos dois primeiros exemplares, *Dizanga dia Muenhu e O fogo da fala*, as cenas captam ações habituais e se desenvolvem nas zonas urbanas e nas regiões periféricas de Luanda, denominadas de musseques. Realçam-se pela velocidade, são pontuais os relatos muitos curtos, na tensa relação entre negros e portugueses. A violência é tema central das narrativas e por ele notamos que a cronologia sublinha-se pelo desejo de mudança.

Derrama-se pela trama a luta dos desalojados de todos os seus bens, mas que, corajosamente, reagem às injustiças, sementes espargidas pelas sociedades industrializadas. Desta forma, ao diagnosticar ocorrências da realidade, a ficção de Boaventura Cardoso "traduz as tensões vivenciadas pelo contexto angolano, antes e depois da independência" (SANTOS, 2007, p. 27). Então, nesta passarela exhibe-se, igualmente, a História do próprio país.

O veemente recurso da tradição oral, devidamente apropriado por Boaventura Cardoso e esculpido na escrita, prossegue em *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, que engloba sete contos. Aprofundar e alargar o afluyente rio da voz e da letra, burilar a língua, sugando a fala de grupos etnolinguísticos banto - quimbundo - que entremeada com a língua portuguesa, resulta em novo estilo. Segundo informações de Ramos (1997), o kimbundu é uma das línguas nacionais, proveniente de línguas africanas, que os europeus denominaram Bantu (bantu significa "pessoas", e é plural de muntu. Em Kimbundu mutu designa "pessoa", com o plural em atu). Utilizada por mais de um milhão e meio de falantes. O kimbundu predomina nas regiões de Luanda, Catete, Malange, Dembos e Kuanza Sul. E nas palavras de Adolfo:

Os povos bantos fazem uso das línguas que são aproximadamente em número de duzentas e cinquenta, afora variantes e dialetos. Entre essas tantas línguas há duas que nos interessam mais de perto, que é o quicongo e o

quimbundo, faladas respectivamente, pelos bacongos e pelos ambundos (2010, p. 7).

Conduzidos pela assertiva de Adolfo, tomamos ciência de que além dessas sociedades humanas existem outros grandes grupos etnolinguísticos: tuokweo; vangangela; ovanyaneka-nkhumba (nhaneka humbe); ovahelelo (herero); ovambo; ovakwaniama (kwanhama); ovandongá (xindonga); ovimbundu. Os colonizadores portugueses aproveitaram-se dessa diversidade e acirraram contendas, como forma de favorecer, ainda mais, a tomada das riquezas dos territórios dos povos banto, provocando desequilíbrio nestas organizações. No entanto, os grupos, em maior ou menor escala, nunca deixaram de resistir.

Nessa linha de raciocínio, entendemos que Boaventura Cardoso divulga uma percepção do grupo ao qual pertence, a do povo ambundo, amplificada pela cultura luso-europeia. A língua quimbundo é fonte de galvanização dos costumes e valores, peneirados na própria subjetividade do autor, que espelha a visão de mundo, a partir de dados referenciados pela oralidade. Nestes termos, “a língua é uma cultura, pois além de ser um meio de comunicação social é uma forma de que fazem partes inúmeras particularidades que, muitas vezes, determinam as características de uma sociedade” (CORREIA, 2012, <<http://jornalistacorreia.blogspot.com.br/2012/04/o-pensar-antropologico-angolano.html>>).

Opiniões incorporadas à nossa tese, porque Boaventura Cardoso se utiliza da língua quimbundo para expressar a cor local de Angola e à luz dessas considerações, a palavra "fogo", que se agrega ao título, sugere-nos emissão de radiação, que poderia ser entendido, assim pensamos, como combustão capaz de desestruturar a língua do colonizador e das labaredas, forjadas pelo escritor, moldar uma língua mais representativa do povo angolano. Com os "exercícios de estilo", Boaventura Cardoso

pretendia e encontrou um caminho próprio: criou língua e linguagem, sempre atento à necessidade de ser entendido, porque também convicto de que a mensagem interiorizada e hermética seduz muito os impulsos inovadores, mas dificilmente se reproduz com a qualidade inseparável da afirmação. (...) Boaventura foi ao desafio da linguagem da sua cidade, enfim livre para dialogar com ela, com o objetivo definido de dizer de tristeza e alegrias, de sugerir futuro (ANDRADE, 2005, p. 62).

Sob o enfoque articulado por Andrade, língua e linguagem têm como propósito retratar os sentimentos do povo angolano. Palavra-denúncia, também, se faz forjar no laboratório do contista de Luanda, já que se opõem a todas as formas de coerção, de sofrimento, asfíxiadores da trajetória de liberdade. Exorcizando a língua do colonizador, funda um novo modo de

narrar,

característico do tratamento especial que o escritor Boaventura Cardoso dá a linguagem para construir os contornos literários de seus textos, ainda que atento ao fato de que a literatura é também o espaço em que se expõem os conflitos do contexto em que ela se produz. Os conflitos político-sociais atravessam os seus textos sem a predominância do meramente factual. A força da linguagem dá a eles dimensões outras (FONSECA, 2005, p. 94).

Compactuando com o parecer emitido, consideramos que na "força da linguagem" reside fundamentos de nacionalidade, uma vez que o discurso ficcional se estampa, de forma poética, com acontecimentos ocorridos em Angola, no período da pré-independência. Os conflitos expostos exteriorizam as atrocidades cometidas contra a população de Angola, que ao desenraizar o sujeito negro de sua cultura e ao colocá-lo em situações sub-humanas, degenerava-o.

Diferentemente das duas obras que se ambientam no espaço urbano, *A morte do Velho Kipacaça* tem a área rural como cenário principal, com exceção de "A árvore que tinha batucada, que transcorre em local citadino. Outro traço distintivo é que nesta obra há apenas três contos, nomeados: "O Sol nasceu no poente", "A árvore que tinha Batucada" e "A morte do Velho Kipacaça", sendo o número de páginas das histórias narradas superior ao das obras antecedentes, o de maior número é o que confere título ao livro, com 36 páginas.

Outro aspecto marcante refere-se à temática, enquanto os contos das obras anteriores versam sobre a violência, a não ser "Pai Zé Canoa Miúdo no Mar", integrante de *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, os da terceiro e última composição de contos de Boaventura Cardoso referem-se ao universo religioso do africano banto. "O imaginário do homem banto tradicional está povoado de entidades sobrenaturais" (CARDOSO, 2008, p. 20). Lateja a memória ancestral, na relação natural e voluntária entre os mortos e os vivos. Assim,

Boaventura Cardoso singulariza a memória, utilizando-a na ampliação do projeto de angolidade literária da sua geração, resgatando o patrimônio e os valores tradicionais angolanos. Buscando significar o presente, recupera a tradição para dar início a novos signos de identidade, signos que possam ser re-historicizados, lidos de uma outra maneira. (...) Essa escolha, e isto é fundamental no autor, é orientada pela concepção de que a identidade cultural vincula-se, definitivamente, à identidade nacional (TUTIKIAN, 2010, p. 190-191).

Levando o parecer em consideração, importa-nos observar nos contos escolhidos para análise nesta tese a problematização artística despendida por Boaventura Cardoso em torno da

sociedade angolana. Captar nas veredas narrativas, a peculiaridade de estilo, de modo a observar a singularidade do fazer desse angolano. As fontes da tradição se materializam no constructo das histórias por ele criadas, na investigação do vasto do sistema linguístico quimbundo, patenteável no código verbal português, imergindo a “identidade nacional”.

Critérios indispensáveis para elaboração de nossa tese, que intencionamos averiguar no trabalho literário a constante mutação, expressa pelo escritor luandense. Investigando no penhor artístico, a reinvenção da linguagem questionando as normas do sistema linguístico colonial, de forma que as vozes textuais, mais do que registrar a situação de marginalização, pela trilha artística, remam no sentido de problematizar a realidade de modo a implementar na linguagem a subjetividade, identidade do sujeito negro banto. Propósitos que nos impulsionam para composição dos itens a seguir.

#### **1.4 Prosa poética oralizada, imposição ideológica ao colonizador: prenúncio de uma nova História forjada no “fogo da fala”**

A literatura evoca a representação da realidade, pela astúcia da enunciação estética Boaventura Cardoso, intencionalmente, reporta-se ao contexto histórico de seu país, reconstruindo-o nas narrativas. Com isso, estabelece uma confluência de vozes e corpos: a do autor, a do narrador, a dos personagens e a do leitor, convite à imersão ficcional. Ao se reportar ao tempo dirigido pelas forças coercitivas e brutais coloniais, os contos caracterizam-se pela transgressão, ruptura com a conduta luso-europeia que anula a cultura angolana.

Nas manobras artísticas, Boaventura Cardoso simula a voz e o corpo do homem negro banto, engessados pelo sistema opressor e os traz para o tempo presente. Estampados na linguagem, emana da operação artística, efeitos de sentidos, que além de denúncia ao regime nutrido na violência, na intolerância e no racismo, suscita no leitor sentimentos hauridos da atividade estética.

O engenho sinestésico arrebatava o leitor aos episódios narrados. Mecanismo para adentrar a cena, de modo a observar os seres ficcionais na arquitetura de sobrevivência em tempos ácidos, corrosivos à dignidade africana. Desta feita, o leitor pode sentir seus dramas, ouvir-lhes os anseios, que às vezes eclodem em gritos, no arдил para não sucumbirem à teia de anulação e silenciamento.

Naturalmente que qualquer intenção de sociedade mergulha numa matriz colectiva de revolta e de esperança e que o messianismo é o projecto da imaginação e a atitude de ruptura do silêncio, exprimindo a recusa colectiva

face a uma situação histórica insustentável. Por outro lado, sendo toda a expectativa messiânica moldada por um mito director - no caso das colónias portuguesas, a independência - o Poeta será, conseqüentemente, um militante da Causa, porta-voz dos povos que a colonização tornou afônicos (LIMA, <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/297-reflex%C3%B5es-sobre-a-literatura-angolana>>).

Dizeres estes que se convertem no efeito imaginativo produzido por Boaventura Cardoso, ação que se concretiza nos protagonistas e demais personagens retirados da margem social, que se distinguem pelo caráter de luta e resistência contra os efeitos maléficos do colonialismo. Pessoas comuns, componentes da malha coletiva, exibem-se nas histórias contestando, em campo minado pela violência, cujas armas defensivas são o corpo, a voz e os saberes milenares assentados em sua moral. A imagem individual alcança o coletivo pela estratégia narrativa, relato de resistência contra a opressão, no veemente desejo para obtenção da liberdade.

Podemos constatar que em sua arte impera um mecanismo de desarticulação ao colonialismo e ao racismo. A tessitura dos fios narrativos, habilmente composta pelo autor, chancela parceria entre o narrador e personagens. Seres ficcionais assomam-se de margens periféricas, que açoitados pelo sistema capitalista encontram no espaço textual o direito de se expressarem por si próprios, insigne de resistência. No jogo discursivo é possível perceber a posição de Boaventura Cardoso na autodeterminação em promover a linguagem e a cultura desta parte de África, devastada pelas empresas imperialistas. Pois,

O escritor angolano, usando o português, não se alienou. (...) A arma hoje usada pelos nossos escritores é exactamente aquilo que o colonialista depreciativamente chamava há anos que o "linguajar dos criados", da Caponte, do Cavaco, da Bomba, do Musseque ou da Mapunda. É a língua nova de raiz polivalente que abre a primeira porta da nossa independência política (ANDRADE, 1980, p. 51-52).

As ideias de Andrade patenteiam-se nos contos de Boaventura Cardoso, que recorre ao linguajar falado pelo povo para compor as narrativas. Por isso, somos da opinião de que Boaventura Cardoso infunde no plano linguístico uma literatura voltada a conceder visibilidade ao povo angolano. Mira-se neste contingente e pelo talento artístico articula a palavra escrita, selo de registro colonial, nela exprimindo a voz da comunidade humana de Angola. Vocabulários em língua quimbundo, língua falada pelo povo ambundo, "segundo maior grupo étnico de Angola" (ADOLFO, 2010, p.7), passeiam livremente pelo código de controle, componente das letras do alfabeto luso-europeu.

Nos contos de Boaventura Cardoso podemos verificar vários termos, expressões, períodos, ilustrativos da língua quimbundo. Sistema de codificação que o regime colonial objetivou invalidar, assim como os valores fecundantes da existência do sujeito negro de África. Acreditamos que há um marco na literatura de Boaventura Cardoso no sentido de "promover a língua nacional" (MAZRUI, 2010, p. 3) angolana e na mesma medida acusa a política colonial pelo domínio e violência decretados aos habitantes, não somente deste território, mas a libertação de todo ser humano acorrentado pelas potências imperiais.

Entendemos que Boaventura Cardoso emprega-se na leitura minuciosa de seu país e, no tecido estético produzido com seu tear, é possível entrever "a dialética entre o texto individual ou o escritor e a complexa formação coletiva para a qual sua obra contribui" (SAID, 2007, p. 54), ou seja, a idealização de uma nova sociedade angolana, composta de pessoas libertas das presas capitalistas.

A dialética, supomos, tem seu movimento na reflexão, impulsionou o escritor a pesquisar o contexto social invadido pelas potências industriais e aos saberes milenares, sucumbidos pelo autoritarismo capitalista. Preza valorização ao homem negro africano, de modo a restituir-lhe a humanidade, despojada com a truculência do processo de colonização. Na prática de reflexão-ação-reflexão,

a maioria dos textos narrativos angolanos pós-50 recupera a fala cultural do homem do povo, geralmente pouco ou nada letrado, que escreve, com seu trabalho e às vezes com sua participação política ideológica, o prefácio da futura história de sua terra (PADILHA, 1995, p. 134).

Além disso, a revisitação histórica objetiva romper os elos promovidos pelo racismo, conceituado da seguinte forma:

o racismo manifestou-se de modo particularmente marcante na maneira pela qual as populações negras do continente foram tratadas. A humilhação e o rebaixamento de que os africanos negros foram vítimas, por razões raciais, no curso dos séculos contribuíram a levá-los a se reconhecerem mutuamente como "irmãos africanos" (MAZRUI, 2010, p.11).

Como nos explica Mazrui, a tomada de consciência a respeito da invisibilidade decretada aos povos de África, bem como a anulação de princípios reguladores de sua organização social, foi relevante para conscientização de si mesmo perante o mundo capitalista. Sobre este assunto, Chanaiwa (2010) pondera que o racismo protagonizou o plano econômico do Ocidente, coluna estrutural para o aumento de riquezas dos países capitalistas,

que a partir de 1935 engordaram os olhos na abundância de reservas minerais de África Austral, imprescindíveis para incremento industrial.

Técnica que "caracterizava-se por uma política fundada na desigualdade, no racismo, na exploração e na repressão, assim como pela existência de uma minoria que se apoderava da riqueza e do poder em meio a uma massa de indigentes" (CHANAIWA, 2010, p.302). Desta forma, a violência reinava absoluta e registrava-se na exclusão do povo angolano das esferas públicas da sociedade. Fatores em que se dilatavam o tecido adiposo do sistema colonial no pleno direito de dominar os colonizados, alimentado pela,

construção de um olhar exótico sobre a África [que] resvalou para o racismo no momento em que se desejou retirar da população seu poder de participação política. (...) o racismo é uma ideologia de dominação; é a efetivação no plano da história, no plano da temporalidade e da política, da submissão do outro (SANTOS, 2002, p. 287-288).

O racismo consiste na diminuição e/ou anulação dos direitos humanos e a intransigência à população negra, na suposta superioridade dos colonizadores brancos europeus, são registráveis nos contos de Boaventura Cardoso. Admitimos a hipótese de que pela trajetória literária ele adentra o esquema político em combate à ideologia preconceituosa de inferiorização e aos métodos invariavelmente desumanos.

Os rótulos de incapacidade são questionados no arranjo estético. A violência desferida a grupos étnicos banto, explorando-os e submetendo-os a humilhantes e degradantes situações tornam-se perenes na escrita e vozes ficcionais do escritor negro de Luanda. Assim, imprime outro viés histórico, ao revestir de humanidade os preteridos, os subalternos, em sua luta contra os disparates coloniais. À vista disto, "Tal é o paradoxo da linguagem literária: é precisamente quando as palavras são empregadas em sentido figurado que devemos tomá-las literalmente" (TODOROV, s/d, p. 69). É neste jogo que intencionamos observar, aprender e apreender os saltos e mergulhos de Boaventura Cardoso.

Liminar que percebemos nos contos do autor, que ao refletir sobre a cultura de origem, acresce-se, também, de outras visões vindas de várias partes do mundo, inclusive as do Brasil. A disposição, acreditamos, além de expandir-lhe o aspecto intelectual, ampliou-lhe o senso crítico, que se faz estimável em suas obras. Há evidência, em suas produções, da valorização do homem negro estigmatizado, ascendendo-lhe identidade banto no cenário artístico universal. A respeito de hábitos de leitura, diz-nos que:

[os escritores] que tenho como de importância capital e que, de certo modo, terão influenciado o escritor que sou hoje são Gabriel Garcia Márquez, Júlio Cortázar, Mário Vargas Llosa, Isabel Allende, Guilherme Gabrera Infante, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e João Guimarães Rosa (CARDOSO, 2005, p. 24).

E ainda prossegue o autor, na ênfase de que

foi com Luandino Vieira que despertei para a problemática da angolonização da escrita literária. Só muito mais tarde é que descobri Guimarães Rosa, esse grande escritor de língua portuguesa. Na época colonial, essa problemática conformava a vontade de mostrarmos ao mundo que tínhamos identidade própria; deliberadamente, os escritores angolanos ousavam desrespeitar a norma do português padrão. Hoje, quarenta anos após independência nacional, os escritores que escrevem com desvios à norma do Português de Portugal (nos quais me incluo), fazem-no, sobretudo por uma questão estética (CARDOSO, 2015, mensagem pessoal).

Com tais depoimentos, deduzimos que o autor opera aspectos do movimento antropofágico em suas narrativas, porque aproveita-se dos conhecimentos da cultura ocidental, sobremaneira a língua e escrita luso-europeias, e promove a cultura de berço ancestral. Logo, a linguagem estética por ele elaborada, o liberta das prisões coloniais, à medida que projeta e promove Angola, por meio de seu produto artístico. "Queremos a (...) unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem" (ANDRADE, 1928). É sobre os direitos humanos que Boaventura Cardoso arvora sua literatura, parece-nos evidente que o reconhecimento da identidade africana fortemente conecta-se aos valores culturais do povo negro banto. Não obstante, cremos que a crítica e denúncia protocoladas no evento ficcional contra as atrocidades do processo colonizador engendram que a identidade e a liberdade tão almejada pelo povo colonizado só poderiam ser alcançados pelo viés antropofágico, da deglutição do outro. Parece-nos que o artifício de escrita de Boaventura Cardoso se desenvolve por esta trilha.

Ao deglutir sobre a cultura do colonizador, exhibe contos carregados de dramas luandenses, iluminando a cor local, no retrato da fase final do período colonial, por volta de 1970. As narrativas funcionam como signo de resistência, de identidade, marca de nacionalidade, e ambicionam, a nosso ver, criticar os resultados do passado colonial e seus nocivos efeitos no constructo da nação.

Coefficientes pelos quais hipotetizamos que a realidade de África, mais detidamente a de Angola, não passou despercebida a Boaventura Cardoso. Atento às páginas históricas,

retratou pela fonte artística os dramas concernentes à luta, quer seja armada, quer seja pela ação de corpo e voz em operações para obtenção da libertação, já que o povo se armava belicamente para romper o cerco da exclusão, a partir da formação de três grupos, a saber:

Em Angola, o MPLA (Movimento Popular para Libertação de Angola) garantiu o controle de várias regiões, próximas a Luanda. A UPA (União das Populações de Angola) operava no norte, a partir de Kinshasa, e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), no leste, a partir da Zâmbia" (CHANAIWA, 2010, p. 319).

A luta armada inicia-se no ano de 1961 e até a obtenção da independência, proclamada em 1975, Portugal reforçou e aprimorou métodos coercivos, de força destrutiva contra os angolanos, "recorrendo a métodos brutais: torturas, massacres, deportações e assassinatos" (CHANAIWA, 2010, p. 320). Sobre o assunto, há a afirmação de que

a descolonização é sempre um fenômeno violento. (...) O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos. (...) Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território (FANON, 1979, p. 25-27-30).

Alegações que nos conduzem a pressupor que da negação ocorre o deslocamento do sujeito, pois ao perder a essência, há a desfiguração, isto é, efetua-se a perda de identidade visto que não pode se assumir como branco, tampouco como negro. Fanon desmonta a armadilha, sendo seu maior desejo dissolver essas barreiras ideológicas, a fim de se atingisse a liberdade, porque a liberdade somente poderia advir ao se compreender o sustentáculo de lógicas que emaranha a realidade. "Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito" (FANON, 2008, p. 34). Então, faz-se necessário o reconhecimento do colonizado como sujeito, no entendimento de como a rede capitalista se sobrepõe ao descaracterizar os subordinados, já que

O colonialismo era um sistema de exploração econômica, de repressão e opressão cultural que não só negava aos africanos o direito de cidadania como também os desumanizava completamente. Além de exemplos históricos de resistência primitiva contra a conquista e a ocupação europeias em numerosas sociedades africanas, a resistência por parte dos camponeses,

operários e africanos escolarizados contra o próprio sistema colonial culminou na luta pela independência após a Segunda Guerra Mundial. Foi a identificação comum do sistema colonial como obstáculo geral ao progresso econômico e social que tornou possível a todas as classes da sociedade colonizada se unirem numa luta comum contra o colonialismo (NTALAJA - NZONGOLA, 2012, p. 110,111).

Na sintonia com as deduções expostas, cremos que Boaventura Cardoso, homem intelectualizado, que atuou em vários cargos públicos, soube profundamente acerca dos esquemas capitalistas e optou por uma literatura em prol dos oprimidos. Compreendemos que a celebração desta atitude baliza-se pelo teor político, ao não comungar com os ditames do colonizador e projeta-se no campo bélico na luta pela libertação de seu país. A munição é a arte literária, com a qual retrata o povo e a si próprio, na conflituosa investida para libertação, no sentido de rompimento do jugo luso-europeu, conforme a seguinte passagem:

Estávamos assim sentados a enxotar pássaros em bandos volteando, gavião veio do sul e pum! vida renascente. Estávamos assim outravez sentados a enxotar pássaros em bandos volteando, vieram gaviões rugindo e pum! pum! pum! e os ovos dos gaviões não caíram e assim os gaviões não regressaram. Estamos assim sentados esperando gaviões que vão vir com os ovos. E os gaviões vão vir e não vão regressar (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p. 48).

Em “Gavião veio do sul e pum!” é pela voz infantil que Boaventura Cardoso almeja a conscientização das pessoas de sua coletividade, de forma que possam ultrapassar as barreiras impostas, pelo colonialismo, usurpadoras da personalidade individual. Libertas das amarras coloniais poderiam volver ao passado de modo a ressignificar o presente, no influxo de reconstruir uma sociedade plural, na junção de tradição e modernidade.

Notamos que a estética do escritor contempla a preocupação com o processo de assimilação, há enrijecimento no sentido de alertar sobre os perigos desta arapuca, uma das forças atuantes do colonialismo que resulta no apagamento da cultura autóctone, com a vantagem de ter os colonizados servindo passivamente aos colonizadores. Mecanismo que se destinava a derrotar, tanto social como psicologicamente, o homem colonizado, “a assimilação é um processo de desnacionalização” (PARK; BURGESS, 2014, p. 135). E,

Na prática, resultava que os angolanos considerados "não indígenas" eram "assimilados". Estes tinham direito a possuir um Bilhete de Identidade (um cartão de identificação que mais não era senão um certificado de cidadania), enquanto que os outros (os não "assimilados") estavam sujeitos ao pagamento do Imposto Indígena; podiam ser ruscados e levados para o

"contrato" (trabalho forçado) (CARDOSO, 2015, mensagem pessoal).

Este esquema foi profícuo, porque,

O colono desconheceu durante séculos a realidade social, humana, do mundo onde imperava despoticamente. (...) Assim a exploração do homem angolano, a destruição das suas raízes culturais, obedece simultaneamente aos interesses da política colonial fascista como à incapacidade de proceder doutro modo (ANDRADE, 1980, p. 56-57).

Com tais argumentos, concluímos que o império colonial estratificou as organizações sociais angolanas ao semear a concorrência entre grupos por ele definido. No ápice da pirâmide alojou-se o europeu, logo abaixo, um número ínfimo de negros, que absorveram a cultura do colonizador, nomeado de “assimilados”. A base compunha-se dos “não assimilados”, pessoas marginais, ilhadas, que eram exploradas. O trabalho escravo fortalecia os mecanismos engendrados pelo capitalismo.

Concentrado aos acontecimentos que pairavam em seu país, bem como em outros estados, Boaventura Cardoso intercepta cenas derivadas deste clima fascista e as recria em sua oficina literária. Exemplos que se tornam perceptíveis nos excertos a seguir:

O patrão lhe perguntou um dia por que Jeanne não estava batizada, isso não podia ser uma criança crescer só, sem lhe batizarem. Pergunta tinha embora convite disfarçado. Ti João compreendeu. Nesse dia foi difícil convencer a mulher que os patrões é que iam pegar vela na miúda. Mas Kolokota lhe mostrou vantagens: assim, vida dele ia melhorar lá na Cotonang<sup>2</sup>, lhe podiam aumentar o vencimento.

Jeanne Marguerite Kolokota foi o nome que lhe puseram então. A mãe ainda falou, falou, não podia ser, o nome tinha de ser da avó, terra lhe seja leve, sonhava sempre com a velha. Que aconteceu depois é isso.

(...)

Ventre avolumado um dia Jeanne Marguerite Kolokota, quinze anos, flor da idade, voltou na casa dos pais. Foi o padrinho! (CARDOSO, Dizanga dia Muenhu, 1982, p. 17-18).

E,

Oxalá... — no chão desliza a bengala traços só. Mas me diz ainda como é então que a gente vai fazê agora hem? Sem nada hem? para comer? Tudo é preciso bicha. Era melhor o tempo do colono.

---

<sup>2</sup> Companhia Geral dos Algodões de Angola, que detinha o monopólio do cultivo e da comercialização em Angola (N.E.).

— Ché, mana, assim não! Era melhó no tempo do colono?! Ih! — zolhos se arregalam interrogativamente. — No tempo do colono a nos castiga, castiga toda hora? Nós éramos só monangambas mais nada. Patrício era que?

Pergunta teimosamente pendurada nas cabeças. Miséria e exploração para todos, antigamente colonial. As velhas repassaram no pensamento outras vidas que sofreram anos.

— Mas me fala ainda, mana — Nga Tuturi, atentamente. — Antigamente a gente te falava quê então? Tinha tudo... deixa, mana... (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 37).

Mais,

Medo e respeito na senhora, as raparigas sentiam como antigamente. Se deu elas zuelando em quimbundo e lhes kissendou, não podia ser ali em casa bocarem essas línguas. Tinha no esquecimento a fala que falou mais na vida dela. Mas as raparigas desta vez avançaram resposta azeda, tens a mania que és branca, sua negra safada. Mulher de Juca desacalmou e disparou ameaças de verdade. O pão, as crianças, deram conselho de se calarem embora, senão iam só trazer azar na vida delas (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 45).

Tinha chuva. Chovia. Chuva grande.

O canto crescia. Cada vez que as enxadas cavavam a terra, as vozes eram mais fortes. Desbravando a terra, os contratados cantavam. O chicote marcava o ritmo do canto nas costas negras.

Canto. Trabalho. Canto. Trabalho. Canto. Trabalho (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p. 25).

Nos contos, “Sabor do fruto”, O “Socialismo” kima, kiahí” e “Canto da fome” declaradamente o autor desmascara a agressão aos colonos, prolongado na cooptação de mentes. A rejeição do autóctone aos seus princípios basilares, com a incorporação dos preceitos capitalistas, resultava numa das armadilhas do sistema colonial. Na mesma estratégia, promoveu-se a alienação ao projetar na psique do colonizado o desejo de igualar-se ao colonizador, copiar-lhe os hábitos, até os menos louváveis, estimulando a teia da corrupção, como pode ser conferido em “Kalu as garinas e o esquema”, com cenas descritas a seguir:

— Se querem cerveja cada um fica no lugar dele! Se tem confusão não tem cerveja!

— Camaradas, calma! Temos que ficar que ser disciplinados. Há cerveja para todo mundo.

(...)

Kalú na loja dele tem fama no Congo Pequeno. Do Catambor, Golf, Sambila, todo mundo. Sai cerveja bué. Fama dele tem crescimento. Até na Viana,

Kalú na loja dele lhe conhecem.

— Como é camarada Domingo é quantas grades tens aqui?

— Pra quê você quer saber? É na tua conta? – meias palavras não.

— É só para saber mais nada. Tem mal?

— Ah! Pensei — voz baixa no ouvido do outro explica: o esquema (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p. 59).

Parece que tudo salta aos olhos do escritor de Luanda, que pela manipulação artística, desalinha o esquema de abdução exercido sob o colonizado, pelos administradores europeus. No repertório ficcional, a escrita questiona a máquina colonial que, desenfreada e despoticamente, apoderou-se de espaços e avassalou as organizações sociais africanas. Representação que traz à tona o seguinte quadro:

O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. (...) A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, afastada (...) A cidade do colonizado (...) é um lugar mal afamado, povoado por homens mal afamados. (...) A cidade do colonizado é uma cidade faminta, (...) é uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada (FANON, 1979, p. 28, 29).

Revela-nos Fanon que a tomada e fixação do império europeu em solo africano redundaram em profunda fissura à cultura local. A ganância e incompreensão toldaram atitudes do colonizador, o que gerou as antagônicas cidades, de que nos fala o psiquiatra martinicano. O projeto arquitetônico teve por fim transplantar a Europa em Angola e, para isso, era preciso expulsar os indígenas das áreas por eles escolhidas para edificar a reprodução de seu país de origem. Na segregação residia o propósito de anulação aos povos nativos.

Dicotomia necessária para incrementar a decisão colonial na dominação total de terras e população apreendidas. O êxito da dominação centraria na desigualdade, já que ela geraria a mão de obra escrava, com isso, afastaria, gradativamente, o homem africano de suas raízes primárias. O desapego promoveria outra faceta do empreendimento capital: o de inferiorizar as comunidades autóctones, com a difusão do racismo, um dos selos da exploração. Sob a análise de Fanon, a disparidade entre os dois espaços provocaria tensão, enquanto o dominador possuía bens que geravam conforto e riquezas, o subalterno experimentava a miséria em sua própria terra, eram banidos, gravitando-se em musseque, "bairro popular e suburbano, semelhante a favela" (CARDOSO, 1982, p. 5). Com isso,

O olhar que o colonizado lança para a cidade do colono é um olhar de cobiça, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste, se possível (FANON, 1979, p. 29).

Pelo artifício ficcional de Boaventura Cardoso, notamos que esta lógica se infiltra na mente dos dominados no desejo em ocupar espaços a eles proibidos. Em consequência, o outro lado, temendo a inversão do jogo, buscará forma de proteger a si e os bens materiais. Cria-se uma guerra psicológica, pois ambos os grupos viverão sob o signo do terror e do desejo de posse, conforme os trechos:

Rios juntos banharam, se amigaram fortemente nos bancos abc, nas brincadeiras dos tempos outros, mas em águas desencontradas canoaram anos, outras vidas. Descomportamentos. Pompeu, nome dele escrever nos papéis João de Oliveira Bordalo da Silveira Pompeu e Costa (tem gente que se chama assim?), na Gabela e no Uíge pai dele roceiro da roça, negra roça do negro vergastado, o Sol que testemunhe; Sé-Bastião sofrido na miséria d'olhos ruídos, pensamento encarcerado (...).

Arrogantemente, a senhora passa, passa mais, nos afazeres da casa (...).

Amante da revolução nas falas, mas no comportamento é outro. (...) gestos e palavras mostram a cobardia. Pompeu se espelha na situação concreta.

Cabeça cabisbaixo Bastião sai. Ardem os bens, as casas, os musseques na fúria colonial. Cerco, espaço capequeno, passarinho sem vôo, a vida é. Do lixo, os homens musculados na repressão, farão mibangas floridas. A lágrima não faz a luta. (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 32-33-34).

No conto “A família Pompeu e Costa” há constatação da assimilação, visto que o personagem Pompeu era um dos combatentes pela libertação de Angola, ao lado de Sé-Bastião. No desenrolar dos fatos, aquele se afasta deste, por desejar figurar na correnteza do capitalismo, compactuando com o sistema colonial. Afasta-se de seus objetivos primários e abandona a causa de luta, juntamente com os companheiros e a própria nação.

Mas nada escapa aos olhos do escritor, que compreende e contesta as prisões em que estava encarcerada a população africana. Sobre o processo de inferiorização, levantado pelas potências europeias decretado à colônia, Fanon (1979) enfatiza o pronunciamento de que o desligamento da cultura africana pelo domínio colonial resultou em anomalias, advindas da tirania imperial. “A verdade é que a colonização, em sua essência, se apresentava já como uma grande fornecedora dos hospitais psiquiátricos” (p. 212). Atento às torturas impostas, que “desarticula profundamente, (...) a personalidade do torturado” (p. 213), Boaventura Cardoso traz à baila os atos doentios do colonizador desferidos ao colonizado, demonstrado em:

\_\_ Deixa-te de fintas, pá, nós já sabemos de tudo!

Juca não fazia confiança nos seus ouvidos, ou então era mesmo verdade. Eles já sabiam de tudo? Verdade mesmo? Por que então Pepe e os outros lhe tinham atraído? No coração aprisionado enquanto a luta dura entre o dizer e não dizer, a continuação da porrada era uma ameaça.

Novamente o chicote a lhe sangrar nas costas. Luzes fortes berridavam o comprimento da sala escura e descansavam nos olhos dele depois. Dantes famintos, os cães mordiam o homem animalizado. Porrada no crescimento para sacar a palavra clandestina na fidelidade à luta (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 40-41).

Em “Juca, meu Avilo” há o atestado de que o colonizado também tem sua alma afetada pelos danos psicológicos desferidos pelo colonizador. Para alterar este quadro, uma das alternativas apresentadas por Fanon (1979) residiria na “arrancada da imaginação” (p. 204), nela se concentraria firmes propósitos para o desenvolvimento da “libertação nacional” (p. 204). Para isso, o intelectual africano deveria estar disposto à “construção de sua nação” (p. 206), de forma a grafar na superfície textual “o manifesto do povo” (p. 206).

O autor de *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon lutou arduamente pela causa revolucionária e, no exercício de psiquiatria, analisou detidamente os efeitos da violência colonial fustigando os colonizados, em especial, os de Argélia. As investigações, provindas dos relatos de pacientes violentados pela guerrilha, encontram-se expostas no quinto capítulo de *Os condenados da terra*, intitulado “Guerra colonial e perturbações mentais”.

O contato próximo com os atos de barbárie conduziu o médico à tese de que a degradação do homem, minado pela violência, gerada pelas contradições operadas pelo colonialismo em controlar as riquezas naturais e humanas africanas pela força bruta e aniquilação à cultura do colonizado, destruindo-lhe a identidade, lhe negando o lugar na História, poderia ser sanado somente pelo mesmo fruto no qual brotou: a violência.

Sob olhar do médico psiquiatra entendemos que seria na cartilha regida pela violência, na qual o povo argelino se alfabetizou, sentindo os resultados desta aprendizagem ruindo lhes os corpos e mentes, que haveria a revolução. Nestas mesmas letras deveriam reagir para “destruir”. Rasgar este compêndio de doutrina colonial resultaria na libertação.

As páginas de *Os condenados da terra* são contundentes, incomoda-nos o alto grau de perversidade imposto à população desprestigiada. O sistema colonial não poupou homens, mulheres, tampouco as crianças. É explícita a posição de Fanon, ele mescla-se ao povo de Argélia, compreende que a luta seria o único caminho para “expulsar” esta espécie de grama daninha “do território”, de modo que o colonizado tivesse a oportunidade de fazer a conversão

buscando, neste espaço ultrajado, a dignidade roubada.

Sua aguda percepção o consagra, por meio de suas obras e postura de vida, como um agente que lutou avidamente contra o colonialismo e o racismo, a desintegração humana causada de uns povos por outros. Mostrou-se resoluto a qualquer forma de dominação ao ser humano, seja ele em África ou de qualquer outra parte do planeta. Veementemente, decretou repúdio ao racismo, a força de suas palavras se faz manifestar em todos os seus escritos, frutos de acurado estudo e reflexão dos distúrbios psiquiátricos que a filosofia do colonialismo, arraigada por diversos mecanismos, inclusive o epistemológico, implantou no indivíduo negro de modo a negá-lo. Desta forma, sua causa visou firmemente libertar todos os “condenados”, independente de qual terra viesse a pertencer, porque:

Se a tarefa do intelectual colonizado é historicamente limitada, deve, apesar disso, contribuir em grande parte para sustentar, para legitimar a ação de homens políticos. E é verdade que o esforço do intelectual colonizado assume às vezes o aspecto de um culto, de uma religião. Mas se se analisa devidamente essa atitude, vê-se que ela traduz a tomada de consciência, por parte do colonizado, do perigo que corre de romper as últimas amarras com seu povo. Essa fé proclamada na existência de uma cultura nacional é de fato um retorno ardente, desesperado a seja o que for (FANON, 1979, p. 181).

Ao se voltar pra seu povo, dele retirando fatos contundentes, com a finalidade de exaltar a coragem de homens, mulheres e crianças, signos de esperança, articulamos que a fabulação de Boaventura Cardoso legitima, a exemplo de seus contos, ações políticas, ao trazer ao universo ficcional aspectos que remetem à realidade. Razão de cremos que Boaventura Cardoso assinou o acordo pleiteado por Fanon, uma vez que notamos, em sua jornada artística, o comprometimento com o povo e a causa da revolução, no devir da independência, como se pode verificar em:

Mano Zeca, a cabeça nas mãos, pensava pensativo a chuva molha a terra, dá pão ai lavrador e canta alegria nos monandengues<sup>3</sup>, traz também o vento das makas que os homens aplanam raivosamente de navalha em punho (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 7).

E,

Pico ficou sozinho no salão. Dava passos curtos com botifarras dele barulhentas. Estava furioso até os cabelos. Não admitia derrotas. Temia o

---

<sup>3</sup> Criança (N.E.).

capitão Zangão de quem já ouvira falar há bastante tempo. Guerrilheiro famoso, combatente audaz, capitão Zangão era conhecido também pela determinação no combate (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p. 100).

Nas passagens, acima descritas, localizadas nos contos “A chuva” e “Ferroada na bota do Pico” podemos notar o fluxo de revolta, no sentido de suspender a condição subalterna decretada aos angolanos pelas potências industriais. Esta conjuntura, síntese de insubordinação e levante, também são patentes em *Desafios contemporâneos da África o legado de Amílcar Cabral*, organizado por Carlos Lopes, em que vários articulistas ressaltam o empenho, a dedicação desse líder revolucionário para libertação, não somente de África, como a todo ser humano que sofre pelo aprisionamento das forças hegemônicas coloniais. Desvencilhar-se das algemas imperialistas foi o ponto máximo de seu projeto de luta.

Concebia, o agrônomo e teórico marxista da Guiné-Bissau e Cabo Verde, a emergência da religação umbilical com as origens de África, pois se o sujeito africano pudesse recompor-se na imersão dos conhecimentos fundadores de berço africano e compreender a composição de engrenagem do sistema colonial, seria capaz de romper os pesados e espessos elos da corrente que o prendia. Ideologicamente, sairia da condição letárgica da alienação, valorizando-se como "indígena", sujeito nativo com raízes substanciais, estaria apto à conduta elementar para compor o conjunto de forças beligerante em campanha contra a dominação colonial em África.

A resistência foi considerada a peça que podia motivar a transformação da África. Ela podia ser política, econômica, social ou cultural. Por exemplo, o principal contexto da resistência do movimento de libertação nacional foi o uso de traços positivos da cultura popular, juntamente com traços semelhantes de culturas importadas. Oferecendo ao povo uma direção era possível motivá-lo a tomar o próprio destino em suas mãos, fomentando a resistência cultural intuitiva até convertê-la numa transformação capaz de ampliar as opções (LOPES, 2012, p. 11)

Verificamos que a resistência abriga-se na escrita de Boaventura Cardoso. O escritor participou ativamente da causa da independência de Angola, "Aqui em Luanda militei na clandestinidade com alguns camaradas do MPLA (Movimento Popular para Libertação de Angola). Felizmente nunca fui detido, não fui preso político" (CARDOSO, 2005, p. 25). Porém, não se integrou ao perigoso e mortal combate à libertação dos povos negros, a exemplo de Amílcar Cabral, que teve a vida ceifada em 20 de janeiro de 1973.

Privaram-no do direito de desfrutar da proclamação de Guiné Bissau, ocorrida em 24

de setembro de 1973, e poder prosseguir o projeto de reorganização de África, estruturada em bases coletivas. A coletividade resultaria na aliança do homem africano com sua terra e seus valores, restituindo-lhe a confiança, viabilizando a promoção de interesses comuns da comunidade. A valorização da cultura local, com aproveitamento da cultura estrangeira, seria a chave para ampliar os horizontes, fortalecer a identidade, fontes substanciais para a independência.

Boaventura Cardoso traz os princípios de emancipação humana em seus contos. Ao descrever o mundo do colonizado frente à violência do colonizador, inferimos que o escritor luandense demonstra compromisso estético ao decidir-se a revelar o mundo do oprimido na correnteza do colonialismo. A conduta "é já uma forma de engajamento, pois não se trata apenas de uma opção estética (abordar este ou aquele personagem, trabalhar um ou outro espaço), mas sim de uma escolha consciente e refletida" (MACÊDO, 2008, p. 148). Diverge da ótica colonial ao engrandecer os valores da tradição e a ética do homem negro banto, síntese resultante do ato "de identificar os problemas e determinar os princípios e as linhas diretrizes nacionais de uma nova orientação em matéria linguística, cultural e educacional nacionais" (SOW; ABDULAZIZ, 2010, p.634).

Na dissidência com a ideologia colonialista, encontramos, também, o pensador Said (2007), que com seu instinto investigativo defende a tese de que os tentáculos continuam a aprisionar mentes, de forma a moldar o espírito a uma visão limitada da realidade. Tal motivo o impulsionou a aprofundar a pesquisa, por ele efetuada, no sentido de fazer emergir vozes sociais silenciadas e/ou depreciadas. A elaboração rendeu-lhe colocar em xeque opiniões equivocadas acerca do que o "Ocidente" construiu sobre o "Outro", o "Oriente".

O olhar que se deitou sobre o Oriente árabe ou islâmico, de acordo com o teórico, é uma "criação" porque os registros sobre a vida e costumes dos povos conquistados se afluíram na imaginação de pesquisadores e escritores que impunham seus próprios valores a estas populações. Sob esta ótica, a experimentação à região e ao "Outro" e tudo que lhes diziam respeito, passava a ser descaracterizada e depreciada sob a égide europeia.

Assim, emerge "um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias" (SAID, 2007, p. 27). A esta construção, Said denominou "Orientalismo", ideologia adotada no século XIX, que perpassou o tempo e se corporifica na atualidade, selo em que se estampa a superioridade colonial em categorizar, analisar e impor a cultura europeia aos colonizados, empreendidos por França, Grã-Bretanha e posteriormente pelos Estados Unidos da América.

A relação entre o Ocidente e Oriente é uma relação de poder, de denominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa. (...) O investimento continuado criou o Orientalismo como um sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar na consciência ocidental [...] as afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura geral (SAID, 2007, p. 32, 34).

Conforme explicação de Said, essa rede de informações, alimentada pela escrita e difundida pelas tecnologias, teve como propósito instituir uma verdade, condicionar lentes doutrinárias. O complexo comunicativo se sujeitaria a projetar a mensagem de que os povos colonizados eram inferiores, devassos, por isso mereciam o prêmio de receber uma cultura humanística europeia.

Meta mantida pela exploração de riquezas naturais e humanas, definidora de como o Oriente devia comportar-se diante do Ocidente, isto é, por aquele ser desigual a este, foi caracterizado por "primitivo". Concepção antropológica, originária dos conceitos evolucionistas, que, em atendimento aos interesses colonialistas classificavam o conjunto de habitantes dominados como não civilizados, levando em consideração somente os critérios da cultura dominante. Com isto, erguia-se a supremacia ocidental em detrimento às formas sociais e culturais dos povos colonizados, razão de excluí-los por meio da violência, física e/ou psicológica.

Sob esta perspectiva teórica, ainda sob postulado de Said, o Ocidente autorizou-se a aventura de conquistar e tomar para si o Oriente, estendendo-lhe a civilização. Superioridade mantida pelos intelectuais que deveriam conduzir suas pesquisas nas diversas áreas do conhecimento, balizados e financiados pelos fundamentos hegemônicos, sustentáculos dos interesses políticos das potências imperiais.

Desta feita, o escritor ocidental falava pelo Oriente, procedia como detentor do conhecimento, silenciava a história e aderiu seus valores como os mais elevados. Emitia valor de juízo, rebaixando e desvalorizando a cultura do "Outro", oriental. Símbolo representativo do real, mas não condizia com a "verdade" porque sufocava e marginalizava a formação cultural dos povos subjugados. Conforme a seguinte formulação:

O valor, a eficácia, a força, a aparente veracidade de uma afirmação escrita sobre o Oriente baseiam-se muito pouco no próprio Oriente, dele não podem depender instrumentalmente. Ao contrário, a afirmação escrita é uma presença para o leitor em virtude de ter excluído, deslocado, tornado supérflua qualquer coisa real como o "Oriente" (SAID, 2007, p. 52).

Said advoga que a corporificação desse conjunto de saberes firmou-se por meio das mídias, que ao reforçar a visão eurocêntrica, instituiu informações que projetaram o "Outro" sob a ótica imaginativa ocidental. Não houve uma mão dupla na formulação das ideias, via alternativa em que fosse possível espelhar as experiências humanas distintas das sociedades orientais. O mecanismo de apagamento encapsulou e continua a aprisionar muitas mentes. O processo originou-se no ato de deletar a cultura dos povos subjugados e revesti-los da cultura do colonizador, estabelecendo os pressupostos ocidentais. Correnteza na qual se intensificou a soberania capitalista.

Dessa estrutura coerciva, pela qual um homem moderno "de cor" é acorrentado irrevogavelmente às verdades gerais formuladas sobre seus antepassados lingüísticos, antropológicos e doutrinários protótipos por um erudito europeu branco, derivava a obra dos grandes conhecedores orientais do século XX na Inglaterra e na França (SAID, 2007, p. 320).

O sistema de representações, eixo argumentativo da tese de Said, aclimatou-se no pensamento europeu afluindo os princípios da intolerância. Ao desprestigiar as culturas dos colonizados, violava-se a complexidade do "Outro" que, desapropriado de sua humanidade, era avaliado como inferior, dependente da cultura imperial. Neste fértil solo foram semeadas as sementes do racismo. Na representação do "Outro" exercia supremacia a voz individual, que imbuída de autoridade, apossa-se dos conhecimentos regionais do Oriente e os processa de acordo com o desenvolvimento da cultura ocidental. Nesta perspectiva,

Os orientais raras vezes eram vistos ou olhados, eram devassados, analisados não como cidadãos, nem como um povo, mas com problemas a serem resolvidos ou confinados ou - como as potências coloniais cobiçavam abertamente o seu território - conquistados (SAID, 2007, p. 281).

Conduzidos pela vasta exposição deste crítico literário, resta-nos deduzir que o orientalismo exerceu poder supremo ao analisar a sociedade oriental. O não reconhecimento à visão de mundo, à organização política cultural dos habitantes nativos são elementos sumários ao orientalismo, por esta razão não "pode conhecer a si mesmo como o orientalista conhece" (SAID, 2007, p. 322). Desta forma, o orientalista desempenhava seu papel ocidental na elaboração de um discurso de poder, sob um determinado foco, o eurocêntrico, e instituiu como o mundo imperialista devia conceber os demais povos. Em outros termos, todo território conquistado passava a ser regido pelas leis das grandes potências. O discurso

elaborado se construiu pelo descrédito ao subjugado que, não se moldando aos princípios europeus, foi violado em sua essência de ser humano.

Neste caso, portanto, o estilo não é apenas o poder de simbolizar generalidades tão enormes como a Ásia, o Oriente ou os árabes; é também uma forma de deslocamento e incorporação, pela qual uma voz se torna uma história inteira e - para o branco ocidental, como leitor ou escritor - o único tipo de Oriente que é possível conhecer (SAID, 2007, p. 328).

Sob esta ótica, a escrita orientalista caracteriza-se por uma representação do "Outro", já que imperava a voz ocidental, que, imbuída de extremo poder, apossava-se dos conhecimentos regionais do Oriente e os processava de acordo com o desenvolvimento da cultura europeia. A propagação desses ideais alimentava atitudes de superioridade de um grupo sobre o outro, fomento do racismo, pois o procedimento resultava em generalizações, que se aplicava ao todo como modelo revelador. Desta feita, coube ao homem branco europeu assumir a tarefa de proporcionar e transportar a civilização capitalista aos povos conquistados.

Informa-nos o crítico literário de que logo após a 2ª Guerra Mundial, os Estados Unidos assumiram o poderio sobre o Oriente, conferiram novos contornos ao orientalismo, portanto. Se outrora as ideias centrais do estudo oriental fixavam-se no preceito religioso cristão, com larga produção literária, o grau de consistência do empreendedorismo americano firmou-se na "questão administrativa, de ação política" (SAID, 2007, p. 388).

O rigor científico primou em aprofundar questões sociais, aprender a organização política social, com fins econômicos. A demanda de escrita exótica das potências substituídas, chave elementar de seus escritos literários, poderia destoar do caráter objetivo na aplicação da inteligência em examinar o Oriente. Mas há um cerne comum que as une, ambas as concepções - europeia e americana - sintonizavam-se no fator de desumanização do sujeito oriental, visto que a aprendizagem, da língua e dos costumes, resultava em controlar e dominar, em síntese, explorar os recursos naturais e humanos do Oriente.

Acompanhando as reflexões aqui inventariadas, tanto a de Said como dos demais pensadores, fica-nos evidente de que não houve uma rota igualitária na articulação de saberes decorrida entre colonizado e colonizador, visto que a voz coletiva deste foi sepultada ou ludibriada pelo sensor depreciativo do escritor e/ou leitor europeu. Nestas generalizações, afirmações categóricas que se aplicavam ao todo como modelo de vida oriental, firmou-se a supremacia da cultura capitalista.

O olhar do estrangeiro carrega-se de suas convenções sociais e as imagens elaboradas retiravam a humanidade do "Outro", devotava-lhe inabilidade em administrar seu próprio

território, razão de ser "incapaz de interpretar a si mesmo" (SAID, 2007, p. 386). A profusão imagética encarcerava o sujeito oriental, que pelo crivo das potências capitalistas julgava-o como objeto. O colonizado quando entendeu o funcionamento desse jogo, dedicou-se a participar, arriscar-se, a lançar-se, a fim de reverter às convenções das quais se apoderavam o Ocidente para subjugar o Oriente.

Quando um poeta ou romancista árabe - e há muitos - escreve sobre suas experiências, seus valores, sua humanidade (por mais estranha que possa ser), ele efetivamente rompe com os vários padrões (imagens, clichês, abstrações) pelos quais o Oriente é representado. Um texto literário fala mais ou menos diretamente de uma realidade viva. Sua força não vem do fato de ser árabe, francês, ou inglês; sua força está no poder e na vitalidade das palavras (SAID, 2007, p. 388).

A “realidade viva”, podemos constata-la na “vitalidade das palavras” imaginadas por Boaventura Cardoso. Elas brotam de áreas angolanas, anunciam os sentimentos dos marginalizados. Assim, talvez possamos afirmar que o palestino Edward Said e angolano Boaventura Cardoso se aproximam tanto por terem instrução obtida nos livros da cultura ocidental, como pelo projeto de visibilidade, desvencilhando-se das amarras da cultura dominante. O instrumento por eles utilizado para agir sobre a realidade de seus países foi a literatura. A vitalidade de suas palavras fertilizou-se ao primarem pelos saberes da cultura de origem. As vozes apagadas tonificaram-se na perspectiva de reintegração do sujeito consigo próprio e, numa atitude maior, em promover essa revolução em termos universais, já que

Agora, muito extraordinariamente, os povos menores - outrora colonizados, escravizados, suprimidos - não precisam mais ficar calados ou se deixar explicar apenas por europeus e americanos mais velhos do sexo masculino. Houve uma revolução na consciência das mulheres, das minorias e dos marginais, tão poderosa a ponto de afetar o pensamento dominante em todo o mundo (SAID, 2007, p. 462).

Boaventura Cardoso não se mantém calado. Em seus contos há representação do mal causado pelo processo de colonização.. Denuncia a exploração, a violência e, na mesma linha, o racismo, decretos de morte ao sujeito colonizado, por entender que,

cabia ao escritor africano enfrentar a injustiça colonial, no tangente à África independente, o escritor deve continuar a denunciar a injustiça sempre que lhe for visível, inclusive quando se tratar de uma injustiça cometida por africanos contra outros africanos (MAZRUI; et all, 2010, p. 687).

O prosador contista repele as injustiças oficializadas pelas convenções ideológicas do colonizador, que segregavam as comunidades banto, "a partir das tensões e valores propostos pelo texto" (MACÊDO, 2008, p. 26). As imagens criadas, na maioria dos contos, reportam-se às contradições sociais surtidas com a administração capitalista nas colônias africanas. Desta feita, é notável a "tomada de consciência da colônia que luta por tornar-se sujeito da própria história" (MACÊDO, 2008, p. 17), a qual se configura na produção das narrativas produzidas por Boaventura Cardoso.

Nesta perspectiva, julgamos que Boaventura Cardoso celebra o pacto para independência de Angola, ao subtrair do espaço ficcional as angústias, as dores, a violência, transplantados nas cenas representadas pelos personagens. Ressalta-se o valor político à inventividade do autor, porque na fecundidade literária, ele "mergulha na diversidade cultural de seu país, de que a cidade de Luanda pode ser considerada interessante metonímia, porque exhibe, na pluralidade de vozes que nela se acentuam, feições de um país, sempre em tensão" (FONSECA, 2014, p. 15).

Considera a autora que o produto imaginativo do escritor vincula-se à sociedade angolana, ao relê-la, reelabora-a, de modo a externalizar uma paisagem destoante da criada pelo colonizador. Um dos efeitos por ele criado, não nos cansamos de frisar, consiste na fundição da escrita, signo do colonizador, com a oralidade, signo do colono. Fusão que visa retratar a fala de pessoas comuns, protagonistas em suas narrações.

Arte recoberta de artimanha, pois a transgressão às normas da língua portuguesa denota o quanto o luandense se apropriou do sistema de comunicação do colonizador. Versado no assunto, liberta-se desta camisa de força e crava na extremidade linguística luso-europeia, a fala, que pronuncia o sentimento do povo angolano. Liberdade criadora evidenciada pela engenhosidade de quem reconhece o lugar de origem e mais que isso, muito sabe sobre sua historicidade e que lhe permite também falar de si mesmo pelo foco narrativo, pelos acontecimentos ficcionais experimentados pelos personagens.

Assim, Boaventura Cardoso tem "um poder de linguagem capaz de situar o texto em sua auto-referencialidade interna, dialogando com o contexto literário e com a situação comunicativa do campo intelectual do país" (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 29). Embora Abdala esteja se referindo à arte de José Luandino Vieira, ousamos enfatizar que a assertiva também pode se dirigir ao fazer literário de Boaventura Cardoso, pois este como aquele situam, no produto estético, os dilemas periféricos decorridos em Angola, a violência derramada sobre o povo angolano, que se sustentou, inclusive, pelo regime trabalhista, criado pelo colonizador, batizado de "contrato", conceituado da seguinte forma:

A abolição da escravatura, em 1869, à semelhança do que acontecia por todo o mundo não acabou com o trabalho de escravo. Os escravos passam a ser denominados de "contratados". Milhares de africanos, sobretudo de Cabo Verde, Angola e Moçambique são forçados a trabalharem para os grandes proprietários. Durante décadas a questão origina campanhas internacionais contra esta nova forma de escravatura (<<http://imigrantes.no.sapo.pt/page2stomeprincipe.html>>).

Dirigidos pela explicação, há os recortes a seguir:

Tinha chuva. Chovia. Chuva grande.

O canto crescia. Cada vez que as enxadas cavavam a terra, as vozes eram mais fortes. Desbravando a terra, os contratados cantavam. O chicote marcava o ritmo do canto nas costas negras.

Canto. Trabalho. Canto. Trabalho. Canto. Trabalho.

(...)

David Kassule espera a vez dele. Não estava quieto na fila: mexia-se muito, fechava as mãos de nervos. Ferviam pensamentos na sua cabeça. Cada tempo que passava, ele mais nervoso ainda.

— David Kassule! — o patrão lhe chamou. Fez aldrabice nas contas, assinou papéis e disse: — Não tens nada a receber! Vá! Toca a andar! Outro! Vá! Toca a andar!

Vendo que o contratado não saía daquele lugar, começou a ficar furioso. Levantou-se e lhe empurrou. David Kassule rapidamente deu murro na cara do patrão. A confusão era grande. Os papéis estavam no chão. Não tinha mais fila de contratados. Cada um estava admirado. De repente o patrão pegou na pistola e descarregou as balas na cabeça do contratado. David Kassule começou a sangrar (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p.25- 27-28).

E,

Cabeça rapada galinha assada, cobertor, cigarros. Das terras do Barlundo para o planalto malangino. Levado. João Tchiuale dezasseis anos, contrato. Trabalhar nguzu no Xandel, algodão-patrão, prato de fome para contratado. De manhã à noite na apanha da flor branca, vigiando a mangona<sup>4</sup>, capataz chicoteava forte na resmunguice, prenúncio de revolta. Só a noite é que se avistava com descanso esperado (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 11).

Nos contos “O canto da fome” e “Santo Rosa” o corpo e a voz dos personagens, grafados na escrita, se expressam como a denunciar as práticas de negação de direitos aos angolanos, perpetuando a escravidão. Assim, mesmo diante da tirania, há o encorajamento, o desejo de reverter a situação de servidão, que permanece com nova roupagem. A trama

---

<sup>4</sup> Preguiça (N.E.).

elucida para o leitor o processo de espoliação do colonizador - "patrão", ao colonizado - "contratado".

Sensível à causa de libertação, à luta, o produto artístico de Boaventura Cardoso se configura em retratar esteticamente episódios advindos deste contexto histórico. No tratamento literário, reverte a imagem de animalização do indivíduo negro banto que, encurralado, se torna inerte contra o sistema. No entanto, pelo foco, o narrador, que a tudo observa, dispõe, no esteio da ficção, o drama de pessoas comuns. Extraí-lhe o núcleo de conflitos, grafáveis na encenação dos personagens.

Pela sequência dos episódios, a princípio, podemos supor que a vitória concebe-se ao colonizador: "patrão", visto o triunfo sobre o angolano: o "contratado". Mas tal alegação não se sustenta, porque, o corpo aniquilado ou mutilado pelos castigos, e a voz aprisionada, meio de agressão do colonizador para estabelecer o medo, a fim de coibir qualquer manifestação do colonizado frente ao imperialismo, patenteiam-se nos contos do autor africano.

A escrita de Boaventura Cardoso capta esses tempos históricos [tempos da pré e pós-independência], por meio de uma inteiração dialógica, em que sua perspectiva é permeada pelo desejo de reinventar a realidade de modo mais poético (SANTOS, 2007, p. 14-15).

Sincronizamos nosso ponto de vista ao de Santos, visto que as vozes que falam nos contos permeiam pela historicidade, no trajeto de questionar as "verdades" divulgadas pelo colonizador. Influência recebida pelos movimentos Pan-Africanismo e Negritude, que pretendiam a visibilidade de África, por nós já mencionado. Com acesso à tradição clamavam pela reintegração do sujeito negro africano restabelecendo-o em suas raízes. Conhecendo a si mesmo, encontraria a chave para a liberdade no direito de se expressar civil e politicamente.

A memória dos ancestrais pautou-se como uma diretriz para subtrair o colonialismo das mentes angolanas, concretizado no plano ideológico da assimilação. Em larga medida, as operações estéticas corroboram para a nascente de uma nova História, cuja ênfase recai em conferir estatuto de sujeito ao povo angolano, tangenciado à margem. Pela eloquência e poeticidade saltadas dos contos, vislumbramos fortes laços com o nacionalismo cultural.

Razão de conjecturarmos que a literatura do escritor de Luanda declara a singularidade do homem negro banto, que nos é perceptível em seus contos. Plasticamente, ele explora o caráter plurissígnico da linguagem, desalinha a língua do colonizador ao dispersar a língua quimbundo no evento escrito. Voz e corpo do homem negro de Angola tornam-se visíveis na linguagem estética, manifestam a maneira de como veem o mundo. Num espaço marcado pela

exclusão, o efeito estético pode permitir aos angolanos uma via para redefinição de identidade. A arte literária de Boaventura Cardoso abrange o aspecto "humanizador", pois procura

assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura [angolana]<sup>5</sup> (...) deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, cujo contato humaniza o leitor (...) O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é sua, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade (CANDIDO, 1979, p. 90-91-92).

Candido prima o exercício do escritor, que, com sua matéria artística, consegue contemplar comunidades ilhadas do sistema capitalista. Habilidade que estabelece uma parceria com o leitor, porque as narrativas além de espelharem a “experiência humana”, a do autor e do povo, cingidos pela exclusão, estreita a aliança, primeiramente, com os leitores que presenciaram e/ou indiretamente viveram os reflexos do colonialismo. A representação da realidade expande a “humanidade”.

Percebemos no universo do contista, a valorização ao sujeito negro banto em seu modo contemplativo de vivenciar o mundo, bem como a acirrada crítica à gerência do colonizador, que se configura pela crueldade e anulação do colonizado. O veio artístico possibilita ao leitor experiência ímpar, por meio do ato de leitura. Habilmente, o autor compartilha, no manto ficcional, realidades de Angola e convida o leitor a delas se inteirar e a também produzi-las, na tarefa de completar as lacunas textuais, de forma a produzir significações às histórias contadas. Neste tear, propaga a experiência humana, numa gradação de sentimentos, que particulariza o modo de ser angolano, pois,

A forma literária consiste numa linguagem própria elaborada pelo autor textual a partir de vivências, de seu cotidiano e de seu meio social. Um texto literário é o produto da visão do autor e de sua vivência de mundo, resultado de suas leituras e de seu saber estético (ADOLFO, 2012, p.9).

Então, a estética de Boaventura Cardoso é ponte de visibilidade ao sujeito negro banto, que ao se fazer representado na organização ficcional, promove-lhe a identidade, animando-o a falar por si próprio, autenticação da cultura local. As vozes oprimidas gritam na maioria de seus contos. Sendo assim, a escrita além de sinal de proteção, dispersa, pelo

---

<sup>5</sup> Acrescido por nós.

tempo e espaço, faz-se igualmente contestável contra a opressão imposta aos destituídos, privando-os de sua natureza humana. Perscrutando sobre a realidade, a produção artística cose o tempo, de forma a afirmar horizontes fraternos para o futuro de Angola. O somatório dessas ações sela o compromisso do escritor, empenhado com o destino do povo negro banto e da própria nação. Acreditamos que a disposição e tomada de decisão guia-se pela advertência:

O homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança. Mas para garantir a esperança, para lhe dar densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate nacional (FANON, 1979, p. 193).

Este combate nacional, o vimos sancionado nos contos de Boaventura Cardoso, já que de suas narrativas afloram ácida crítica à selvageria colonial e os relatos artísticos espelham luta e resistência, na possibilidade de que sejam valorizadas as experiências africanas. A esperança surge como probabilidade de libertação e é na voz de uma mais-velha, respeitável pelo acúmulo de experiência, sabedoria à serviço da comunidade, que é possível, acreditamos, “ouvir”/perceber a voz coletiva, nela inclusa a do próprio autor, conforme o seguinte diálogo:

— Não é assim que acontece, man’Paxi. A gente agora estamos ir no socialismo.  
 Socialismo é quê então? Fica como é? — curiosidade nascendo. (...)  
 — No rádio costuma fala socialismo é a gente vivê já bem. As lavras é nosso, os bancos nossos também, fábricas, prédio tudo, no hospital você vai só não precisa pagá, na escola te ensina bem, não tem senhor nem escravo, não tem rico, não tem pobre. (...)  
 Sim, mana, estou te compreendê. Mas quando é que vai vir este socialismo ou quê então? Me falinda<sup>6</sup>. Nunca mais!  
 — O imbondeiro para ficá grande, primeiro fica pequeno, cresce, cresce. Tem tempo. Se a gente não trabalhá, socialismo não vem. Trabalhá mas já não para o colono, é para o povo que manda no poder.  
 Se despedem. Bengalando o passo Nga Paxi reinicia caminho perto, longo nos pés trêmulos. Caminho de campos floridos verdes, fábricas fumegando, homens instruídos, miséria e exploração enterradas, miséria e exploração enterradas, bandeiras de Outubro em nossas mãos calosas (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 37-38).

Objetando às disparidades e desigualdades sociais decorridas do colonialismo, com o sonho da independência há a utopia de uma economia, o socialismo, que abarcasse a coletividade, com método igualitário, inclinado ao bem-estar populacional. Como exemplificado no fragmento acima exposto, extraído do conto “O “Socialismo” kima kiahí”.

---

<sup>6</sup> Falar mais (N.E.).

Nele fica explícito o desejo de uma sociedade mais equilibrada e fraterna, com a extinção de patrimônio privado, com a retomada do poder pelas “mãos calosas” e “homens instruídos”, (CARDOSO, 1982, p. 38), como forma "de manter acesa a esperança em meio à destruição provocada pela guerra" (MACÊDO, 2008, p. 66).

Reputamos que o escritor de Angola ouviu o clamor pela libertação e integrou-se a ela, sendo-lhe o instrumento de luta o penhor estético. Como já reportado, em sua arte literária é inequívoco o apreço à tradição oral, à memória. Substratos de preparação à transformação essencial do ser, em que repousam as qualidades embrionárias, definidoras da originalidade do sujeito negro africano. Cremos que suas narrativas transcendem o tempo, porque os episódios particularizam fontes advindas da realidade, fluxo abundante de diálogo com a posterioridade,

O elemento mais importante na identidade de um povo é com certeza sua língua, ela veicula os sentimentos, as aspirações e o modo de ser desse povo. Esquecer a própria língua é perder a identidade por completo (ADOLFO, 2010, p. 54).

Pelos contos estimamos que há um comprometimento com a maneira de falar das pessoas advindas das camadas sociais menos favorecidas, vertidas em personagens, que ao se enunciarem, registram a localidade, por meio dos termos em quimbundo, “língua oriunda do mesmo tronco e que são gramaticalmente aparentadas, pois, em todas elas as palavras são agrupadas por classes em função de seu uso e natureza" (ADOLFO, 2010, p.5). O efeito estético exhibe os seres ficcionais, ao referenciarem-se, denunciam os requintes cruéis, insidiosos, provindos das imensas corporações imperialistas, jorrados sobre os colonizados. A título de exemplo, apresentamos a citação:

Tat’etu uala um diulu<sup>7</sup>, Tateca, Mamã! Fechaste o portão? Sim mamã. Dijina dié adiximane, ungana ué uize kojuetu. Xé! É que? Não é nada mamã, é parece gato. Abange kioso kiamesena. Xiquita! As galinhas já entraram? Já sim mamã. Boxi kala um diulu. Gasparito você esté lir quê? Não mamã é sueu que estou lir? Vamos lizar! Todos! O pão nosso de cada dia, cada dia, cada dia... Ma’minga descomandou. Oração tinha paragem no tiroteio (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p. 68).

“Pai Nosso”, a tradicional oração do cristianismo, aparece-nos na língua quimbundo, na voz de uma personagem feminina, extraída do conto “Mona Kasule é ngamba”. Evidencia

---

<sup>7</sup> Tat’etu uala um diulu – Pai nosso que estais no céu... (N.E.).

seus temores e roga proteção divina, pois ela, os filhos e o país encontram-se num campo minado pela guerra. O fato nos projeta a adicionar nosso raciocínio ao dos pensadores, aqui arrolados, na aferição de que o plano de visibilidade da estética de Boaventura Cardoso tem como ponto central a palavra. A língua como sinônimo de identidade, para expressar a singularidade angolana, ou seja, redescobrir as fontes primárias, os saberes sobreviventes alojados na memória, as nascentes históricas definidoras de uma nova identidade, que viessem expressar sentimentos problematizadores de ser e estar no mundo. A esse respeito Fonseca e Moreira expõem que:

As vozes que despertam do cenário africano na contemporaneidade consolidam uma luta travada nos primórdios das guerras pela descolonização nos países africanos de língua portuguesa. Desvincular a língua da tradição europeia foi o primeiro passo dado por autores que ansiavam encontrar a palavra precisa, transgressora e formadora de um novo lirismo com marcas próprias ([www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth\\_panorama.pdf](http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf)).

As vozes referenciadas pelas autoras povoam o universo estético do autor angolano, que evoca a imagem precisa, mesclando à língua portuguesa a língua quimbundo, a fim de demonstrar os sentimentos representativos da coletividade. E no entendimento de Macêdo (2008), a ambientação é primordial, já que as narrativas indiciam, nas peripécias das personagens, o desejo de libertação nacional. No combate, o corpo-escudo, que deduzimos espelhar a imagem tanto do produtor textual, quanto do povo angolano, explicita a resistência dos colonizados. Pelo espaço e manobras captados pela sensibilidade estética de Boaventura Cardoso, expressam que

Iniciam-se aqui [em Luanda] os movimentos em prol da autonomia com o engajamento decisivo dos letrados. Esse momento engendra uma literatura cuja marca é a tensão entre a negação dos modelos tecno-formais do colonizador e a fundação de uma nova escrita, cujo traço singularizador é a proposta de nacionalismo: no vocabulário, nas situações retratadas, no novo ângulo com que é focalizada a relação colônia/metrópole (MACÊDO, 2005, p. 33-34).

Somamo-nos às coordenadas dispostas pela pesquisadora, visto que na coletânea de contos de Boaventura Cardoso podemos respirar a "proposta de nacionalismo". E pela nossa compreensão, ele se apresenta nos níveis ancorados pela estudiosa da literatura africana, já que a diligência literária primou em singularizar uma cultura alicerçada na tradição da oralidade. Notamos o exercício contumaz de Boaventura Cardoso em inclinar-se sobre os

problemas sociais na avaliação sobre os efeitos que a colonização resultou à sociedade, bem como o processo de desenraizamento do homem negro africano.

Observamos que a ambientação e língua tornam-se imprescindíveis para que Boaventura Cardoso reflita e revide ao esquema de violência e anulação dos povos de África, traçado pelo império capitalista. A linguagem é basilar, parâmetro para se reconsiderar o projeto de uma nova sociedade, que deve sustentar-se em sua própria história de tradição, de luta, de resistência, fundamentos definidores da identidade angolana.

Prolongando-se, essas vozes extravasam o continente africano e transbordam-se para as demais partes continentais associando-se às outras vidas, igualmente violentadas por um sistema desigual, de forma a renovar-lhes o ânimo, na pauta de uma sociedade justa, fraterna. Assim, “o processo de narrar a luta, de produzir história é uma área de contestação intelectual” (VAMBE; ZEGEYE, 2012, p 35).

As narrativas orais de Boaventura Cardoso funcionam como microcosmos representando as relações tirânicas, opressoras dos subalternos africanos. As abordagens permitem-nos afirmar que autor e narrador se expressam com propriedade acerca das contradições que se derramam sobre solo angolano, resultando tensões aos autóctones, frutos da terra dos ancestrais. Não compactuando com elas, os sujeitos ficcionais prestam suas convicções e princípios. Corpo e voz são fontes de resistência contra a dominação histórica.

No registro escrito de Boaventura Cardoso percebe-se a resolução em absorver os falares de regiões angolanas dos povos Ambundo. A arte de contador de histórias patenteia-se nas frases e períodos curtos, seguidos pelos dois pontos e pelo ponto de exclamação, que além de expressar a oralidade, prestam, também, a capturar a atenção do leitor. Efeitos reivindicatórios da participação, de forma a induzi-lo a comungar com o narrador e os personagens em situações-limites, que acuam o povo dessa colônia portuguesa, monitoradas pela força bruta e injusta. Coerção que não perdoa a nenhum membro da teia social, tampouco as crianças, a exemplo do conto "Joãozinho Menino", agregado em *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, em que selecionamos a seguinte cena:

Na estreiteza dos becos pessoas se enfilavam na pressa e iam e vinham cada boca com riso máscara de ngongo<sup>8</sup>. (...) Sentadinho no beco, ora Joãozinho menino brincando pulando, falando ora com as pessoas passando sem pressa. E as pessoas sem pressa no passo lento olhavam e olhavam espreitavam e entravam e saíam. (...) Outra vez veio soldado e soldados e o Bairro do Operário ficou cheio de soldados, entraram nas casas dentro, enfiaram-se nos becos no fundo. (...) Camião cheio e todas lá dentro com Joãozinho também

---

<sup>8</sup> Sofrimento (N.E.).

foram no quartel (CARDOSO, p.31-32-34-35).

Marcadamente, aspectos da tradição se firmam nos contos de Boaventura Cardoso. A representação do falar angolano desfila-se nos dramas narrados, ancorado na tradição cultural banto. Da trama se desenrolam fatos margeados pelo contexto histórico, que ruma para o reconhecimento das experiências das populações negras de Angola. Dar expansão à voz e corpo do colonizado advém do projeto africanização, ou seja, o intelectual Boaventura Cardoso manuseia, intervém e revoluciona o código verbal do colonizador ao infringi-lo com as falas das sociedades humanas banto. A recriação da língua oralizada demonstra a capacidade inventiva do escritor, que similar ao tecelão, urde os fios narrativos com elementos da tradição. Nas ponderações de Martinho,

O escritor trabalha a linguagem como o homem que, com o fogo, trabalha o vidro ou o ferro. O fogo é a força modeladora, transformadora. A fala torna dúctil a língua, afeiçoa-a. Experimenta-a, violenta-a onde a norma poderia constituir um factor de estagnação ou bloqueamento. E procura, sem destruir, abrir a língua a novos horizontes expressivos (1980, p. 12).

Martinho recorre à metáfora para definir a atividade artística de Boaventura Cardoso. Compara-o ao ferreiro, que ao se inclinar sobre a matéria prima - o metal - molda-a e cria novos objetos. Fole, bigorna e martelo são ferramentas imprescindíveis para o desenvolvimento de fundir e forjar o ferro. O escritor angolano é artífice que modela a linguagem, resulta transformações ao inserir a língua do autóctone à língua do “patrão”/colonizador. Confere-lhe outras formas e funções, atribuindo-lhe caráter de resistência. Ao bordar, na escrita, o patrimônio cultural da sociedade negro banto, encaminha-se para libertação e emancipação do sujeito de África.

Buscando sentidos submersos da língua, novos ritmos e profundidades fónicas, sintácticas, semânticas, o autor, como um "*ferreiro tradicional*", trabalha seus textos como "*exercícios de escrita*", modelando como o "*fogo da fala*" a forja de sua escritura, onde reinventa a cálida chama da oralidade, as centelhas de conhecimentos e saberes apreendidos à volta da fogueira. Seu discurso se plasma sinestésicamente, expressando emoções e sonoridades próprias do coloquial, cheiros e sabores oriundos da cultura oral angolana (SECCO, 2001, p. 11-12).

A escrita, sob condução de Boaventura Cardoso, funciona como passaporte de ocorrências públicas e particulares derivadas de Angola, sobretudo de redutos empobrecidos, ilustráveis nos depoimentos de pessoas retiradas das margens sociais. Instrumento que lhe

permite semeá-la tanto no solo dos ancestrais como no de outros países. A tecnologia permite-lhe compartilhar, pelo meio artístico, os dilemas e a riqueza cultural de sua região de origem.

Designação e identidade próprias encravadas no percurso de sua concepção estética. A competência discursiva, acrescida à tecnologia em habilidades que envolvem a língua escrita, são projetos pelos quais Boaventura Cardoso verbaliza o olhar europeu engendrado sobre o negro. Desobstrui a estratégia racista das sociedades capitalistas deitada sob África pela investigação do imaginário. Não circunstancial, portanto, há um estado permanente de vigília em relação aos impactos imperialistas no que concerne à definição ontológica do ser negro banto africano.

Com recriação de eventos do campo ficcional, ilustrativo de fatos da realidade, pensamos que Boaventura Cardoso proporciona ao leitor angolano uma identificação mais próxima com a tradição milenar de África, ultrajada pela imposição da pedagogia colonial. Trata-se de um africano angolano num estreito diálogo com outros africanos angolanos, que pelo veículo estético questiona juízos depreciativos impostos pelo regime colonial.

Ao público estrangeiro, o narrador/contador mantém-se paciente, não impõe sanções, nem reprimendas e nos incita a navegar por novas páginas, a fim de colher outras informações, que possivelmente colidirão com as apreendidas. Retiradas as vendas sobre o exotismo, que ainda paira sobre África, talvez, possa, com os dados colhidos pela outra parte, desfazer um mundo imaginário e construir outras verdades.

No item a seguir, intencionamos evidenciar como “o fogo da fala” se manifesta no aspecto na tradição, na revisitação aos costumes, protegidos pela memória. Quanto à memória nos questionamos: em que medida é possível o restabelecimento de mentes ultrajadas e fragmentadas pela ideologia do colonizador, de modo a restituir a atividade reflexiva, cognitiva e afetiva e, conseqüentemente, fomentar a nacionalidade? Visando obter dados sobre à questão, atentaremos-nos, neste momento, para o sentido da memória e da fala como fatores de defesa contra os ataques coloniais e fonte inspiradora de sentimento de pertencimento.

### **1.5 Sementes de emancipação nacional: memória e voz, redutos de identidade, sabedoria dos que viveram e sobreviveram às adversidades**

Revidando ao esquema de anulação, o homem africano entendeu que teria de recorrer aos mesmos instrumentos do opositor. Equipamento bélico e a memória foram primordiais no combate à inflexibilidade de caráter conjugada pela tirania e, como forma de anular o mal

semeado, houve resistência e luta da comunidade de Angola na réplica a este conjunto de estruturas. Discutiremos no capítulo posterior, a excessiva severidade gestada pelos interesses capitalistas na invasão às terras, riquezas, corpos, selada pelas guerras e ramificada pela conduta de racismo e intolerância da sociedade industrial.

Um dos caminhos encontrados para contestação, foi a memória, medula espinhal na qual se substancia os contos de Boaventura Cardoso. O engenho artístico do escritor pulsa sobre a revisitação à formação do povo angolano. Renasce, deste cerne, o homem negro banto. Corpo e voz recompõem as raízes dilaceradas pelas instâncias coloniais. Na intersecção literária, as memórias recolhidas permitem entrever os conflitos sociais e os saberes constituintes desta parcela populacional de África. No dizer de Padilha,

pela ficção angolana da segunda metade do século XX, do que nela representava a diferença diante da pressão dos modelos estéticos e ideológicos do então colonizador. Há, desse modo, um duplo investimento no passado, seja pelo atendimento a uma demanda do próprio imaginário, seja como forma de utilizar a história anterior à colonização, (...) [de modo a ressaltar] a importância dos mitos e ritos que configuram sua própria face simbólico-cultural, daí a consentida deliberação de reanimá-los nas malhas ficcionais (2003, p. 296).

Se, por um lado, o sofrimento tonifica as histórias, em sua maioria formada por minicontos, resultando sofrimento ao leitor pelo registro ficcional, por outro ângulo, a história erguida anterior à colonização abre novos horizontes para formatar a pessoa despojada de todos os seus bens. A congregação com os antepassados pode propiciar a reconexão com suas origens primárias, possibilitando-lhe novas estratégias vivenciais.

A inspiração artística do autor de Luanda garante-se neste manancial, firma-se a voz, a fala angolana na escrita. A memorização dos antepassados científica sobre um modo particular de conceber a vida, guiada pelos deuses em parceria com os mortais. Nestes termos, a memória, veiculada pela voz e corpo, objetiva a humanidade do homem negro, "pois lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição" (CHAUI, 1979, p.20).

Por estas palavras, compreendemos que a memória dilata lembranças alojadas na consciência. Na obtenção de fontes, podemos, também, imaginar o esforço depreendido por Boaventura Cardoso na concentrada atenção ao revistar os compartimentos da recordação de pessoas comuns, absorvendo as narrativas de maior impacto para organização social.

A recolha de circunstâncias protegidas pela memória parece-nos ser fundamental para o processo de desenvolvimento psicológico, promovido pelo autoconhecimento dos anciões.

Desta forma, os contos do autor, especificamente os da esfera religiosa, sinalizam revisar nas situações antigas um antídoto para enfrentar o determinismo imposto pelas empresas do capitalismo.

O acesso aos registros da ancestralidade oportuniza ao autor se contrapor à paralisia preconcebida pelos colonizadores e articular novos pressupostos ao crescimento profícuo do homem negro colonizado. Alimentando-se nas fontes sagradas da cultura banto há possibilidade de afirmação da singularidade pela ampliação da consciência sobre si mesmo e sobre o mundo.

No que diz respeito à memória, Santos (2007) entende que:

Um dos recursos utilizados pela classe dominante para assegurar o seu domínio está no apagamento da memória. O desligamento das experiências dos antepassados provoca uma limitação no entendimento do presente. Falar de memória pressupõe abordar a questão da resistência de culturas e de linguagens (...). A memória permite negar a morte para fazê-la nascer e renascer em outros contextos, numa junção inextricável entre passado, presente e futuro, possibilitando ampliar saberes conhecidos. As experiências do passado permanecem vivas, por meio de traços, manifestados no imaginário sócio-cultural (p. 17).

Como ressaltado, a memória permite ao negro banto experimentar o retorno às remotas experiências, de forma a reencontrar os antepassados e no ato solene, poder novamente atar a convivência entre os mortos, manobras para recuperar a integralidade. Queremos expressar que na arte literária de Boaventura Cardoso há vigor em refundir a oratória dos mais-velhos ao reaproveitar os conhecimentos sustentados pela oralidade e guardados na memória, quando os transporta ao substrato da escrita. Notamos outra faceta distintiva de nacionalidade, na reelaboração do sagrado, retrato do viver angolano, de modo a vincular os laços entre a tradição e a modernidade.

Avalia Halbwachs (2004) que a memória coletiva guarda os valores e, como um lume, normatiza a vida dos grupos sociais, parâmetro regulador dos tempos passado, presente e futuro. Em outras palavras, a memória coletiva potencializa os elementos conhecidos de um problema, transcorridos no presente, com subsídios em experiências transcorridas no passado. Sob este ângulo, o passado é um tecido matiz em que as tonalidades colore o presente e o futuro.

Isto equivale a dizer que as imagens advindas do outrora são motrizes para alimentar a convivência no sentido de contribuir para o bem-estar comunitário. A este movimento Halbwachs o denomina por trabalho, ou seja, a vivacidade que se materializa no falar, no

olhar e no movimento traduz o esforço do sujeito na ação de adentrar as lembranças e trazê-las à tona com o propósito de conferir novos contornos à realidade. Sendo assim,

não há memória que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 2004, p. 143).

Boaventura Cardoso devota atenção ao quadro espacial de Angola. Recinto de referência salutar à memória, reinante nos contos. Os lugares comuns a ele fazem-se representar em seu processo imaginativo, de forma a reordenar a história destes espaços. Grupos humanos, quer sejam crianças, mulheres e homens, se externalizam tendo como referência paragens urbana e/ou rural, conjecturam a temporalidade ao produzir e reproduzir, pelo trajeto literário, a cultura africana. “Assim, são os lugares as verdadeiras moradas das memórias” (TUTIKIAN, 2010, p.183).

Destaca-se uma escrita com teor identitário, que em face aos conflitos, contradições e limitações sobrepostos pelas sociedades industriais, tem em curso a libertação dos povos africanos. "De qualquer modo, o que me parece predominar na actual literatura angolana é a fusão do histórico e do literário. São revisitações e reinvenções da memória que perpassam ou fundamentam várias obras literárias" (CARDOSO, 2005, p. 12). De acordo com esta informação, a memória configura-se como personagem principal para manutenção e propagação dos saberes dos povos dominados. Substrato que os nutriu para não serem tragados pela ordem capitalista. Desta feita,

Quando a cultura nacional produz sentidos identificadores de seu povo, está construindo identidade, buscando o autorreconhecimento de um povo culturalmente sufocado por 500 anos, não para o passado, não para repetir-se *ad infinitum*, mas capacitado para o novo. Ele resgata o patrimônio etnográfico e os tradicionais angolanos, recodifica, ideologiza e transforma em agenciadores fabulares de análise de uma realidade para a construção de outra, onde seja possível estabelecer a ligação entre o presente e o passado pré-colonial. Na obra de Cardoso, a re-tradicionalização corresponde à necessidade de preservação do sentido do que é culturalmente e espiritualmente significativo, sem, entretanto, deixar de compreender a multiplicidade dos significados culturais presentes na sociedade moderna (TUTIKIAN, 2010, p. 194).

Conforme explanação, acima esboçada, os contos de Boaventura Cardoso angariam dados históricos, o produto desta arte literária visa instituir a singularidade do povo banto, que emudecido pelas forças coloniais encontra na rememoração, mola propulsora para afinar propósitos grupais. Assim, entendemos que “a re-tradicionalização” poderá ser atualizada a fim de (re)afirmar crenças e condutas imprescindíveis para valoração comunitária. A memória ritma a relação e intensifica as pulsações arteriais da coletividade no sentido de espelhar os saberes do passado, com vistas a orientar as particularidades que acompanham o cotidiano.

Se for certo afirmar que o plano político ideológico teve como prerrogativa o apagamento das culturas de nações dominadas pela empresa de colonização, é correto sustentar que os mecanismos silenciadores da voz coletiva não conseguiram asfixiar-lhe a memória. Não obstante, em oposição a visão particularista, as lembranças liberadas pela rememoração funcionaram como selo de subsistência ao manter acesa os fatos históricos, alicerces de resistência para não ser capturado pela malha do esquecimento.

Os conteúdos emprestados pela tradição transportam o leitor para a história da região autoral e a alquimia imaginativa confere-lhes renovação, porque excita-lhe trazê-los novamente à lembrança. Compreendemos que esta criação estética anseia, primeiramente, volver aos habitantes da terra dos ancestrais, porque “a obra é um cruzamento de apreensões que se fizeram e se fazem dela nos vários contextos históricos em que ela ocorreu e no que agora é estudada” (AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 81). O contato com o universo textual literário contribui para socialização do ser, que por este intercâmbio estimula novas descobertas e tomadas de decisões e a valorização do outro.

Em alusão aos mitos fundadores, Mendes (2012), ao se debruçar sobre *Lueji*, do escritor Pepetela, não mediu esforços para compreender a questão da ancestralidade a balizar este romance histórico. Os tempos – passado e presente - que marcam as trajetórias das personagens femininas, definem-se pelo aspecto sagrado, determinante às condutas das protagonistas.

Histórias e vozes se fundem na perspectiva de revelar o sujeito angolano em seus conflitos entre a cultura traduzida pelos ensinamentos da oralidade, enraizada na referência aos antepassados, e a do colonizador, fundamentada no racionalismo, numa visão existencialista sobre os fatos. Esta conduta não corresponde à experiência essencialista dos povos dominados, que se orientavam pelos sentidos, resultante de provas que lhes eram permitidas saber na interação com a natureza, na proximidade com os mais-velhos. E o

resultado da pesquisa lhe permitiu compreender "que o universo a que ele [Pepetela] se dedica é o de África, de Angola. Sua obra está situada no tempo e no espaço, e justamente por isso alcança leitores em todo mundo, pois acima de tudo, fala do homem, enquanto sujeito de sua história" (MENDES, 2012, p. 36).

Pepetela, como afirma Mendes (2012), traz à baila, por meio da escrita, o repertório banto, já que a ancestralidade é referencial na narrativa ficcional *Lueji*, pois a protagonista bailarina move o corpo de modo a reencontrar e reatar os elos com o sagrado. A cadência envolve a ambientação numa atmosfera cultural religiosa, propiciando-lhe a comunhão com os antepassados. A dimensão permite-lhe diluir-se no universo e a integração equivale ao reencontro consigo mesma.

A dança, de acordo com a pesquisadora, simboliza um referencial de identificação, transfigurado pela cultura hegemônica. A música e o intermédio dançante, executado pela personagem Lueji na peça teatral, afloram a harmonização na crença do povo banto de que o espíritos dos mais-velhos acompanham, interagem e orientam a condução de vida das criaturas angolanas. Resultado da ação obtida pelo efeito de narrar, que se aproxima do leitor compartilhando aspectos ideológicos da cultura banto, distorcidos por mérito da colonização. Fornece-lhe subsídios para que possa problematizar os diferentes enfoques culturais e pela reflexão possa avaliar e respeitar a diversidade cultural que singulariza as comunidades humanas. "A cultura, na qual o escritor e a obra estão inseridos, é a africana, especificamente banto" (MENDES, 2012, p. 155).

Nesta consideração, os seres humanos se humanizam pelo constructo cultural. Trunfo dos colonizadores para dominação dos povos, que estrategicamente os coagiu por meio das armas, violência prosseguida na desvalorização da cultura nativa. Com a artimanha de "esquecimentos" objetivou-se exterminar a alma, a referência e a essência de segmentos sociais subalternos. Instrui-nos Chaves; Macêdo sobre o fato de

que Angola com seus escritores pode ser um bela porta de entrada para o continente, pois, para além da afinidade lingüística, são fortíssimas as ligações que atravessaram séculos impondo sinais inequívocos em nosso modo de ser. Retomar em outros parâmetros os circuitos das viagens entre as duas margens do Oceano Atlântico é urgente e a literatura pode integrar esse movimento (2005, p. 12).

Confiamos no parecer aventado pelas pesquisadoras, porque essas águas oceânicas fazem-se "espumas flutuantes" em nossa tese. E pelas palavras artísticas entendemos que Boaventura Cardoso se lança na teia de formação do povo banto, em que prepondera o

sentimento de comunidade, na intensa desenvoltura de recuperar a voz coletiva, por meio de seus mitos. "Boaventura foi ao desafio da linguagem de sua cidade, enfim livre para dialogar com ela, com o objectivo definido de dizer de tristezas e alegrias, de sugerir futuro" (ANDRADE, 2005, p. 62). E mais,

A diversidade demonstra que é inadequado definir para todos os homens um fim único ou uma utopia universal, uma vez que cada conjunto um pouco vasto e coerente define tanto os seus próprios sonhos como as suas próprias relações humanas. A tradição (...) é um instrumento de que se serve o dinamismo social para avançar (CARVALHO, 2003, p. 175).

Aproximando os pontos de vista emitidos por Andrade e Carvalho, acordamos que Boaventura Cardoso reluta contra o poderio hegemônico, no tratamento de um viés único para as demais histórias de populações que se diferem das comunidades ocidentais. O menosprezo ao outro se prolonga no imaginário, verte-se na linguagem e nas atitudes depreciativas, resulta efeitos colaterais por ferir questões humanitárias.

E na contravenção, colore ao repertório literário com poeticidade advinda dos grupos preteridos angolanos. Porto seguro em que os seres ficcionais possam fundear seus testemunhos, relatando os problemas complexos, semeados pela empresa colonial e marcados por mais de trinta anos de guerra civil. Ao lançar âncora na tradição, cremos ser possível, também, se comprovar o projeto de identidade que, proferidos pela voz e corpo ficcionais, que orquestram a história cultural do povo angolano, particulariza a singularidade humana desses grupos sociais.

A memória é, também, assunto primordial em *Nkissi Tata dia Nguzu*. Momento em que Adolfo (2010) reúne vozes diversas que, intercaladas à sua, elevam-se com o intento de referendar os conhecimentos advindos do universo religioso das culturas de Congo e Angola, denominados povos banto, devido ao tronco linguístico que os associam. Os saberes destas sociedades centram-se, de forma considerável, em fontes orais. Para obtê-las, o pesquisador se aventurou em compêndios escritos, incursionou os caminhos das redes sociais, Orkut, e em entrevistas de campo, com líderes espirituais de Casas de Candomblé, em Itapecerica da Serra, São Paulo, e Bahia.

Explica-nos que as fontes teóricas consideradas pelas ciências humanas primam pela cultura do povo ioruba, região da Nigéria, em detrimento da dos povos banto, da localidade de Angola. Pela comercialização de seres humanos ambos os povos adentraram o Brasil na condição de escravos, sendo em número superior, o da etnia banto. Desta forma, a língua, costumes e valores foram espalhados em solo do Novo Mundo e no amálgama resultou a

nacionalidade brasileira. Em terras hostis, sob o signo da brutalidade, os povos negros nunca deixaram de lutar e a religiosidade foi assento de identidade. Ao referendar e cultivar suas divindades, mantinham a conectividade com ancestrais, desta forma os espíritos vinham-lhes ao auxílio lhes revestindo de forças para superar a nova situação de exploração em que estavam imersos.

Ainda na esteira de Adolfo, os ioruba, por dominarem a arte da escrita e leitura, chamaram a atenção dos pesquisadores brasileiros a respeito de suas manifestações, sobretudo a organização de culto aos orixás. Da escolha, resultou o menosprezo à cultura dos povos banto, na alegação de que sua espiritualidade estava na mescla dos deuses ioruba e indígena. Equívoco que tem sido questionado e, com provas de evidência, muitos intelectuais, neles se incluem Adolfo, se debruçam sobre os saberes da população do Norte de África, espalhada em solo brasileiro. Povos que homenageiam os seres espirituais, nomeados por “Nkissi” ou Inquice, assim conceituado

Inquice é uma força da natureza, uma energia viva manipulável de acordo com os interesses e necessidades dos homens. O Inquice no entendimento dos seus adeptos, é uma força, uma energia (*nguzu*) que vem das manifestações da natureza, como o raio, o trovão, a água salgada, a água doce, a chuva, e outros fenômenos atmosféricos, assim como as plantas e os animais. Tudo o que é vivo está interligado ao homem e pode lhe transmitir *nguzu* em maior ou menor quantidade de acordo com os ritos propiciatórios. Para o homem do universo banto todas as realidades, humana, animal, vegetal, mineral são sagradas e fazem parte de um mesmo universo, tanto quanto a comunidade tradicional é formada pelos homens vivos, os homens mortos e os que estão para nascer (ADOLFO, 2010, p. 93-94).

A manifestação ao Nkissi (divindade de origem banto) se concretiza pela simplicidade, selada pela oralidade e, tal como na outra e em maior grau nesta, é vedada a divulgação dos mistérios que compõem seu universo mítico. Os fatos que puderam ser revelados foram atentamente observados nas casas de santo e em entrevistas com seus dirigentes. As falas e repertório investigados são inscritos em caracteres impressos, que além de elucidarem a complexidade cultural deste povo, a legitimam nos meios acadêmicos, conforme nos expõe Adolfo. Tradição por nós percebida em alguns contos de Boaventura Cardoso, já que

Desde os tempos mais recuados da história do nosso continente, a arte de bem-dizer o que agrada ao coração e ao ouvido é uma das mais nobres manifestações culturais da África. As antologias de cantos tradicionais continuam a revelar-nos os aspectos mais variados de uma criação literária que já se inscreve no património da poesia universal. E não se pode deixar, aliás, de estabelecer uma ligação entre o alto grau do sentido literário dos

povos africanos e a preeminência da oralidade. As características fundamentais dessa poesia são suficientemente conhecidas: uma inspiração que se alimenta nas fontes do sagrado e uma participação coletiva (ANDRADE, 1980, p. 1).

Na prática do escritor, evidenciamos “a arte de bem-dizer”, a escrita-voz eclode do cenário angolano. A palavra-código emerge das engrenagens do conturbado contexto colonial e representa as peripécias do sujeito angolano em atuar neste espaço sulcado pelo racismo, que se manifesta em ações violentas e opressivas. A palavra tonifica o ser daqueles que sofrem por reagir ou questionar às normas dos países imperialistas. E a palavra-sagrada, advinda do mundo das entidades místicas, se consubstancia na escrita de Boaventura Cardoso na recriação dos mitos, dos ritos, transportam máximas, consagradas pela memória e transmissão oral. Ela tem por fim reconstituir, regenerar o sujeito negro banto, fragmentado pelo regime colonial.

A verdade é que a memória colectiva dos povos africanos gravou e repercutiu, ao longo das gerações, os ecos poéticos das primeiras formas de violência contra o equilíbrio social e comunitário. Os povos conservam o património melódico dos cantos que foram sendo compostos no tempo da irrupção da conquista colonial. (...) Expressa nas línguas nacionais, porque se inspira no âmago das revoltas populares face à presença estrangeira, ela lança um apelo aos valores morais mais autênticos da comunidade, às virtudes guerreiras, e chega até a comentar os acontecimentos com a precisão do drama vivido (ANDRADE, 1980, p. 1-3).

A justificativa apresentada por Andrade exalta a estreita intimidade entre a poesia e os acontecimentos que enredam a organização comunitária. Com a gênese nos tempos das entidades sagradas, enaltecendo os eventos encenados pelos deuses, lume para que os mortais possam desfrutar suas vidas harmoniosamente. As ocorrências são retratadas por Boaventura Cardoso e pelo fruto artístico sanciona as peripécias memoráveis.

Longe da tecnologia escrita, esta condução preservou-se acesa pela chama da oralidade, aquecida pela memória. Verificamos que as apreciações levantados por Andrade se fazem constar na expressão literária de Boaventura Cardoso, visto ser notável o penhor artístico em detalhar os terríveis acontecimentos, profanando a humanidade africana, bem como, em carregar de poeticidade a tradição cultural banto, como se pode notar em:

[Kaxeketela] Tinha fama de casamenteiro. Não foi ele então quem pediu na mão de Xia, menina que era o encanto de todos os rapazes na sanzala? Se lembram?

Vos conto. Foi assim que aconteceu. As velhas vestiram os melhores panos e

esperaram todos a chegada do rapaz. Kexeketela, tio de Kulevala, filho do defunto irmão dele, Nikila, enfatuado de brim branco bem vincado, na exaltação das qualidades da rapariga, começou: “Venho pedir a mão da vossa filha Xia, menina bonita de bom coração”. Xia, os olhos? só no chão. Dessas. Não tinha coragem de olhar nas pessoas que lhe rodeavam. Depois os parentes da pretendida agradeceram as palavras e também o alembamento<sup>9</sup> (CARDOSO, *Dizanga dia Muenhu*, 1982, p. 22).

Boaventura Cardoso, consideramos, abrevia-se na memória coletiva, inspiração também de resistência e luta, como se pode apreciar com este trecho retirado do conto “Mesene”. Enquanto esses anônimos são desmerecidos e depreciados pelo sistema que não traduz na escrita a oficialização de seus referenciais históricos, o escritor angolano serve-se do universo das letras, ordena-se pela autoridade estética em tatuar a fala e a memória do povo de Angola no corpo da língua portuguesa.

O canto literário de Boaventura Cardoso quer expresse a lírica dos ancestrais quer retrate a luta contra a intervenção luso-europeia integra-se a um projeto político, ramificado na emancipação da população angolano do jugo colonial, visto que "a literatura africana se une ao beber nas fontes de uma concepção africana de comunidade, que nasce de uma metafísica africana" (Appiah, 1997, p. 124). Atitude deliberada que a notificamos nos contos de Boaventura Cardoso. A expressão artística, o ornamento das ideias e sensações visa engrandecer o sujeito negro banto em sua constituição de matriz sagrada, visto que

Ela, a tradição, tem uma função passiva, conservadora, mas também dinâmica. A própria tradição sofre alterações ao longo dos tempos. Enquanto escritor, estou preocupado em perceber e refletir na minha escrita esses fenômenos, essas alterações nos comportamentos tradicionais das populações, particularmente na área que incide meu olhar enquanto escritor: a zona de Luanda, Malanje e um pouco de Kwanza Sul. (...) Ligado a essa questão da tradição há o problema da linguagem, a forma como as pessoas se expressam. É uma questão que também me mobiliza: não pretendo transcrever para minha ficção o modo de falar, mas o trabalho de recriação que faço. Ou seja, a tradição entra no texto enquanto forma e não apenas tema (CARDOSO, 2005, p. 31).

A tradição condensa-se nos contos de Boaventura Cardoso, na revisitação aos mitos, que demonstram a relação do sujeito africano com a cultura de seus antepassados. O caminho de acesso trilha-se na rememoração, incrustrada da trajetória de práticas sociais, cujos relatos imaginativos inflam-se pelo relacionamento dos mortais com os deuses banto. O produto

---

<sup>9</sup> Dote (N.E.).

ficcional reatualiza visões de si e do mundo.

Os seres ficcionais são aclamados em seus testemunhos, vertendo crítica tenaz às potências coloniais em solo angolano e a compartilhar os conhecimentos acumulados pela tradição, como a sinalizar ao leitor negro banto o percurso de reencontro com os ancestrais e, por consequência, assegurar sua unidade. Esta mesma lição difunde-se aos demais leitores para que, da superficialidade, possam enredar neste contexto particular, aprender e respeitar outras visões culturais.

Excursionando pelas searas da tradição, há o *Roteiro da literatura angolana*, em que Ervedosa (1979) traça um panorama sobre a tessitura de obras literárias cultivadas em terras de Angola. Primeiramente, os pontos preenchidos para feitiço dos acervos foram cosidos com a agulha da existência. Longe da escrita, os contos, as lendas, as fábulas, os provérbios e as adivinhas, foram pontuados com os fios, traçados pela voz coletiva. Os acontecimentos pertinentes às comunidades, o respeito à sabedoria dos mais-velhos e o laço intrínseco com a natureza foram matérias-primas para composição da manifestação de sentimentos desta parte de África. A tradição oral foi o suporte de armazenamento destas produções. Por isso, Ervedosa destaca que:

Ela [a literatura tradicional dos povos de Angola] possui tal como a música, a dança ou a escultura uma função social milenarmente a literatura que se expressa em português, a qual, mercê da utilização da escrita, se desenvolveu e evoluiu, tornando-se numa arma de que os intelectuais angolanos se serviram, ao longo do tempo, na luta de emancipação nacional (ERVEDOSA, 1979, p. 18).

Como explicitado por Ervedosa, o repertório de palavras, sons e imagens, na performance do orador/contador dos fatos memoráveis, fundamenta os alicerces culturais e resguarda os valores comunitários. A chama da palavra, lançada pelo calor da voz humana, ilumina histórias, retidas na memória. Elas fotografam os estados da alma, razão de ser cantadas por poetas, prosadores e contadores de histórias, visto que

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderia chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. (...) a oralidade tece-se a partir dos fios da educação, da arte e das crenças, sendo sob este aspecto, o hábil tecido que auxilia a continuidade da comunidade (MACÊDO, 2005, p. 45-46).

## E nas palavras de A. Hampaté Bâ

A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente. (...) a fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações de forças (...) sendo a fala a exteriorização das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma (BÂ, 2010, p.185).

Sob essas perspectivas, a fala ilustra a visão do homem negro em relação a si e ao mundo, concepção em que a palavra recobre-se de poderes, já que congrega em si as forças vitais, por isso, deve servir de lume às ações humanas. "O imaginário do homem banto tradicional está povoado de entidades sobrenaturais" (CARDOSO, 2008, p. 20). Nesta forma de pensamento, o sujeito africano torna-se uno, pois integra-se ao universo, o que lhe assegura alcançar a totalidade. Significações que não passaram despercebidas por Boaventura Cardoso, que prolifera no espaço literário o imaginário das comunidades angolanas. A fala pode ser "ouvida" na emissão de valores transmitida na encenação dos personagens, mérito que resistiu ao tempo na preservação da memória, pois

Boaventura Cardoso alia-se à chamada retraditionalização das sociedades africanas, e o faz como o estabelecimento de uma conexão entre a memória e identidade cultural e, simultaneamente, como reação ao passado colonial e a um presente marcado pelo discurso pós-moderno ocidental e suas consequências nas culturas não-ocidentais da relativização de valores. Pertencente à Geração de 70, a de transição para o pós-colonialismo, Cardoso amplia o projeto de angolanidade literária daquela, resgatando o patrimônio etnográfico e os valores tradicionais da terra (TUTIKIAN, 2005, p.174-175).

Notamos que a escrita de Boaventura Cardoso se abastece da oralidade, colhida da memória do povo banto, que distante da representação das ideias por letras convencionais, guiou-se pelos ensinamentos sobrevividos pela tradição oral. Na repetição de histórias plantadas pelos saberes tradicionais, alicerces fundantes da identidade angolana, como pode ser observado nos mitos e provérbios. Quanto a este há o seguinte pronunciamento:

O provérbio funciona porque, nas sociedades tradicionais, fala-se basicamente com pessoas a quem se conhece; todos os pressupostos necessários para decifrar um provérbio são compartilhados. E, por serem compartilhados, a linguagem (ou intercâmbio oral) pode ser indicial, metafórica e dependente do contexto (APPIAH, 1997, p. 187).

A familiaridade expressa por Appiah a constatamos nos contos de Boaventura Cardoso. As expressões verbais e as histórias contadas pelos mais-velhos tendem a cair no esquecimento. Obliterando este artifício, o escritor angolano ressignifica as fontes do patrimônio da oralidade, no sentido de resguardar a tradição. Na trama, os sujeitos sociais têm a possibilidade de (re)incorporar as regras, as normas e os valores da cultura banto, de modo a redefinir os elos identitários. Compartilhamos, abaixo, alguns provérbios e adivinhas, pesquisados por Boaventura Cardoso, constantes na obra *A morte do velho kipacaça*.

O sucuru só morde quando lhe pisam então e lhe metem o dedo na boca (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 48).

Apesar da velocidade com que bateu a lebre, lhe apanharam. Eh! Eh! Eh! Ngana Kapiapia foi zurzido como cão que comeu ovos! (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 52).

O rato onde está deixar as pegadas das patas, também está deixar as da cauda (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 53).

Se queres amizade com o jacaré, tira a rede da água (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 54).

— KIPACAÇA! – se fez ouvir novamente a voz estranha. – O CÁGADO PODE EMPOLEIRAR-SE NA ÁRVORES, EMBORA POR SI SÓ NÃO SEJA CAPAZ DE O FAZER!!! (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 61).

Não me deixes meter a mão na cabaça que tem cobra a rir (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 64).

No dia em que morre o elefante, não é o mesmo em que ele apodrece! (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 66).

#### Adivinhas:

— Não perguntes ngó o porquê é que o carneiro não tem dentes em ci?... — Man Bernardo Nikila se reanimando.

— Em cima! Voz feita de vozes, tem sabedoria colectiva (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 48).

Kukuta, contador de estórias muitas, tem peito esquentando na maxaxa e língua solta.

— Nanhy kamokotyca pu kwalo?

Tem meio silêncio, gente pensativa. —Estava pensativa. Quem responde é o Velho Kalungo: -- Kala Iytúbia.

— Exacta! – exclama Kibirica. — Estava quase para responder mesmo.

Wenda njyla, ólonda óyulu, okukuta mulungu, ly xytu yé ku munjimbo.

Ohy? – Kututa, enquanto aguarda pela resposta bebe mais um trago.  
 — Laháku ou sapato.  
 Velho Bernardo Nikila até aqui conversando com uns velhos, se aproxima da roda onde está Kututa e ele agora quem que lança o desafio:  
 — Yuúá, tupu yú. Ohy?  
 — Búndu – todos responderam em coro (CARDOSO, *A morte do Velho Kipacaça*, 1989, p. 77-78).

Ao debruçarmos sobre os provérbios e advinhas tornam-nos latente que por eles irrigam-se o modo em que o povo de Angola concebia a vida, por isso,

“A morte do Velho Kipacaça”, que dá título ao livro, recompõe a tradição angolana naquilo o que ela tem de mais autêntico e puro: o conselho de velhos, porque são eles os responsáveis pela sua manutenção e transmissão para outras gerações. Eles são os detentores da sabedoria popular, daí a presença constante dos provérbios, com a carga filosófica e moral, eles são o exemplo de conduta (TUTIKIAN, 2010, p. 193).

Constatamos que em *A morte do Velho Kipacaça* há notificação aos tempos primordiais, recuperados pela memória dilatada pelos mais-velhos. A condição de velhice lhes outorga um lugar privilegiado no núcleo social, porque sua experiência, acumulada pela trajetória de vida, reverte-se em sabedoria pela proximidade e referência aos antepassados, numa profunda convivência com o universo.

O comportamento e a voz são testemunhos que se fizeram consagrar a tradição do povo banto. Para Macêdo (2005) a oratura atrela-se à cultura angolana, desemboca em repertório diverso, podendo ser apreciada na música, na poesia, nas narrativas, nos provérbios, sendo seus portadores os contadores de histórias, nomeados *griot*, “um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos longos e especiais” (LEITE, <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/>). Assim, a responsabilidade para a transmissão dos saberes era consagrada aos mais-velhos que, com prodigiosa memória, recorriam às fórmulas e traziam as vozes dos ancestrais, com o intuito de lavrá-las na memória e nas ações dos mais jovens, a fim de garantir perenidade aos saberes acumulados, resultando a prosperidade do homem e das culturas banto.

Dialeticamente, inferimos que os contos inventados por Boaventura Cardoso o consagram como escritor engajado, à medida que toma para si a tarefa de "*griot* da atualidade" (MACÊDO, 2005, p. 54). Nesta linha de pensamento, afigura-se o contista como um contador de histórias da modernidade, o gérmen da herança proferida pelos *griots* ancora-se nos textos de Boaventura Cardoso, com a utilização de ferramentas do colonizador:

língua e imprensa, “a relação com as tradições orais e com a oratura, começam por manifestar-se, exactamente, pelas diferentes “falas” com que os escritores se assenhorearam da “língua”” (LEITE, <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/>) já que Boaventura Cardoso parece ambicionar

a linguagem gramaticalmente angolanizada, a sintaxe reinventada para surtir ritmos sincopados dos falares africanos, o recurso, as linhas curvilíneas dos fios da história e a constante repetição de frases, o que é uma dos componentes de fundo da narrativa afro-banto (CARDOSO, 2008, p. 18).

Com base nesses entendimentos, compreendemos que Boaventura Cardoso oficializa a oralidade e a oratura nos contos, operando experimentação no idioma luso-português quer ilustrando a dignidade do homem negro angolano, em suas peripécias pela sobrevivência no musseque, “local em que se desenvolveu um proletariado que fecundou as sementes anticoloniais” (LEITE, <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/>) e/ou em outros ambientes; quer associando os fatos memoráveis da esfera religiosa, símbolo de lume a guiar o percurso existencial, com a intervenção das divindades banto. Efeito logrado através da subversão da língua luso-europeia, obtida pela faculdade inventiva de Boaventura Cardoso, que faz vir à superfície textual, visto que

O movimento de revitalização, pela escrita, de normas e procedimentos estéticos da oralidade acirra-se quando a cultura toma consciência de seu hibridismo e busca formas de superá-lo; quando os imaginários artísticos percebem que se faz necessário subverter o discurso pelo qual possam falar Angola e seu povo (PADILHA, 1995, p. 170).

Os sons emitidos pelo "falar [de] Angola e seu povo" podem ser captados nas narrativas de contos de Boaventura Cardoso. Instruído sobre os dilemas que dilaceraram cultura e flagelaram o povo negro banto, da via artística aflora o escritor comprometido com a reedificação da nação africana, no processo literário "a fala torna-se escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel" (MACÊDO, 2008, p. 55). Nesta perspectiva, oralidade e literatura amalgamam-se nos contos do escritor, já que nas narrativas perfilam as vozes populares e nelas encontram moradia fixa.

Desta forma, notamos que o discurso ficcional correlaciona-se ao contexto histórico na revisitação do escritor às tradições de Angola. A apropriação do acervo memorialístico, materializada pela recriação do imaginário banto, consideramos configurar como espaço de

resistência, na reinvenção de um país que não se sucumbiu à incompreensão e violência coloniais e buscou nas trilhas forjadas pela independência a construção de uma nação em que o sujeito negro pudesse refazer a subjetividade.

Da condenação floresceram sementes de luta, demonstrando que "o espírito humano não funciona em linha recta" (ROSÁRIO, 1989, p. 71). Ocorrência pela qual o autor afirma que nas sociedades industrializadas a aprendizagem mediatizada afasta o indivíduo de suas fontes coletivas, enquanto que "nas sociedades de tradição oral, a educação se associa a arte e o acto criativo está em função das preocupações da manutenção do grupo comunitário". (ROSÁRIO, 1989, p. 43). Por estas palavras, compreendemos que a escrita de Boaventura Cardoso pactua com a oralidade, sobressai do ato criativo a preocupação em preservar os conhecimentos de amplitude humana. Similar ao contador de histórias, o público que o rodeia é o de África, Angola, uma vez que:

Ela [a narrativa] transporta dentro de si própria, através da exemplaridade, o próprio objecto de ensinamento que se quer transmitir.(...) Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem perfeitamente ter lugar no próprio universo do grupo de que faz parte. Daí o carácter universal das narrativas de tradição oral (...) porque são ao mesmo tempo e em qualquer lugar, um grande ponto de interrogação sobre os problemas com que o indivíduo se defronta no dia a dia, na sua sociedade (ROSÁRIO, 1989, p.41).

A narrativa oral povoa os contos de Boaventura Cardoso, os casos recheiam-se de acontecimentos dolorosos que assolaram incontáveis pessoas da constelação angolana, representáveis da teia discursiva, articulados pelo escritor. Desenha ele, também, a fala de origem mítica, inspiradora da melhoria constante da condição de vida do homem negro religioso. As mensagens ficcionais se assentam em dados, evidenciam a cultura, os hábitos sociais e o universo simbólico, e são redimensionadas com a participação do público leitor/ouvinte, porquê:

Narrar será exercer poderes sobre as coisas para que elas se organizem conforme está organizado o universo da própria narrativa. Daí a tendência de se dar primazia de procedência histórica às narrativas míticas (...) além disso, o poder que o próprio homem concebe às palavras e ao acto de narrar como forma de ligação entre si e o Além (ROSÁRIO, 1989, p.41).

Incompletude pautável no campo imaginário, produzido por Boaventura Cardoso, que sensível ao valor simbólico e etnográfico da população angolana, organiza e articula a crença

aos seres invisíveis que, sob nosso entendimento, converte-se num artifício reflexivo de intervenção social e de combate à tirania, à desumanização propagada pelo processo de colonização. O ato de recolher e recriar histórias, quer seja as de hostilidade contra o povo banto, quer seja as ornadas pela presença de espíritos, do âmbito da religiosidade, legitima o compromisso com a nação, com os valores identitários desta população.

Pelas experiências distendidas pela memória/voz, há percepção do próprio conhecimento, o que permite ao público/leitor uma atuação mais crítica nas instâncias sociais. Esse contato amplia os saberes, redimensiona o olhar para analisar as situações emergentes na sociedade. Em diálogo com essas produções, o leitor pode descortinar os sentidos que emergem das várias vozes textuais e, provido de novos saberes, desencadear o senso crítico em relação a si próprio e ao outro, porque a fruição advém do “processo de identificação do sujeito com os elementos da realidade representada” (AGUIAR; BORDINI, 1996, p. 26). Assim, a composição estética de Boaventura Cardoso evoca elementos simbólicos do universo negro banto, que, recriados da oralidade para a escrita, têm por fim promover a perenidade por meio do seu público.

Boaventura Cardoso vai buscar a cultura dos ancestrais nas fontes resguardadas pelo povo, conforme se pode conferir em seus contos. Ouve nos murmúrios, nos fatos grandiosos dos seres imortais, verdades que não constam nos compêndios do colonizador. Da visita às tradições, canaliza vozes que rumorejam, ao se aglutinarem em sua produção textual. Neste movimento, se multiplicam falas, que protagonizam os incidentes encenados pelas personagens. Simulação imprescindível para sublevar a palavra oral, no ato de reunir as vozes asfixiadas, liberar o grito, expelir os traumas, externar as dores no âmago de suas aflições, na alma e no corpo do homem negro de Angola.

Desta forma, o contista se identifica com os ultrajados, os feridos pela demanda colonial. Adicionando a voz autoral à das personagens, liberta-as da condição de objeto, de forma que quer seja pelo discurso vivo, quer seja pelo discurso escrito, o homem de África tenha a direito de reconstituir a vida, na recuperação das vozes dos mais-velhos, na perspectiva de se conjugar em sua plenitude humana. "A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*" (PADILHA, 1995, p.20).

Cabe ao leitor, como nos alerta Padilha, atentar para a malha estética discursiva e encontrar os pontos de intersecção, componentes do tecido, traçados pelo autor para espelhar a sabedoria africana. Como explicitado, o discurso vivo se manteve aceso nos mitos fundadores, reveladores do patrimônio cultural dos grupos étnicos de Angola e funcionou

como um canal de irrigação, que em seus dutos transportava a fonte de resistência, de forma a não estancar-lhes a origem, sendo uma "forma de auto-preservação dos referências autóctones (PADILHA, 1995, p. 17).

A voz angolana faz-se repercutir nos contos de Boaventura Cardoso, bem como a presença de forças espirituais, guiando o destino dos personagens. O escritor rompe o silêncio e substancia sua escrita com a voz coletiva, fortificada pela religiosidade, que perpassa a vida cotidiana do homem negro africano, equivale-se ao "modo de vida, o fundamento da cultura, da identidade e dos valores morais" (TSHIBANGU, 2010, p. 605). Húmus fertilizante dos laços identitários, fonte reguladora de âmbito social, portanto.

Assevera Tshibangu que antes da invasão imperial às terras africanas, a religião impulsionou o sujeito de África a atentar profundamente sobre os elementos da natureza, cultuados como entidades espirituais. Da observação, acumularam-se conhecimentos de que estas forças se relacionavam e determinavam aspectos da vida comunitária. E no desejo "de fazer frente a eles, o africano identificou várias divindades e instaurou numerosos cultos" (TSHIBANGU, 2010, p. 606).

O estudioso defende que há uma semente desta cosmologia infundida em novas crenças disseminadas pelo cristianismo e islamismo, patente no "respeito pelos ancestrais, especialmente através de libações, crê-se ainda que eles intervenham na vida dos seus sucessores, que existam forças do bem e do mal, passíveis pela acessão direta às divindades" (TSHIBANGU, 2010, p. 610). Saberes conservados na memória dos mais-velhos, sobretudo aqueles residentes em locais distantes da zona urbana.

Ao transmitirem as experiências acumuladas no decorrer dos séculos, ocorre o fortalecimento tanto das gerações passadas como do tempo presente. "O equilíbrio e a dignidade dos indivíduos interioranos, considerados iletrados, provém, em larga medida, daquilo que eles continuam a seguir a partir destas ricas tradições culturais" ((TSHIBANGU, 2010, p. 611).

Como salientado, longe da tecnologia citadina, as pessoas do campo não interromperam a comunicação com as divindades. A crença do povo negro banto, subjacente na memória, ainda hoje prossegue em rincões afastados dos centros urbanos, prestando culto às entidades. O cerimonial afiança a imortalidade do sujeito negro banto, dissolvendo a barreira entre os mortos e os vivos. Na conclusão de Secco:

Nas tradicionais culturas da África, as concepções de morte variam, mas há alguns pontos coincidentes: não há céu, nem inferno; a morte é encarada

como renascimento e não como expiação; a travessia não é linear, pois a viagem não é para outro mundo e, sim, para uma outra dimensão do universo cósmico; o tempo africano é labiríntico; os mortos e os vivos interagem, tendo em vista a crença no eterno retorno; os antepassados são cultuados com oferendas e rituais, com máscaras, cuja função é pôr em contacto vivos e mortos (2008, p. 155-156).

Travessia recriada em alguns contos de Boaventura Cardoso, em que é possível constatar a integração entre mortos e vivos, convivência sempre estabelecida e conduzida por meio de ritual, invocado por um mais-velho. O ancião apela às forças da natureza, que mitificam os deuses, para que estas se façam presentes no âmbito comunitário. Os antepassados estão a serviço dos vivos, assim como os vivos recorrem-lhes para garantir o equilíbrio social. Ideias que discutiremos mais detalhadamente no terceiro capítulo. Sob a influência da religiosidade, árvore, rio, peixe, bem como outros integrantes da natureza, são contemplados na sacralidade, como se pode conferir em:

Mergulhamos zé no rio fundo. O peixe desapareceu no fundo e emergiu contente uá lá lá, me acenando. Peixe bom, bonito rosado no corpo. No crescimento. Depois eu subi zé nas costas dele e ele me levou longe e dexávamos Mãe Fina desquieta. Quando reaparecêssemos ela nos chamava zé xéié Titico anda cá! E eu e o peixe saíamos e nos deitávamos no sol uf! Mãe Fina se empertigava, olhava ridente o continente, agarrava o Sol com a mãos e voltava a lhe pôr na roupa (CARDOSO, 1989, p. 20).

Nessa conjuntura, o aceno à tradição, entendemos, estabelece uma alternativa possível de unificação do sujeito negro banto, mutilado pela ideologia do mundo industrial, já que "a filosofia da África brota de suas próprias tradições locais" (APPIAH, 1997, p. 128). Necessário entendê-las, pois "só um exame criterioso de nossas tradições pode permitir-nos escapar dos perigos complementares de adotarmos demais ou de menos a bagagem intelectual de nossos ex-colonizadores" (APPIAH, 1997, p. 150). É na tradição que Boaventura Cardoso encontra substância para safar-se dos ideais contrários a humanização do sujeito africano, conforme receituário:

— Precisa só lhe tirar kijila<sup>10</sup> — sentencia mais-velho pouco satisfeito na discórdia. Desata panos na cintura, tira de lá séquitos e fala: este saquito quanto fica noite lhe põe baixo na almofada, este saquito faz fumaça com ele e este lhe dá na kianda (CARDOSO, *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, 1980, p. 84).

Com frequência amiúde, Boaventura Cardoso afasta-se da concepção etnocêntrica, na

---

<sup>10</sup> Proibição (N.E.).

determinação em tornar pública a crueldade aplicada aos subordinados ao regime colonial e ao povoar sua escrita com a experiência contemplativa do negro banto com os seres divinizados, definidores da personalidade. Ao pontuar esse modo de pensar, aproxima-se da tradição cultural banto e compartilha os mitos que, envoltos em atos simbólicos, dá-nos, a saber, a respeito das crenças que enredam comunidades angolanas. "O elemento cerimonial não é o essencial; o essencial é a ontologia dos seres invisíveis" (APPIAH, 1997, p. 162). Então, a ontologia dos seres invisíveis faz-se soberana por meio do mito, que de acordo a seguinte definição:

é a palavra falada que prescinde da lógica, que explica o mundo de acordo com o sagrado e com a autoridade de quem a profere e proferiu nos tempos dos princípios, antes que o mundo pudesse ser expresso e compreendido como *logos*; é a história narrada para garantir que o homem possa controlar seus medos diante daquilo que não consegue tratar racionalmente (SANTOS, 2002, p. 281).

Logo, a relação e a junção com os espíritos celebram-se pela crença em mantê-los vivos, por meio de histórias míticas que ofertam orientação aos mortais de como se proceder na vida terrestre. Referências perenes que visam avaliar o mundo às vistas do cerimonial religioso, incrustado de simbolismo, pelo qual os anciões tendem avaliar o desempenho humano no mundo da concretude. O mito, portanto, torna-se mecanismo para se interpretar a realidade, afirmar e reafirmar os valores banto, que se fazem estruturar na natureza do "Nkisse/Inquice".

Entendemos que a cosmologia banto, tecida nos mitos, trata-se de força ontológica que se presta a celebrar a vida com os humanos. O caráter fundamental da entidade invisível é o de orientar os mortais na efetivação de seus objetivos no decorrer da jornada existencial, de modo que possam desfrutá-los prazerosamente, solidarizando-se com o grupo social. Compreendemos que os agentes invisíveis gozam da imortalidade à medida que são venerados, mantidos acesos nas mentes e corações de seu povo, que clama às forças vitais, a fim de atendê-los em suas necessidades.

Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer sociais, quer político-religiosos, quer económicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. (...) A narrativa funciona igualmente como um dos principais veículos de transmissão do conhecimento, mantendo a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade. Os valores que são

transmitidos a gerações posteriores não podem sofrer transgressões. Se tal facto acontecer, põe em perigo a coesão e a sobrevivência histórica do próprio grupo (ROSÁRIO, 1989, p 41).

É evidente que este modo de pensar abalou-se pela influência das culturas industrializadas, atingindo, sobremaneira, àqueles que tiveram a oportunidade da obtenção do *logos*, via cultura letrada, centrada em áreas urbanas. Distanciando-se da palavra falada, manejada pelo mais-velho, afastariam-se dos saberes advindos de sua tradição em concessão à cultura estrangeira.

No entanto, verificamos que Boaventura Cardoso empenha-se frutiferamente nas causas da população banto e na apreciação dos saberes ancestrais, pois como afirma Appiah (1997), "a maioria dos africanos, quer eles sejam ou não convertidos ao islamismo ou ao cristianismo, ainda compartilham as crenças de seus ancestrais numa ontologia de seres invisíveis" (p.190). Pois, assim como a escrita resiste às intempéries temporais, as comunidades distantes desta técnica encontram fórmulas de manutenção de seus valores e os repassaram às gerações através do ato de narrar, vinculado ao núcleo familiar.

A atividade de escrita de Boaventura Cardoso, como já mencionado nestas páginas, derivou-se na educação pautada na pedagogia da escola ocidental. Era de se esperar, supomos, que o esforço despendido na ação de aprendizagem na fonte europeia fluísse em sua escrita. Pelo contrário, parece-nos evidente que o exercício literário não se submete aos ditames coloniais, edificado na submissão, tampouco se prende ao esquema de assimilação. Pululam de suas letras estéticas registros orais da língua quimbundo, que se precipitam na língua portuguesa, na aptidão em retratar sobre os dramas do povo de Angola e por outro tempo em recriar os valores da ancestralidade cultural banto.

Para o desenvolvimento destes pontos de vista, nos resguardamos em subsídio teórico de pensadores que desapossaram-se de formulações pré-concebidas sobre África e que na caminhada intelectual procuraram exhibir os efeitos maléficos da colonização luso-europeia sobre Angola. Anexado a este fator, empenharam-se em exteriorizar o percurso dos acontecimentos de "dentro", ou seja, prostrados sobre a tradição cultural do sujeito negro banto, questionaram sobre os fatores de "fora", taxativos de descrédito ao universo africano. A postura permitiu-lhes rumar em outra direção, ao inquirirem a respeito dos elementos vitais para a constituição do ser negro angolano. Respectivamente, são esses os assuntos de que trataremos nos capítulos dois e três, desenvolvidos nas páginas subsequentes.

## 2 CAPÍTULO 2 - A ARTE LITERÁRIA NA CONTRAVENÇÃO AO REGIME OPRESSOR: DIGNIDADE DO SUJEITO ANGOLANO

"Eles não querem apenas minha morte, eles querem meu silêncio"  
(Mumia Abu-Jamal).

Neste capítulo nos aventuramos a descortinar testemunhos ficcionais decorridos em períodos anteriores a Independência de Angola, oficializada em 11 de novembro de 1975, apanhados da coletânea de contos *Dizanga dia Muenhu*, primeira publicação do escritor Boaventura Cardoso, editada em 1977. Dentre os dez dramas que encerram a obra, selecionamos três histórias, que definem a luta de criança, mulher e homem, representação do povo, objetivando libertarem-se dos grilhões coloniais pelas vias estéticas de Boaventura Cardoso. A arte torna-se um apoio para lograr este fim, já que a escrita literária traça esquemas para a autonomia do sujeito negro angolano, na sutil conscientização e luta coletiva contra o sistema das sociedades capitalistas.

O fazer artístico de Boaventura Cardoso traz à cena ficcional episódios carregados pela dramaticidade. As tensões travadas entre branco e negro frutificam-se pela violência daquele grupo étnico sobre este. Mas o sujeito violentado resiste, mesmo tendo consciência de que o enfrentamento poderá lhe resultar a morte. O ato de coragem coroa-se pela esperança, na fé de que a voz e atitude, símbolos da recusa à aniquilação do ser africano, reflete-lhes a dignidade. Nesta dimensão, voz/corpo encerra o desejo de libertação.

A questão nos conduz a conjecturar, como já explicitado no capítulo anterior, que o escritor negro apresenta em sua estética duas propostas relevantes. Na primeira o olhar autoral se fixa sobre o povo de Angola, no qual também ele próprio se integra, enaltece lhe a luta, a desenvoltura em criar alternativas para não ser capturado pela rede do opositor e não sucumbir aos ditames autoritários. Fibras-projetos para alimentar uma sociedade pós-independência, ainda sob os tentáculos coloniais. Por isso, a necessidade do retorno à raiz de matriz coletiva, originária da cultura banto, na expectativa de fundir o sujeito africano em si mesmo.

Outra fixação de foco se concentra no retorno aos saberes ancestrais e representa húmus para o limiar deste novo povo, que deverá agregar as duas culturas na formação de uma nova nação. Para recompor a subjetividade subtraída e para ilustrar a integridade da pessoa angolana, há o subterfúgio da voz. Canal em que a personalidade e individualidade se exprimem, no evento literário, de modo a comprovar a singularidade e atribuir valor aos destituídos de sua própria terra e de si mesmos.

No que se reserva aos leitores virtuais, por meio de seu laboratório ficcional, o escritor desestabiliza-os sobre os preceitos adquiridos em seu trajeto cultural, a fim de provocar-lhe reflexão acerca de outras formas de se perceber o mundo. Explicando, a escrita/voz/vozes, marcada ideologicamente, intenta desacomodá-los de sua área de conforto ao inquirir sobre a realidade angolana, que pode se fazer presente em qualquer recanto do mundo. Há incitação pelo empreendimento da leitura, a compreender a operação colonizador/colonizado para que se possa revelar e, conseqüentemente, entender as nuances do sistema predatório comandado pelas potências europeias.

Quando o leitor se abre a estas novas experiências, talvez possa compreender, pelas vozes que gritam no conto, o outro lado da realidade, testemunhados pelos personagens neutralizados e impotentes em seus espaços ínfimos de revidar contra o sistema hegemônico. Ao reconhecer a atitude e os relatos analíticos, dispersos nas pistas narrativas, torna-se possível conhecer experiências outras, bem como novas entidades culturais, meandros imprescindíveis para o diálogo com aquele que nos fora apresentado como o "Outro".

Na lavra poética, examinaremos o efeito artístico do escritor angolano, em projetar realidades por meio do imaginário. Pelo método engenhoso assomam-se vivências, figurativas do homem negro africano que, compartilhadas com os leitores de África e dos demais continentes, expõem sentimentos na luta pelo direito de assumir livremente seu destino. A experiência permite arrebatá-los todos os leitores, ao abalarem-lhes as certezas, metodologicamente, organizadas pelas potências capitalistas.

Imbuídos por este olhar, mergulhamos em *Dizanga dia Muenhu*, marco na carreira literária de Boaventura Cardoso, como já explicitado no capítulo anterior, composta de dez narrativas curtas, que variam de duas páginas e meia a três páginas e meia, com exceção de "Juca, meu Avilo", de nove páginas. A violência é marca registrada nestes contos, resultante do processo de colonização.

Dentre essas microhistórias, selecionamos "Meu Toque!", "Nga Fefa Kajinvunda" e "Mesene", com o propósito de analisar a trajetória encenada pelos personagens, respectivamente, Kaprikitu, Nga Fefa Kajinvunda e Kaxeketela. Chama-nos igualmente a atenção o fato da nomeação dos personagens centrais. Trata-se de nomes africanos o que nos leva a suposição de valorização do espaço social de emissão da voz autoral. "Os nomes são ainda mais importantes que as palavras. Assim, pode demonstrar-se que os nomes também são frequentemente entendidos, como sendo mais ou menos a mesma coisa que as personagens ou coisas que representam" (CORREIA, 2012, <<http://jornalistacorreia.blogspot.com.br/2012/04/o-pensar-antropologico-angolano.html>>).

Dados que nos levam a presumir ser a decisão planejada, com a intencionalidade de registro identitário que se faz dançar pelos signos em movimento da voz e do corpo. Estes são compassos em que se orquestram os incisivos e agressivos episódios, representados pelos personagens. Emblemas de resistência e de libertação, elementos imprescindíveis para construção de uma nação humanizadora, já que,

Nestes contos, parece que se privilegiam homens e mulheres de força própria, quase como predisposição para uma luta organizada, como se fora requisito de retaguarda de uma vanguarda potencial, em prontidão para a primeira linha de luta, se as conveniências o ditarem (SANTILLI, 2005, p. 129).

Professa Santilli sobrea coragem de seres ficcionais do escritor angolano em defesa da causa nacional. Ele os traz à cena e, por meio de suas desenvolvuras, espelham a dura realidade que os cerca. O confronto é desigual, já que os discriminados têm somente como direito o árduo trabalho, sem questionar os ditames dos discriminadores. A correlação de forças carrega-se de tensão. O espaço, o tempo, os personagens permanecem como em estado de cautela a espera de um eminente combate.

Ainda na visão da pesquisadora, as produções de *Dizanga dia Muenhu*, termo em quimbundo que tem como tradução "Lagoa da vida", são imersas de tirania. Nesta "lagoa" os personagens nadam em busca da sobrevivência, submergem para não serem arrastados pelas volumosas águas do desprezo colonial. É desta margem que Boaventura Cardoso apanha as histórias, evidenciando a tênue linha entre o que é ou não real e na representação sobressai a resistência de homens, mulheres e crianças.

Outra condição que nos apresenta Macedo diz respeito às personagens que se abrigam em *Dizanga dia Muenhu*, pois a cada uma delas foi reservada parte da herança, retirada do baú-título, quer dizer, literalmente sofrerão as dores do abandono, da indiferença. Precisarão lutar com poucos ou nenhum recursos pelo direito à sua identidade. Vale ressaltar que os contos que bailam na obra referem-se ao contexto pré-independência, que embora não estejam datadas, pelos indícios compreendemos referirem-se aos anos que antecederam ao 11 de novembro de 1975.

Acrescidos de várias visões, apresentadas no decorrer desta pesquisa, buscamos respaldo, a fim de desembaraçar nossas lentes, para analisar o ânimo de espírito das personagens dos contos na teatralização de seus dramas, na complexa teia artística de Boaventura Cardoso. O foco se ajustará sobre a linguagem estética, cujo ponto mais elevado

comporta a tradição oral. Nela nos debruçamos para levantar o feitiço inventivo do escritor em capturar e recriar cenas do cotidiano, configurando sua prosa com poesia, intenção que se materializa nos exercícios dispostos a seguir.

## **2.1 Raízes do ódio: análise da determinação dos espaços sociais, com base no conto “Meu Toque!”**

"Meu Toque" é o segundo conto a se despontar nas narrativas de *Dizanga dia Muenhu*, compõe-se em, praticamente, duas páginas. Neste micro conto impera a visão de abandono e exploração. A personagem principal é uma criança, nomeada Kaprikitu, que pelas indicações narrativas, parece ter, aproximadamente, seis a sete anos. A focalização é em terceira pessoa, com contemplação da voz da personagem. Tracejo em que se é possível notar a personalidade infantil, destacada pelos encaminhamentos em que se fundem as falas do narrador com as de Kaprikitu.

Arma-se a história em três seções, decorridos em dois ambientes, proliferados pela aversão aos subalternos e entre eles próprios na aventura pela sobrevivência. Na primeira o narrador destaca a origem do protagonista e devido a situação adversa que o assola, prematuramente, torna-se obrigado a lançar-se ao campo de trabalho, na função de engraxate. Na sequência, o narrador evidencia a manobra da criança em obter um lugar, num espaço competitivo. Por fim, na última parte, há o confronto de Kaprikitu com um rico português, delimitado por atos constrangedores e violentos.

Saltam do conto ocorrências embrionárias do processo de colonização, em que as potências imperialistas dominaram o território e o povo angolano. O viés ideológico definiu-se na segregação entre brancos e negros, fincou-se no solo africano e suas raízes se abasteceram na exploração, no racismo, na negação cultural dos povos subjugados. A linha divisória, demarcativa de espaços entre esses grupos étnicos, conduziu-se pelo ódio. Se o ódio alimenta o branco no direito de coisificar o negro, por outro lado reacendeu no negro o desejo de luta, de contestação, de reivindicação da terra e da dignidade roubadas."E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar" (FANON, 1979, p. 32).

É neste cenário que transcorre a história “Meu Toque!” O personagem principal Kaprikitu, um dentre a galáxia infantil desvalida, abandonada, desde a tenra idade lança-se ao trabalho de engraxate para contribuir com o sustento familiar. Pelo seu estilo, o de contador de histórias, o escritor Boaventura Cardoso manobra a imbricação de vozes: do narrador, do personagem e do autor – com finalidade de registrar denúncia e, neste terreno minado, a

criança representa a possibilidade de uma nova história, de uma nova sociedade, conforme análise a seguir.

### **2.1.1 Grito-denúncia: a voz narradora no brado contra as injustiças sociais**

Como já mencionado, a ambientação em "Meu Toque!" ocorre em dois espaços, um denominado "Eucalipto" e "Baixa", este trata-se de uma espécie de área privilegiada pelos brancos, assunto a ser tratado no próximo subitem. Neste tópico, trataremos da atuação do protagonista na região Eucalipto, que conforme explicado pelo autor em nota de rodapé é uma "zona da cidade de Luanda muito freqüentada pelos engraxates" (CARDOSO, 1982, p. 8).

A linha divisória entre brancos e negros na região de Angola foi traçada pela ideologia das potências coloniais, garantia de enriquecimento à custa da dominação dos povos subjugados. A respeito da imposição a qualquer demonstração de pensamento de matriz africana, Sartre (1979) disserta que a empresa imperialista planejou a conquista às outras nações denominadas "indígenas/autóctones", fundamentando-se na supremacia cultural europeia.

A violência foi estratégia primordial para desestabilizar a sociedade negra, estampada por meio do racismo e da exploração aos bens materiais e humanos. Ao coisificar o colonizado almejava-lhe a aniquilação, esvaindo-lhe a humanidade. Se o gatilho da arma do colonizador fixou-se na alienação do "indígena", o instrumento de defesa e ataque do colonizado firmou-se na conscientização, no retorno às origens ancestrais, armas concretas e simbólicas, esteios de libertação. "E o colonizado se cura da neurose colonial passando o colono pelas armas (...) A arma do combatente é a sua humanidade" (SARTRE, 1979, p. 14).

Esta humanidade de que nos fala Sartre a vemos no laboratório estético de Boaventura Cardoso. E a arma é a língua. Em sua arte imaginativa, coloca em situação de igualdade a língua quimbundo e a língua portuguesa. Reinventa a escrita. E, numa espécie de profanação, a arte criadora do autor burla a norma, o purismo da língua portuguesa, ao fazer emergir a fala das ruas, formigadas por gentes. A esse propósito, o autor conclui que

Tenho na língua portuguesa uma amante que muito desejo. E uma relação feita de amor e de alguma traição, uma relação ora pacífica, ora tumultuosa. Conscientemente transgredito as normas desse relacionamento, reinventando os códigos... A recriação linguística a partir da fala falada é, pois, uma constante nas obras que cita, e sê-lo-á nos próximos romances. É que não sei relatar de outro modo o falar do nosso povo... Considero-me, assim, um escritor africano não apenas por ter nascido em África, mas sobretudo pelo tratamento que dou aos valores culturais da minha terra. Essa será sempre, no fundo, a minha postura (<<http://www.ueangola.com/bio-quem/item/42-boaventura-cardoso>>).

Em nossa dedução, a transgressão consciente nada mais é de que uma estratégia convertida numa espécie de inventário. Descrição minuciosa, em que a ação poética requer recuperar a língua originária da comunidade, reprimida pelas forças coloniais. Na sinfonia escritural de Boaventura Cardoso figura pessoas inventivas, que se desviam do padrão linguístico português imputando-lhe transformações.

A língua viva borbulha na fusão de termos português com os do quimbundo, ocorrências de prosódia, fenômenos dinâmicos que peculiarizam e particularizam a língua angolana. A prática desta alquimia converte-se numa língua nacional, pois ao incorporar a voz do povo, ao desfilar e dispersar esses vocábulos, o discurso recobre-se de significados. Explicitação notável em:

Kaprikitu mãe dele munhungava<sup>11</sup> no Marçal. Pula<sup>12</sup> que precisava alimentar prazer, se deu encontro com Maria do beco. No escuro da noite se gostaram, Kaprikitu lhe embarrigaram. Mulato filho de pula pai dele está onde? Mãe negra é mãe é pai. Munhungar o corpo é pelejar contra a fome (CARDOSO, 1892, p.8).

Abrupta, a denúncia escancara-se, já na entrada do conto. O narrador infunde ácida crítica ao abuso da população marginalizada, principalmente, as mulheres e as crianças. Sob estes princípios, a escrita se sujeita aos turnos da fala. As histórias saltam e se avolumam em numerosos episódios que condensados pela fonte oral abastecem os veios comunicantes.

Há destaque ao espaço na localização da mãe do personagem principal em sua atividade de “munhungar” no “beco”. Comércio clandestino, conforme conotação do vocábulo “escuro”, mantido, sobretudo, para “alimentar prazer” de “pula”. Ao pensarmos os sentidos que encerram a palavra “beco”, inferimos que em ruas estreitas se encurralam jovens negras, que ofertam seus corpos como garantia de amparo econômico. Nesse sentido, o “beco” constitui-se em labirinto consumindo suas vítimas.

Em face dessa realidade, a presença dos tempos verbais no modo indicativo sinaliza que a situação descrita continua habitual, como demonstram os verbos “munhungava” e “precisava”, referentes aos pais do protagonista. O emprego dos verbos “deu”, “gostaram”, “embarrigaram” remete a ideia de efemeridade das relações que, marcada por necessidades momentâneas, não oferece possibilidade para estreitamento de laços afetivos.

---

<sup>11</sup> Prostituir-se (N.E.).

<sup>12</sup> Homem branco (N.E.).

A consequência dessa fragmentação recai sobre a mãe e a criança, que abandonadas devem lutar pela sobrevivência. Episódios indicados pelos verbos no presente do indicativo, ou seja, tais fatos ocorrem frequentemente, inclusive no momento em que o narrador dialoga com o leitor. Afirmações consideradas incontestáveis pelos empregos dos verbos ser e estar. "Mulato filho de pula pai dele está onde? Mãe negra é mãe é pai"

Por fim, o uso do verbo no infinitivo impessoal "munhugar", "pelejar" generaliza a situação, pois o descaso aprisiona e causa a degradação no ser. A poeticidade plaina e à voz narradora soma-se a voz autoral, que ao apropriar-se e ilustrar o modo de viver e pensar angolanos critica a situação problemática em que se encontra imersa o país. Poeticidade que prossegue em:

No pensamento do Kandengue<sup>13</sup> um dia veio virar engraxador. Lá no musseque tinha muitos miúdos que punham graxa nos sapato, Fininho, Zito e Fefé, poça! os gajos sábado e domingo andavam nos aviões,compravam mikondos, passeavam roupa nova. Ele ficava só em casa pôr olho nos três manos, cada qual tem pai dele, a mamã fazendo a vida. À noite, mesmo bêbada, ela trazia algum ferro. Kaprikitu avançou então os planos dele, puxou para os Eucaliptos ganhar a vida (CARDOSO, 1982, p. 8).

O narrador continua a denunciar o descaso aos mais fragilizados socialmente: mulher e criança, marginalização distintiva da desigualdade social, expresso na interjeição "poça!". Tece o sentimento de desprezo e revolta às injustiças que colocam no "beco" os seres indefesos, roubam-lhes a possibilidade de viverem sua humanidade. Desassistidos pelas esferas sociais vivem em situação abandono: "Lá no musseque tinha muitos miúdos que punham graxa nos sapato"; "Ele ficava só em casa pôr olho nos três manos, cada qual tem pai dele".

Vivem, na mesma medida, em situação degradante e desumana, "a mamã fazendo a vida. À noite, mesmo bêbada, ela trazia algum ferro". Série de problemas que os fatalizam, porque não há princípios que lhes assegurem as condições existenciais mínimas para reverter o dilema que os enclausura. Desta forma, é-lhes privado o direito de inserção social, assim como lhes é negado o direito de assumirem o destino da própria existência em comunhão com partícipes de seu grupo social e demais seres humanos.

Outra denúncia realça-se no contraste social, a disparidade entre os que possuem uma renda em contraposição àqueles que vivem na miséria, conforme a alegação: "os gajos

---

<sup>13</sup> Criança (N.E.).

sábados e domingo andavam nos aviões, compravam mikondos, passeavam roupa nova". Em comparação com outras crianças, que podem usufruir da infância, com propício desenvolvimento físico e psicológico, o protagonista encontra-se em desvantagem. "Ele ficava só em casa pôr olho nos três manos".

Conferimos que a voz do narrador adiciona-se ao do protagonista, visto as marcas discursivas no manuseio da língua portuguesa na norma culta em adição com a língua quimbundo. "Em *Dizanga dia Muenhu*, diversas figuras do povo funcionam como sujeitos da história. (...) Boaventura Cardoso introduz a *fala* como integrante do discurso narrativo, numa demanda do linguajar angolano"(CANIATO, 2005, p.66), como se pode conferir no seguinte fragmento: "Ele ficava só em casa pôr olho nos três manos, cada qual tem pai dele, a mamã fazendo a vida".

Concordamos com Caniato e enfatizamos que a oralidade espalha-se na história escrita, sinaliza subjetividades angolanas. Canal de liberação da voz afônica, que se torna audível, ao trazer à tona os problemas que assolam comunidades. O conto tece-se na linguagem solta, a escrita submete-se aos contornos da fala, de modo a traduzir a movimentação de pessoas comuns que dispersam suas conversas pelas agitadas vias urbanas. Nesse trâmite, as histórias engordam, porque nelas habita a voz poética.

Entendemos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como na dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. Toda palavra poética aspira a dizer, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

Ensina-nos Zumthor que a manipulação da linguagem no retrato dos sentimentos das pessoas em reação a determinada realidade resulta na poesia. A prontidão do poeta em extrair os acontecimentos triviais, recriando-os, conferindo-lhes novos significados, produz a "pulsão do ser na linguagem". Então, podemos definir o poeta como aquele que busca incansavelmente a voz, no exercício contínuo de observação à trajetória do homem em sua aventura existencial.

Lançamo-nos ao mergulho ao considerar que a prosa poética de Boaventura Cardoso enlaça-se ao contexto angolano, já que, "sinto-me [Boaventura Cardoso] visceralmente um poeta que escreve em prosa. É-me fascinante descobrir o sentido poético que as palavras mais vulgares escondem" (CARDOSO, <<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revistametamorfozes>>). No trabalho de extrair os dramas e transpô-los para os

sinais impressos, a poesia requer, entendemos, que a grafia sujeite-se a retratar a voz, no relato de experiências vividas. Neste trâmite, a linguagem engravida-se de voz, porque acionada pela memória, expressa a tradição cultural, por meio do objeto artístico.

Entretanto, o desejo de estudar dicotava<sup>14</sup> nele. Ele queria saber brincar com a palavras no papel, assim como trumunava<sup>15</sup> a bola, se maguelava<sup>16</sup> perigosamente nos carros. Mas lá na escola sôssora<sup>17</sup> sempre chatear amanhã traz isso, amanhã aquilo. Por isso MEU TOQUE! Era também o grito e a luta dele (CARDOSO, 1982, p. 9).

O acento à tradição oral, herança de formação cultural africana, prolongado pela escrita, proveniente da cultura europeia, intenta novos contornos à sociedade. Adição necessária para minimizar a intolerância afrontar as forças opressoras, assegurada na escrita. "Não faz muito tempo a terra tinha dois bilhões de habitantes, isto é, quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de indígenas. Os primeiros dispunham do Verbo, os outros pediam-no emprestado" (SARTRE, 1979, p. 3). Sob esta perspectiva o "verbo" foi elemento chave, fundamento estável para negação aos povos colonizados. Então, tornou-se relevante apropriar-se desta tecnologia tanto para combater a tirania quanto para elevar o sentimento da importância do homem africano.

Creemos que é por este motivo que o fragmento irrompe com outra denúncia, a correspondente ao trabalho infantil. A conjunção "Entretanto" define-se como consequência lógica, já que Kaprikitu deveria estar na escola adquirindo conhecimentos para melhoria tanto de seu futuro como ao de Angola. A escrita e leitura permitir-lhe-iam desfrutar a liberdade, "Ele queria saber brincar com a palavras no papel, assim como trumunava a bola, se maguelava perigosamente nos carros". As ferramentas lhe possibilitariam abrir as portas para o entendimento de sua situação, bem como a de outros meninos e da própria Angola, pois

As contradições de classe existiram durante o período pré-colonial, e esses mesmos conflitos continuam existindo na atualidade. Fechar os olhos a essa realidade é se condenar a um estado de incapacidade permanente para compreender as realidades da África contemporânea ou da África pré-colonial (MOORE, 2008, p. 58).

O estudo informal, associado à sua vivência e aos pensadores que lutaram a emancipação de África do jugo imperial, talvez pudessem lhe abrir "os olhos para a

---

<sup>14</sup> Crescer (N.E.).

<sup>15</sup> Jogar (N.E.).

<sup>16</sup> Dependurar-se na traseira da carroceria dos carros (N.E.).

<sup>17</sup> Senhora professora (N.E.).

realidade". Erradicando seu analfabetismo, talvez pudesse reelaborar a sua história, na percepção de um mundo fraterno. No entanto, é-lhe vedado o direito à passagem para obtenção do saber sistematizado, conforme indicado pela conjunção "mas".

A adversativa comprova que este espaço não se destina à criança, pobre, engraxate. O ambiente escolar reserva-se à classe dominante que, além de calar a voz pueril, a inferioriza por sua condição marginal, de acordo com o emprego de "chatear". O sistema de exploração se robustece por meio da alienação e condição miserável da população.

Seria uma decisão irrevogável, a de selar inexoravelmente o destino de Kaprikitu, se não fosse o elo solidário com o narrador, que assoma o seu grito ao do protagonista. "Por isso MEU TOQUE! Era também o grito e a luta dele" (CARDOSO, 1982, p. 9). Entendemos que a escrita de Boaventura Cardoso atrai o grito da constelação infantil trabalhadora e com ela também grita, a fim de que sua intelectualidade esteja a serviço da relevância social e coletiva.

Sua condição encontra-se mais favorável, em relação às das crianças desamparadas, porque ele pode se fazer também refletir na ficção por intermédio do narrador. A ação de profunda observação às pessoas da sociedade de Angola, a imersão sobre a cultura de forma geral, o torna uma autoridade, que se patenteia em sua escrita. Conforme se expressa em:

(...) é necessário que as pessoas tenham em conta que nós devemos manter as portas abertas, que a nossa cultura deve dialogar com o espaço universal, com outras culturas, mas sem perdermos aquilo que são as raízes de nossa identidade cultural, porque se não houver essa preocupação perdemos-nos no espaço global (CARDOSO, 2005, p. 33).

O contista angolano assevera sobre o valor da tradição, sobre o valor da História como fatores de fundição da singularidade humana e, devido à circularidade, faz-se necessário o permanente "diálogo" com outras formas de se pensar o mundo e o homem. Mas alerta que há de se preservar as fontes ancestrais como referência primária. Sobre esta âncora consideramos que a atividade artística de Boaventura Cardoso prima em valorizar a construção cultural, na qual os povos autóctones erigiram Angola. O trabalho estético banha-se em águas dos ancestrais, aspira seus saberes na expectativa de fortalecimento cultural. Por isso, a urgência na observância à memória, a fim de fomentar a questão identitária, por se tratarem de fontes históricas, negadas pela História oficial. Diante das considerações proferidas por Boaventura Cardoso, ouçamos as próximas denúncias, que se fazem aos gritos, expostas em:

Alguém pé calçado passava, passo apressado, os graxas gritavam MEU

TOQUE! Berridavam<sup>18</sup> atrás do sapato que dava pão. MEU TOQUE! era o grito da fome, a luta dos homens pequenos empurrados cedo na vida MEU TOQUE! era a agonia dos explorados. MEU TOQUE! quemqui gritou primeiro fui eu! Sueuquin graxo mé! MEU TOQUE! Por que estásminguiçar<sup>19</sup>? Para ganhar a vida precisa um gajo lutar com os outros, se agarrar mesmo (CARDOSO, 1982, p. 9).

Os caracteres desenham ao leitor a imagem de um local coalhado de pessoas. A escrita grava a manobra corporal e as conversas, os rumores. O Corpo e as palavras, pronunciadas pelos transeuntes, meninos trabalhadores, traduzem-se por códigos para driblar a fome. O panorama e os testemunhos se convertem em ferramentas que, além de produzir arte, servem para comunicar a recusa e resistência angolana contra a desigualdade. Para Zumthor

*Performance* implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser (1997, p. 87).

A produção artística resulta no intenso exercício de irrigar a fala angolana, de modo a canalizá-las em testemunhos de vida. A maneira de contar nos transporta à cena descrita, saltamos às páginas e nos embrenhamos nas ruas banhadas de pessoas, agitação na qual mergulham crianças precocemente desempenhando funções adultas. Os rumores suscitados pela voz narradora se entrecruzam com as vozes infantis na tumultuada aventura em disputar espaço para garantia da sobrevivência. A teatralização é tenaz para driblar a fome e dramatiza a vida de meninos destinados a se travestirem de homens no intuito de conferir um sentido outro à existência.

Num curto parágrafo, aparecem cinco vezes o termo “MEU TOQUE!”. Pela grafia em letras garrafais, seguida pelo ponto de exclamação, soam estrondosamente, manifestam gestos e palavras, enfim, o pensamento da voz coletiva. O narrador projeta o leitor à cena, em pequenos enunciados, demonstra a agitação em ruas fervilhadas por crianças na disputa por freguesia, no chamamento para engraxar-lhe os sapatos. Ainda mais, aos gritos das crianças, aglutinam-se as vozes do autor e do narrador e a cada grito bradado vibram significações.

Pelas coordenadas, o autor ao empregar o termo “MEU TOQUE!”, recorre à gradação e lhe confere-lhe sentido ascendente na enumeração de acontecimentos que concorrem para o

<sup>18</sup> Dar corrida (em alguém); afugentar; afastar com rapidez (N.E.).

<sup>19</sup> Enguiçar-me (N.E.).

clímax narrativo. Convenientemente, pela técnica há exploração dos significados, que acumulam em forma de registro oficial de denúncia. O conto, resultante da obra literária, transforma-se num documento para notificar o registro de uma violação ao direito da criança em não viver sua infância.

Na primeira ocorrência de o grito-denúncia expresso em "MEU TOQUE!" conota-se pela indignação do narrador frente ao mar de crianças desamparadas, no atropelo de ofertar o trabalho de engraxate aos apressados transeuntes, "pé calçado passava, passo apressado" (CARDOSO, 1982, p. 9). A musicalidade obtida pela aliteração intensifica o ritmo e se converte em denúncia, caracterizada pela exploração do trabalho infantil, considerado habitual em países subdesenvolvidos. Além de realçar o lirismo, efeito que Boaventura Cardoso emprega na linguagem, adornando-a esteticamente, a repetição de fonemas /p//a//ss/, intensifica a sonoridade do ritmo emitido no turbilhão de pessoas que circulam as vias urbanas da localidade Eucalipto.

No segundo momento de "MEU TOQUE!", o grito-denúncia patenteia-se pela vivência traumática de Kaprikitu, que abarca o coletivo de explorados. Os exemplos pulverizados pelo termo chave, dá-nos a saber sobre a perda de vínculos afetivos desta e de inumeráveis crianças privadas de laços protetores, "homens pequenos". Alerta-nos, o narrador que o "grito da fome" desapropria a criança de viver as etapas primordiais para seu pleno desenvolvimento. Assim, metaforicamente, a criança adoecida terá como consequência uma sociedade enferma.

"MEU TOQUE!", no terceiro grito, denuncia o sistema capitalista que vitima a criança, explorando-a. Atentando para o vocábulo "agonia", dentre as acepções, há o de "última luta contra a morte". Mediante disto, refletimos sobre a situação de Kaprikitu, pois que se encontra imobilizado pelo fator político-social-econômico. Sendo assim, sua morte está previamente decretada, isto é, não há condições favoráveis para que se liberte das correntes que o impedem de viver sua infância.

A entoação de voz continua a vibrar nos quarto e quinto momentos de "MEU TOQUE!". Prossegue o manifesto do sentimento de ira e inconformismo ao constatar a "exploração" destinada ao universo infantil, agora acrescida de um novo fator: a rivalidade. Ela fermenta o individualismo e contribui para jogar meninos angolanos contra si mesmos. O grito-denúncia inflama-se contra o abuso de poder, proclamado pelo sistema econômico.

Consequentemente, as práticas ilícitas, prostituição e trabalho infantil, concorrem para a desagregação dos integrantes do grupo social, já que o espaço fecunda-se pela disputa. Neste cenário, as ações particularizam procedimentos egocêntricos, propicia atitudes de

desapego aos interesses alheios. "Para ganhar a vida precisa um gajo lutar com os outros, se agarrar mesmo". A animosidade é húmus no espaço narrativo, pois a contenda não se limita unicamente ao colonizador, volta-se, também, aos membros sociais, deteriorando lhes a confiança íntima, abalando os alicerces motrizes de sua individualidade, visto que:

(...) todas as minhas narrativas, menores ou maiores, espelham quase sempre os cenários a que atrás me referi. Os personagens individuais e/ou colectivos, prolongam, obra após obra, os seus protagonismos, enfrentando problemas do quotidiano dramático. A única diferença entre umas e outras residirá na variedade de cenários e temas do universo social, e no crescente aprofundamento da abordagem dos mesmos. (...) Sou de opinião que toda a minha obra de ficção mergulha no mesmo universo temático, abordando numa linguagem estética homogénea, em que intervêm componentes do fantástico, do maravilhoso, mundos mítico-religiosos de interpretação bantu-angolana dos fenómenos sociais, cosmogónicos, cosmológicos, ontológicos e filosóficos (CARDOSO, <<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revista-metamorfoses> ).>

Kaprikitu encena "problemas do cotidiano dramático". Acompanhando sua árdua luta pela sobrevivência, Boaventura Cardoso nos incita a problematizar, a partir do ficcional, a realidade. É dela que vem o acervo, pois constitui o ponto angular para suas criações. Os personagens articulam atos sociais que trançados pela malha histórica filtram valores assegurados no viver coletivo. “Aprendi também que nem sempre o que nos apetece dizer deve ser dito, e o que não-dito pode, às vezes, ser mais importante e expressivo que o dito” (CARDOSO, 2005, p.22). Orientação imprescindível para nossa pesquisa, razão de aprimorarmos, cada vez mais, nossos sentidos, na tentativa de entender os silêncios textuais. Com essa premissa, adentramos o próximo subitem.

### **2.1.2 Kaprikitu: broto da revolução, símbolo de libertação**

Na sequência anterior, observamos o grito de indignação do narrador em constatar a infância interrompida de Kaprikitu que, em tenra idade, travestiu-se de trabalhador, na função de engraxate, instrumento para driblar a “fome”, numa parte da cidade de Luanda, denominada Eucalipto.

Prosseguindo a análise, objetivamos compreender, no rio artístico de Boaventura Cardoso, como se processa a aventura deste menino em outro local da capital, nomeado por "Baixa". Em consulta ao vídeo "Retratos de Angola - Baixa de Luanda e ponte", (<http://www.youtube.com/watch?v=2LBUyE9Bf3I>), apreendemos tratar-se de uma espécie de

cartão-postal. Região desenvolvida, com infraestrutura, centro de referência ao turismo e novos empreendimentos. Abriga outro tipo de público, os de maior poder aquisitivo, portanto. Para Macêdo,

A "Baixa" - parte da cidade que fica próxima ao mar - traz as marcas da História do país: são numerosos ainda os edifícios do período colonial postados em ruas antigas e estreitas, algumas das quais são ainda conhecidas pela denominação d'antanho: rua da Alfândega, rua Direita, rua dos Mercadores (2008, p.11).

Conforme exposição topográfica, acima citada, o espaço torna visível a realidade díspar em que se afunda a povo angolano. A zona dos "Eucaliptos" se revela partir do congestionamento de crianças trabalhadoras, demonstrado no conto em tela, no ofício de engraxate, juntamente com a menção de mulheres, na sujeição de práticas sexuais, em troca de insignificante paga, resultando na degradação de corpo e da dignidade, "Munhugar o corpo é pelear contra a fome", "mamã fazendo a vida", "mesmo bêbada, ela trazia algum ferro" (CARDOSO, 1982, p. 8), a exemplo da mãe de Kaprikitu. Oposta, a região intitulada "Baixa" se define pela prosperidade, fator atrativo aos indigentes, principalmente aos meninos órfãos, carentes dos recursos econômicos. Ruas outras os incitam às novas aventuras, provocando-lhes desejos em reverter o quadro de abandono. Prossegue, nessa outra parte de Luanda, a saga da criança-trabalhadora.

A arte de graxar estava ficar agarrada nas mãos que sabiam ritmar com o pano a música feita assobio. Kaprikitu puxou para a Baixa experimentar outra sorte na vida. Se abancou no fresco da Portugália, visionando sempre os fregueses com sapato no pé, kumbo é preciso muito (CARDOSO, 1982, p. 9).

De acordo com nosso entendimento, existem dois juízos de valores no enunciado. Um deles, o narrador notabiliza a desenvoltura do protagonista mirim, reputa-lhe elevada moral. Percebemos certa analogia entre os fazeres do engraxate e do escritor, pois ambos professam seus ofícios com "arte". Enquanto aquele porta nas mãos, enodadas pelo ato de "graxar", o "pano", este recorre aos instrumentos da escrita.

Ao autor cabe a tarefa de colher e lavrar a palavra, a fim de transportar, para a escrita, o corpo e a voz de pessoas comuns de terras angolanas, em seus retratos de vida. No espinhoso encargo de sobreviver, o personagem principal obtém as notas musicais ao friccionar o "pano" no sapato. Música que cadencia seu duro destino e causa admiração no

narrador e no leitor, porque ambas as mãos "sabiam ritmar".

Outro dado refere-se ao local em que Kaprikitu irá adentrar atraído pela possibilidade "experimentar outra sorte na vida". Firmando a atenção no verbo "puxou", observamos a preocupação do narrador com a excursão do inexperiente personagem em outros espaços. Os vocábulos "no fresco", "Portugália" e "sapato" demonstram que a região da "Baixa" difere-se da anterior - "Eucaliptos"- devido à maior circulação de bens, pois conforme nos explica o autor, em nota de rodapé, "Portugália trata-se de um bar luxuoso na Baixa de Luanda freqüentado por grandes capitalistas portugueses" (CARDOSO, 1982, p.9). O espaço representa maior perigo, conforme se faz saber em:

Kumbubué, gravidez na barriga, falas dicotas<sup>20</sup>, o freguês sentou no bar. Kaprikitu berridou até ele e lhe enfiou o paleio da profissão: sai graxa, freguês? (...) Pula deu resposta vai engraxar teu pai. Meu pai cara dele nunca lhe vi, mas é meu pai. Vai engraxar teu pai não, mé! O freguês virou bicho e esticou um pontapé rijo, fazendo em bocados a caixa de graça. Kaprikitu quando viu no chão a caixa que lhe agüentava a vida, pôs o desafio: vem cá s'és home!vem cá s'és home! O freguês se levantou arrogante e os graxas que estavam ali na cena engrossaram o desafio e repisaram: vem cá s'és home! Ninguém que falou mais. (...)Novamente a ameaça apareceu, palavra de rei não volta atrás: vem cá s'és home! Os punhos dos engraxadores no ar. Ameaça. Silêncio. Ameaça. O freguês ficou fraco, nunca tinha pensado kandengues<sup>21</sup> do musseque não fogem discussão azeda. Kaprikitu olhava só a caixa, as tintas, a graxa no chão. E amanhã? Tinha de pensar no dia de amanhã, pensar como os kotas que têm mulher e filhos. E amanhã? Quando vier a Totalimediata<sup>22</sup> se te açaço... O ódio não cresce se lhe cortarem as raízes (CARDOSO, 1982, p.10).

Imagem e gesto percorreram mundos, ilustram cenas cotidianas, no clamor de mudanças históricas. Assim, o leitor é conduzido a visualizar a perseverança de um grupo de crianças, pobres e indefesas, em seu direito de serem respeitadas. A associação dos punhos erguidos dos pequenos engraxates, acrescida pela expressão "vem cá s'és home!", mais as frases elaboradas por um único substantivo, aumenta a tensão narrativa. Nas palavras de Sartre,

Mas essas agressões incessantemente renovadas, longe de os induzir à submissão, atiram-no numa contradição insuportável pela qual cedo ou tarde o europeu pagará. Depois disso, o aprendizado de humilhação, dor, fome, suscitará em seus corpos uma era vulcânica cujo poder é igual ao da pressão que se exerce sobre eles (1979, p.11).

---

<sup>20</sup> Grandes falas (N.E.).

<sup>21</sup> Criança (N.E.).

<sup>22</sup> Independência total e imediata (N.E.).

Refletindo sobre o acontecimento histórico vulcânico revelado por Sartre, recorreremos à seguinte dedução: se a ocupação colonial investiu em destituir o homem africano, ultrajando sua constituição filosófica, não conseguiu destruir o embrião identitário fixado pela raiz ancestral no seio comunitário. Seiva que pode firmar, reavivar na memória novos valores e conferir novos conceitos a origem e ao sentido da existência, representável na figura da criança Kaprikitu.

Valores transportados na pena de muitos intelectuais angolanos, sendo que muito deles se incorporaram ao combate e suas mãos instrumentalizaram pelas armas e pela escrita, num incessante trabalho para contestar a sujeição e subordinação. As experiências aprimoraram seu modo de perceber o mundo e desse universo, destacamos a estética de Boaventura Cardoso, que pelos relatos contidos em suas obras, traduz sentimentos, que ultrapassam as barreiras espaço-sociais da sociedade angolana, ao espelhar o universal.

Por isso, a cena, acima transcrita, se abre com violência no confronto entre colonizador e colonizado. Inferimos que a criança representa o povo angolano indefeso perante o "Pula". O revide infantil sinaliza que ele carrega consigo os fundamentos da tradição de seu povo, ao indiciar respeito à geração, mesmo que este seja um "pula", que abandonou a prole. "Meu pai cara dele nunca lhe vi, mas é meu pai".

Na imagem "O freguês virou bicho e esticou um pontapé rijo, fazendo em bocados a caixa de graça", compreendemos que nas leis compostas pelo colonizador, o colonizado deve manter-se no lugar hierárquico a ele imposto: o de subordinado. Nesta condição, deve ele permanecer engessado, isento de qualquer manifestação de liberdade e inerte para a tomada de decisões. Decretada a morte psicológica, se aniquilaria a essência angolana, convertendo-se num objeto.

Contrariando essa lógica, o personagem Kaprikitu, liderando a bandeira da coletividade, enfrenta o predador. Superando limitações e sofrimentos, decide objetar-se ao poder constituído: "O freguês se levantou arrogante e os graxas que estavam ali na cena engrossaram o desafio e repisaram: vem cá s'és home!" A voz os resgata da condição subalterna. O corpo-escudo se manifesta para a luta. Nesta "*performance* (...) o discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido" (ZUMTHOR, 2005, p.87), convites à ação.

A pujança escrita brada do cerne destes conflitos de modo a problematizar, implícita e/ou explicitamente, as ingerências de um regime historicamente hostil, racista, em anular a identidade do sujeito africano. O discurso vivo não se deixa aprisionar. Ambientado na

escrituração, ele reformula o esgarçado tecido vital, substanciando no manancial das vozes passadas, ponto estratégico para sobrevivência individual e coletiva. Chave de equilíbrio que pode abrir as portas de ações solidárias.

"a voz viva" é, na verdade, tão material quanto a palavra impressa; e já que os signos falados, da mesma maneira que os escritos, só funcionam por um processo de diferenciação e divisão, a fala só pode ser considerada uma forma de escrita, tanto quanto se pode dizer que a escrita é uma fala alternativa (EAGLETON, 1994, p. 141).

Eagleton coloca na mesma instância de igualdade a voz e a escrita. No nosso entendimento, "voz viva" tem seu reconhecimento autenticado na escrita de Boaventura Cardoso, porque ao se fazer pronunciável, traz consigo a memória. Ao colocarem relevo a língua viva, a sonoridade vibrada pela articulação (re) criação de palavras, palpantes no agrupamento social, a oralidade patenteia-se em compromisso social. Na prosa poética, os personagens recuperam informações específicas percorridas num tempo turbulento, que lhes impuseram profundas cicatrizes. Desta forma, "os signos falados" franqueiam a dignidade do povo angolano, ao reconhecer-lhe a luta e o útero no qual foi gestado e gerado.

Metonimicamente, Kaprikitu é a representação da insatisfação popular frente ao regime governamental, assertiva que pode ser comprovada em: "Os punhos dos engraxadores no ar. Ameaça. Silêncio. Ameaça". É possível verificar que na reação do protagonista, ao que se soma a de outros meninos trabalhadores, há o veemente desejo de operar mudanças nessa organização estrutural. O exercício de extrema crueldade, que os esmaga deve ser revertido, por isso, o clima tenso, corpos em simulação de combate, a dramaticidade culmina com as frases: "Silêncio", "Ameaça", porque, além de partilhá-las com o leitor, mobiliza-o a participar do episódio exibido. Mesmo sendo desigual o confronto, ele se define pela coragem e esperança, pois,

Essa não é a geração perdida. Eles são os filhos da rebelião de Los Angeles, os filhos do bombardeio do MOVE (abreviação de "The Moviment"), os filhos dos Panteras Negras e os netos de Malcolm. Longe de estar perdida, eles são, provavelmente, a geração mais consciente desde a de Nat Turner (1800-1831: liderou uma rebelião de escravos na Virgínia. (N.E)). Menos que perdidos, eles estão extraviados e descartados por esse sistema cada vez mais racista, que mina os valores que eles herdaram. Eles são todos revolucionários em potencial, com poder histórico de transformar nossas sombrias realidades. Se estão perdidos, encontrem-nos (ABU-JAMAL, 2001, p. 144).

O apelo sancionado advém da história de luta, arma-se no discurso contra hegemônico àqueles que tentam defender obstinadamente as esferas sociais, com o objetivo de incendiar mentes com práticas racistas e desse modo se justificar práticas desumanas, violentas. Ao clamar verdades sobre comportamentos injustos contra a população negra, que ferem a própria legislação, Mumia Abu-Jamal, assim como Kaprikitu e a constelação dos desvalidos, contrariam e denunciam fatos incompreensíveis, como os ocorridos a si mesmos. Ao advogarem em causa própria, lançam luzes à coletividade, tornam-se líderes humanitários.

Nestes termos, "os punhos" "no ar" é um gesto simbólico, encerra a compreensão infantil de sua condição marginal. Compreende que a humilhação, alicerçada pela segregação e discriminação, lança ao escombro a infância, abduzida pelas atividades desenvolvidas precocemente. Em arena agressiva, o ódio se alastra rapidamente e o menino percebe a positividade deste sentimento como mecanismo de defesa para renovar-lhe a força moral, salutar para intervir nas contendas desiguais.

Resistir e lutar são manifestações de força no sentido de soterrar ações cruéis, que nem sequer poupam os pequenos, as mulheres, ceifam-lhe em seus direitos civis e políticos, porque não se encontram num estado livre. "Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado" (FANON, 1979, p. 30). Logo,

As crianças, cuja presença é marcante em sua ficção [a de Boaventura Cardoso], respiram esses ares pesados que, no limite, invadem o espaço delas e as privam da descontração natural da sua idade. Por outras palavras, Boaventura, como maior parte dos prosadores angolanos contemporâneos, assinala a participação da criança no processo da libertação, sua grande escola, onde a pedagogia da luta tem como lição obrigatória a consciência do perigo, que a cada dia é preciso reavivar (SANTILLI, 1985, p.21).

Kaprikitu evadido da escola colonial aprende na escola revolucionária o ensino da luta para a sobrevivência, libertação e emancipação, nessa interação pedagógica, o personagem central torna-se sujeito. Surpreendido pela prosa poética de Boaventura Cardoso, ele é abrilhantado de humanidade. Encargo que se faz esculpir na escrita, fruto das peregrinações do autor, no exercício em debruçar-se sobre a comunidade angolana.

Embrenha-se na teia coletiva a fim de investigar a dinâmica vital para apreender no volume de acontecimentos contados e/ou observados a luta social contra a repressão. A arte literária do escritor intenta denunciar as mazelas que estagnam, deformam e mutilam gerações conduzidas pelas mãos de ferro do sistema colonial. Sua estética alimenta-se na poesia

emanada do povo, ilustra os dilemas existenciais sob a égide do capitalismo industrial. Ao eleger o povo como guardiões da cultura, promove o universo angolano, porque extrai do discurso narrativas fecundas que objetivam igualdade aos seres humanos.

Há no episódio síntese, dramaticidade, com a eleição da criança como signo de realeza: "palavra de rei não volta atrás". Ela carrega o germe capaz de tornar produtivos os valores culturais de tradição africana. Se a cultura europeia, representada pelo homem branco, violento, intolerante e autoritário, desprestigiou a criança, e numa repercussão mais ampla atinge toda população, lançando-a no terreno da competição, individualização, negligenciando-a; é na figura dela que se arvora a esperança de mudança histórica.

Afirmção que pode ser examinada em: "E amanhã? Quando vier a Totalimediata se te acaço... O ódio não cresce se lhe cortarem as raízes". O advérbio "amanhã" gera uma transitoriedade no sentimento, brota-lhe uma disposição no espírito que o induz a esperar que a revolução há de suceder. Ação promovida pela "palavra de rei", que ousou enfrentar, no mesmo tom de igualdade, as atitudes violentas sedimentadas pelo regime ditador, mantido pela civilização branca.

Assim, o advérbio "amanhã" traduz-se por esperança e se torna um divisor histórico, já que sinaliza mudanças na sociedade africana negra que sofre com a miséria, resultando-lhe a alienação. Pela insurreição há perspectiva de se reerguer uma sociedade em que estas mesmas crianças maltratadas possam se libertar do domínio das forças que as reprimem. Ao se espelharem nos feitos heroicos dos antepassados podem edificar uma sociedade mais humana. A esperança é um imperativo, por isso, o grito lançado por Kaprikitu retumba no tempo e no espaço e se junta ao de Nga Fefa Kajinvunda, protestos "audíveis" nos tópicos abaixo.

## **2.2 Palavras: denúncia à violência e ecos identitários em “Nga Fefa Kajinvunda”**

Narrado em terceira pessoa, com participação da voz da personagem, “Nga Fefa Kavinjunda” é o sexto da coletânea de contos de *Dizanga dia Muenhu*. Basicamente, a personagem-título dá vida ao enredo, cingido pela violência, de cunho patriarcal, reinada numa área comercial de Angola, denominada de "Xamavo". Trata-se da luta de uma feirante que se utiliza do corpo, da voz e dos conhecimentos, de fontes ancestrais, para não sucumbir aos ditames de uma sociedade austera, solidificada pela discriminação e pelo preconceito.

Nga Fefa Kajinvunda se faz pela palavra. Refere-se a uma das inúmeras mulheres que comercializam no mercado ao ar livre. O processo de violência substancia-se pelo

autoritarismo do universo masculino sobre o feminino e pela supremacia da visão europeia em detrimento à pessoa negra. Diante disso, visamos analisar as formas de resistência da personagem feminina, que se ampara na voz, no discurso vivo, para espelhar na escritura de Boaventura Cardoso o enfrentamento e a recusa à anulação.

Assim, a voz recobre-se de signos, representativa da coletividade, forja-se na escrita, recurso utilizado para romper o cerco de invisibilidade imposto à sociedade angolana. Nesse trâmite, os elementos composicionais perpassam-se de vocábulos quimbundo imbricados à língua portuguesa criando uma escrita que repercute a oralidade que, além de formular denúncia à violência, à exploração, ao racismo, funciona como hùmus identitário, já que ficcionista angolano, pelos trâmites literário, registra denúncia à exploração e à violência.

A voz que se entrelaça à do narrador é a da personagem feminina. Verte-se de um discurso arquitetado por uma mulher negra, que no bojo dialógico permite aflorar o contexto de referência à luta pela sobrevivência num espaço margeado pela intolerância, pelo racismo. Na contenda, a mulher negra toma para si a palavra e anuncia a verdade pelo viés do marginalizado, torna-se sujeito histórico, “revela-se como criador e criatura” (RATTS, 2007, p.41).

Sob esta perspectiva, pontuaremos algumas marcas dialógicas, presentes no discurso dessa personagem que a torna referência do povo angolano em arenas conflituosas. Por meio da voz, a palavra define seu posicionamento e sua visão de mundo acerca dos problemas que assolam os membros da comunidade de Angola, objetivam sua anulação, conforme reflexões arroladas nos itens a seguir.

### **2.2.1 Voz: estatuto de sujeito à personagem feminina**

A oralidade patenteia-se no conto “Nga Fefa Kajinvunda”. Fala e corpo traduzem vivências, particularizam a compreensão que o sujeito tem de si, bem como da sociedade na qual se encontra inserido. Sob este prisma, avalia a situação histórica que perpassa a trajetória humana e pelo acúmulo de conhecimentos, assimilados no percurso existencial, reúne valores culturais, registro de singularidade. Nesse sentido, a palavra/voz revela a visão de mundo, em que as escolhas reorganizam o indivíduo em si mesmo e, em uma dimensão mais ampla, a conduta projeta valores humanitários, basilares para normatização social.

ZUMTHOR (2007) credita função preponderante à voz. Para além da observação aguçada, o pesquisador deve auscultar a poeticidade que emana do coletivo, com fim de perceber as formas de pensamento que orientam os grupos sociais. O corpo associa-se à voz

na transmissão de conceitos elementares de formulação humana, conservados nos compartimentos da memória. A articulação voz/corpo resulta na “performance”, que se “situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional [...], ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (p. 31). Neste conjunto de ensinamentos se ampliam as vivências, porque ao ilustrar fatos pretensamente triviais, sinalizam-se a complexidade de sua constituição, ou seja, afloram a situação-problema em suas causas e consequências. Nestes termos

a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade (ZUMTHOR, 2007, p. 10).

O escritor Boaventura Cardoso, no conto “Nga Fefa Kajinvunda”, modela na escrita a “performance”, conjugada pela articulação da fala e manifestação corporal, configurada na expressiva atuação da personagem feminina. A ação indica a cultura de sua origem e nela se encontra a “energia”, combustão em que se abastece a protagonista para enfrentar os obstáculos sociais, definidos pelo império industrial.

Nadando em águas contrárias à submissão do povo negro banto, a produção do ficcionista Boaventura Cardoso traz à margem textual cenas representativas da violência e das atrocidades cometidas aos subalternos. Sua estética opera em sentido de acusação à lógica capitalista, ao espelhar a positividade na atitude de Nga Fefa Kajinvunda. Com isso, estabelece ruptura com os padrões das empresas imperialistas, já que a percepção do autor se volta para valoração da língua quimbundo e a alteridade conferida à personagem central, conforme sinalizado em:

Kuatenos! Kuatenos! O grito rebentou no ventre atmosférico rapidamente na kazucutice<sup>23</sup> do Xamavo<sup>24</sup>. Negócios ainda parados, quitadeiras na berridagem do gatuno. Kuatenos! Kuatenos! Tudo nas corridas para acaçar o dinheiro na ponda<sup>25</sup> de Nga Xica roubado. Na berrida os fiscais também estavam. Pessoas que andavam nos becos ficavam assustadas, movimentação era no acontecimento dos ladrões fugindo, Xamavo tinha desordem. Kandengues até se espantavam, depois mergulhavam rindo na algazarra. Kuatenos! Kuatenos! Grito levado longe, grito testemunho de boca bocando bocas. Nga Fefa Kajinvunda, como lhe chamavam por causa da força dela na discussão, refilona, quem lhe punha só desafio?, nem mesmo as polícias

<sup>23</sup> Desordem, confusão (N.E.).

<sup>24</sup> Nome de antigo mercado (N.E.).

<sup>25</sup> Pano que as quitadeiras usam à cintura e onde guardam o dinheiro (N.E.).

podiam com ela (CARDOSO,1982, p. 23).

Vários termos em quimbundo desfilam em parceria aos vocábulos portugueses, denotam singularidade ao modo de narrar do escritor angolano, que privilegia aspectos da oralidade, bem como a arte de contar histórias. Demarca o aspecto sonoro propagado pela voz, que ruidosamente se espalha pelas vias do mercado aberto, “Xamavo”. Do ponto de vista ficcional, o alcance da vibração vocal se traduz pelas condições propícias deste ambiente povoado por pessoas diversas, composto, sobretudo, por mulheres comerciantes, crianças e homens.

De acordo com Pereira (2003), quimbundo é língua africana falada pelo grupo etnolinguístico banto, cultivado por cerca de 500 povos distintos de vários países de África Subsaariana, falado por aproximadamente 60 milhões de pessoas. Constituem cerca de 70% da população do continente. Por estarem esses povos distantes da escrita, a palavra falada foi a via por onde se engendraram os mitos, registros fundadores, que alojados na memória irromperam as barreiras temporais. O discurso vivo consolidou valores, fontes edificadoras de crenças centrais, veículo para normatizar a conduta comunitária. Boaventura Cardoso banha-se nestas vertentes e enfatiza que:

Exercito uma semiósis que intersecciona o português angolanizado e as contribuições semânticas da língua Kimbundu, em sua performance e competência. Parto sempre da língua portuguesa reelaborada pelos povos Kimbundu, reelaboração essa, a partir da qual arquitecto a minha gíria estético-literária (CARDOSO, <  
<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revista-metamorfozes> >.).

A confluência estética gera imagens e, de súbito, introduz o leitor à cena dos acontecimentos. Conduz-nos a vislumbrar a agitação advinda do “Xamavo”, particularizada pela movimentação de indivíduos na prática da comercialização e, respectivamente, na obtenção de produtos. Para, além disso, informa-nos que a correria aumentou devido ao furto cometido por “kuateno”. O grito lançado contribui para aumentar a vivacidade do recinto.

A ambientação edifica-se por um cenário desigual fruto da gestão colonial, que se arquitetou na imposição de autoridade de uma cultura sobre a outra e, no caso de Angola, ocorreu pela truculência do poderio militar na destruição da cultura local. Este estratagema se perdurou e no conto, em questão, o autor dirige a percepção do leitor para as feiras livres, local destacado pela atividade desenvolvida pelas “quitadeiras”. Espaço que conserva as

marcas ideológicas repressivas, manifestado pelo poder patriarcal. A ação imposta tem por fim intensificar e selar a violência, com conseqüente perpetuação da miséria e alienação, cuja tônica consiste em silenciar o outro.

O emprego da metáfora/aliteração “boca bocando bocas”, intensifica a movimentação, sendo que o propósito dessas passagens é elevar a imagem de Nga Fefa Kajinvunda. O evento narrativo centra-se nesta personalidade feminina, que se firma no discurso vivo. Atributo que lhe reveste de força e coragem, já que o corpo “refilona” e a palavra se convertem em instrumentos distintivos de luta e resistência contra o sistema opressivo. Por isso, o narrador exalta-lhe a competência discursiva, tal atributo lhe reveste de autoridade.

Se pensarmos no adjetivo refilar/ “refilona”, dentre as acepções o que nos parece mais ilustrativo à personagem se restringiria a opor-se tenazmente, resistir, reagir falando. Caráter distintivo que a consagra como signo de resistência, já que pelo seu espírito questionador ninguém ousava provocar-lhe, nem mesmo “as polícias”. Boaventura Cardoso, em nota de rodapé, traduz o significado de Nga Fefa Kajinvunda, “dona Josefa, a zaragateira” (1982, p.23). O acréscimo do adjetivo denota a expressividade da personagem, que não abre mão de seus direitos, faz-se ouvir por meio da discussão, simboliza a possibilidade de reverter a situação opressiva e o menosprezo dirigidos à população marginalizada.

A imposição da língua portuguesa como idioma oficial consiste num dos mecanismos basilares das potências europeias para suplantar a identidade dos povos subjugados. Então, somados às marcas da oralidade há palavras em quimbundo, inclusive lançadas no início e dispersas na narrativa, de modo a enfatizar o lugar social de onde são evocadas. Elas têm relevo pelas representações que adquirem no decorrer da história: o de registrar a violência aos colonizados na intensa demanda em extinguir-lhes as vozes. Os termos da língua nativa se rebelam contra a hegemonia do colonizador e, sendo subversivos, vislumbram a libertação.

De acordo com Bonicci (2009), no campo semeado pelo colonialismo, houve poda aos colonizados quanto ao direito a assumirem a identidade. Impôs-se a língua portuguesa como idioma oficial e se repreendeu o uso das línguas nativas, obstruíram as vias para que estes não pudessem ter acesso a própria herança ancestral, bem como aos bens e serviços implantados em suas terras, conquistadas pelo explorador estrangeiro. Em espaços cercados e conduzidos pela mão inflexível das potências capitalistas, inibia-se a demonstração de insatisfação e de rejeição à violência estabelecida em seus territórios, restando-lhes calarem-se e aceitarem a submissão.

Contudo, muitos foram os meios encontrados pelos povos dominados para alcançar e transpor a muralha de invisibilidade e no período pós-independência traçou-se um projeto

objetivando a nacionalização. Dessa forma, “os autores se distanciam da literatura metropolitana e assumem uma literatura mais engajada e mais consoante à cultura e à formação dos sujeitos” (BONICCI, 2009, p. 339). Nga Fefa não sucumbe ao estratagema de silenciamento, pelo contrário, o episódio já se abre com grito. A personagem sustenta sua fala com firmeza e se dirige a seus opositores com determinação.

Ainda sob a perspectiva deste pensador, se ideologicamente, durante o longo processo de colonização, as empresas imperiais visaram o aniquilamento da cultura social angolana, em contrapartida, no decorrer desse trâmite, o colonizado desenvolveu a réplica de modo velado em forma de contestação à tirania, à violência, valendo-se dos recursos que lhes convinha de modo a garantir a subjetividade. Assim, a cortesia, o silêncio funcionava como mecanismos de superação à brutal realidade, sendo que as ideias propagadas pela escrita “revelam não somente a resposta do sujeito colonizado, mas a ambiguidade e a fragmentação do colonizador” (BONICCI, 2009, p. 339). O empenho prima pela “recuperação de voz”, instrumento de valorização, pois de objeto o ser africano passa a protagonizar a sua própria história, conforme atestado em:

Uma vez ela foi. Palavras zangadas com sô Zé, caloteiro. Mé dia, hora suarenta. Ainda dentro de casa que começaram, quase sem barulho. Discutidamente depois, das gargantas vomitavam berros, diálogo violento com as malcriações na língua. Palavras e gestos no enquadramento. Os corpos na discussão enunciavam formas variadas. Paga não pago. Nga Fefa e sô Zé no afrontamento. A solução não aparecia. As pessoas com a curiosidade de saber que conversa era aquela de falar berradamente. Compreenderam bem as conversas que passavam, quando dois já cá fora no prolongamento da maka. Sô Zé pensava por ela ser mulher podia lhe ganhar na luta logo. Se enganou. Eu sou mulher mas você não brincas comigo hem, caloteiro, não tem vergonha — Nga Fefa falou autoridade nas palavras (CARDOSO, 1982, p. 23-24).

A tônica à voz se patenteia no conto, apresenta aspectos da poética oral. A fala feminina provoca a masculina no sentido de clamar por justiça, reivindicando para si e o coletivo o direito legítimo em questionar o sistema, reclamando outras normas para compor as leis sociais. O embate entre os personagens se inicia ao meio dia, o narrador denomina o período por “hora suarenta”, pois este calor se propagará na discussão, de maneira intensiva. Os vestígios de violência ascendem, a princípio, no repertório da fala e se prolonga por meio dos gestos. Corpo e voz culminam na dramatização do episódio, a conjugação mobiliza o leitor a adentrar acena descrita. “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR,

2007, p.32).

Marcadamente, faz-se notória a metáfora "garganta vomitavam berros" e, pela câmara conduzida pelo narrador, o foco se afunila em "Palavras e gestos no enquadramento". A junção denota percepção de que as letras se desprendem das páginas, de forma a convidar o leitor para também compor a multidão e visualizar a dança espetaculosa, intermediada por corpos e vozes.

Com a estratégia da narração em terceira pessoa, o narrador observador em alguns lances concede a palavra à protagonista e no entrelace de vozes evidencia o lugar em que se postula no contexto. Historicamente, coloca-se como parceiro da população explorada, mostra apreço e admiração pela força da mulher, que por sua configuração genética foi depreciada pela fragilidade. Analogicamente, pode-se pensar que na mesma condição se encontra a nação angolana, mas que demonstra resistência e determinação para reverter as consequências fecundadas pela colonização. "Sô Zé pensava por ela ser mulher podia lhe ganhar na luta logo. Se enganou." A gradação performática prossegue:

Todos não estavam acreditar, é embora era garganta dela, manias de desafiar homem, mé! A repetição da cena acontecia outra vez. Cada um na afirmação de si. Kajinvunda nem que fugia só. Fia da mãe! Sô Zé começou de lhe empurrar no chão ali. Vai agora dá-lhe já — a multidão aquecida de contente. Nga Fefa no chão e o homem masculinamente vitorioso. Mas, boxeiramente<sup>26</sup> se levantou e lançou as mãos na garganta masculina. Sô Zé na aflição, eué! Zolhos dele na viragem moribunda. Multidão atenta. Expectativa dominante nos homens e nas mulheres. Receosos de ver sô Zé apanhar nas fuças, os homens estavam. Era uma mulher. Vergonha para eles se Nga Fefa ganhava. Elas, o lado delas, não queriam também ver Kajinvunda debaixo do corpo musculoso. [...] No Sambila, na hora das mé dia, não te digo nada!, porrada grossa, meu! Ninguém se meteu na cena. Só eles. Ditado que mandava não meter a colher entre marido e mulher, ali era lei. Nga Fefa de repente baçulou<sup>27</sup> o homem e a vitória dela com sô Zé no chão. [...] Nga Fefa ainda na socagem do adversário. Tiveram de lhe dizer chega, vontade era muita (CARDOSO, 1982, p. 24).

A ocorrência ganha plenitude ao sair da instância privada para a pública, tendo a população como expectadora do embate entre Sô Zé e Nga Fefa. Notadamente, o narrador exalta a coragem feminina no enfrentamento ao cerco de injustiças, mesmo tendo ciência da desvantagem pertinente às correlações de forças, conforme assinala a afirmação: "Kajinvunda nem que fugia só. Fia da mãe!". Da afirmação, pode-se intuir que as vozes autoral e narradora contemplam com interesse e admiração o procedimento da mulher que não se rende aos

<sup>26</sup> Com jeito de boxeiro (N.E.).

<sup>27</sup> Dar rasteira (N.E.).

ditames de práticas transgressoras de direitos igualitários. Momento em que o narrador a consagra por seu qualificativo “Kajinvunda”, isto é, esta representação advém das camadas populares, provoca tumulto, sendo expressiva tanto a força discursiva quanto a de resistência física frente ao opressor, pois “uma vez reiniciada a comunicação, as pessoas se redescobrem como seres humanos” (THOMPSON, 1992, p. 213).

É perceptível que a ideologia machista naturaliza a opressão à mulher negra, captura mentes tanto as de homens brancos como as de homens negros, justamente pelo fato de ser transmitida e reproduzida pelo sistema capitalista, tentáculos de dominação e da ampliação da exploração, já que "Receosos de ver sô Zé apanhar nas fuças, os homens estavam. Era uma mulher. Vergonha para eles se Nga Fefa ganhava".

O comportamento da plateia indica ser costumeiro o triunfo da brutalidade sobre as pessoas que são avaliados em suas fragilidades, por isso, a efusão da torcida em prol àquele que ocupa funções gerenciadas pelo escalão colonizador. No entanto, Nga Fefa Kajinvunda não se intimida. Os advérbios “ali” e “já” conferem dinamicidade ao acontecimento, enquanto que “de repente” e “ainda” exterioriza a revolta sufocada, sinaliza que o oprimido pode reverter a ordem imposta sob a reputação positiva conferida à protagonista. “A lição importante é aprender a estar atento àquilo que não está sendo dito, e a considerar o que significam os silêncios. Os significados mais simples são provavelmente os mais convincentes” (THOMPSON, 1992, p. 205).

A lição ensinada por Thompson faz-se presente no conto de Boaventura Cardoso, cuja concentração estética prioriza histórias da tradição oral. Seu ato inventivo recai sobre a essencialidade do ser humano, focaliza atributos em que repousam qualidades, vias pelas quais se pode observar o projeto de identificação com os aspectos culturais formuladores da sociedade angolana. Seus curtos contos, densos nas abordagens, abrangem o panorama histórico em que é possível “ouvir” as vozes e interpretar a expressão corporal manifestadas pelas personagens, sinais distintivos da forma de conceber o mundo. "O emprego da dupla dizer-ouvir tem por função manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto no estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso *in presentia* (ZUMTHOR, 199, p.39).

Este ponto de vista é notável no conto em questão, pois o autor se dispôs a relatar fatos cotidianos que cercam os grupos sociais de Angola, pelas vias ficcionais. É a voz de uma mulher preterida pelo sistema político-econômico eleita para testemunhar, expor as intrigas desempenhadas pela imensa parcela populacional, descompensada do conjunto de benefícios, distintivo de uma sociedade desigual. Ao externar a interioridade pelo instrumento da

faculdade de falar, traz à tona sentimentos reveladores da concepção de mundo dos destituídos, porque a palavra expressa a interioridade de Nga Fefa. Voz e performance designam resistência ao regime patriarcal, fixado por condutas violentas e racistas, conforme o pronunciamento:

Nga Fefa, hum parece mentira! Nga Fefa agarrou mesmo o ladrão. Com uma aduela tirou-lhe a vontade de correr. Os miúdos entravam na socagem e bofetadas também davam na condenação. Vinham depois relatos de uma aventura breve, no palco mussequeiro, grávido de cenas. Nunca recuava nome do das pessoas. Nga Fefa tinha homem no corpo dela de mulher. Respondia xingantemente todos que lhe insultavam e até os fiscais punham respeito nela. Senhoras inda que vinham do putu com as manias de superior, não torravam farinha com ela. Olhar sisudo, cigarro na boca, falas poucas, personificava a autoridade e o respeito (CARDOSO, 1982, p. 25).

A voz narradora expressa o incidente, manifesta o simulacro no qual contracenam, num espaço divisório, de um lado encontrando-se a população negra e de outro a opulência caucasiana, definida pela supremacia sobre os desprestigiados. O relato vincula-se a valorização dos subjugados, enaltece Nga Fefa que se recusa a curvar-se à ideologia masculina, postulada pelo império colonial, que julga a mulher como ser inferior. Na pauta literária, o autor engrandece a personagem feminina, ressalta-lhe a coragem e destreza em enfrentar o sistema violento, que se sela também pela arrogância das mulheres brancas, que também vivendo sob o julgo machista, sentem prazer em se impor à mulher por estar momentaneamente no poder. Sob a ótica autoral, Nga Fefa representa a população angolana que, mesmo estando à margem, sinaliza a possibilidade de reverter a situação. A presença dos “miúdos”, atuando com a protagonista, aponta novas perspectivas. Estratégia desdobrada no item a seguir.

### **2.2.2 Morte: sublimação do sujeito**

Nesta etapa, objetivamos ressaltar nos recursos retóricos de Boaventura Cardoso o sentimento de indignação entre dominador e dominados, num espaço singrado pelo ódio. O comportamento violento intenta minar a integridade física, moral e psicológica da protagonista, que como um véu, representa o coletivo dos despossuídos. Emerge do enredo denúncia a grave vulnerabilidade imposta a este grupo social, que encontra na postura de Nga Fefa Kajivunda, respaldo para enfrentar seus dilemas. Talvez, por este motivo, o narrador lhe outorga de força. Diferentemente de violência, que se manifesta pela agressão, conjugada por

atos corruptos, que lesam as pessoas, a força se materializa em ações firmes, expressam a moral positiva da personagem feminina. No evento ela procura ser respeitada e empenha-se na auto-afirmação, a fim de romper laços opressores, conforme o excerto a seguir.

Chegou e perguntou saber se o peixe quanto é: Trinta escudos. Foi a resposta seca que ela falou na intenção de não arranjar mais conversa. Ela sabia o costume antigo das senhoras da Baixa de discutirem o preço da mercadoria. “Oh! É muito caro, Maria. Toma lá quinze escudos se quiseres.” Braço estendido da senhora ficou embora só no espaço. Nga Fefa parece lhe bateram vibrantemente no corpo. Tirou o cigarro da boca e descansou arrogantemente as mãos na cintura. A mão da oferta barata ainda abandonada no espaço. Zolhos das quitadeiras de repente espiando, muximas palpitantes. Parece que vão vundumunar-se<sup>28</sup>. Banzaram. “A senhora está chamar Maria a quem? Você viste meu nome é Maria? Vê lá, hem!” — se arregalaram os olhos no desafio enquanto a mão da oferta cobardemente murchando. Senhora, boca admirada. Nunca tinha ouvido dizer quitadeira fala assim numa senhora. Estava no hábito dela ir no mercado e entrar na discussão do preço, altivamente. Com o criado lá em casa, com a gente do musseque com quem às vezes falava, comportamento dela único. Tempo ainda colonial. Pensou que a quitadeira estivesse maluca. “Parece-me que há um mal-entendido, Maria”. Fora da banca, Nga Fefa no gesto mussequeiro mandou a senhora calar a boca logo, logo senão lhe dava (CARDOSO, 1982, p. 25-26).

Não bastasse a luta da personagem feminina pelo direito ao seu espaço num regime machista, a disputa prossegue na inscrição da supremacia irrestrita do poderio do colonizador sobre os nativos colonizados, representada pela “senhora”, que também se encontra aprisionada ao sistema. Duas oponentes, mulher negra e mulher branca, defendem seus princípios, sendo que esta se julga superior àquela, tratando-a, bem como todos pertencentes a seu grupo etnolinguístico, como seres inferiores. Na comunicação entre ambas, Nga Fefa, em continuidade a moral desempenhada, se impõe na mesma instância de igualdade com a mulher branca, já que se não avalia como inferior, fator de espanto e incômodo à outra. A interferência ao comércio da protagonista, retratado na cena, em que a mulher branca se julga no direito de determinar o preço que irá pagar na mercadoria, denota desvalorização sobre a atividade trabalhista da feirante, mantendo a lucratividade da sociedade capitalista, já que o possível lucro obtido interferiria no modo de sobrevivência da Nga Fefa.

No que se refere ao tratamento à personagem principal, nomeada por “Maria”, há descaracterização de sua individualidade, fragilizada pelas disparidades, arbitrariedade e intolerância, centradas nas relações sociais entre estas personagens, que pelo foco narrativo,

---

<sup>28</sup> Bater-se, lutar (N.E.).

singulariza a sociedade de Angola. Revidando ao procedimento imperioso da “senhora”, Nga Fefa não se intimida pelo autoritarismo e mesmo sob a ameaça mantém-se firme em sua decisão de luta, entendendo que não haveria outro caminho para superar a condição subalterna, conferida a ela, e, num plano maior, à nação. Assim, no enredo literário Nga Fefa Kajinvunda é símbolo de resistência do povo angolano, em particular ao aprisionamento da mulher negra, que deve submissão à superioridade de homens e mulheres da sociedade branca. Por isso, sua voz contestadora reclama por sua dignidade e, conseqüentemente, abrange o coletivo feminino, já que

Palavrosamente as quitandeiras caçoavam a mulher da Baixa, desaparecendo. Nos kimbundos<sup>29</sup> delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo que não podiam falar na língua da senhora abertamente. Anos de opressão se transformavam em liberdade nas falas kimbundas (CARDOSO, 1982, p. 26).

Nesta movimentação, a linguagem do escritor de *Dizanga Dia Muenhu* irrefutavelmente sustenta-se na leitura crítica ao contexto cultural, apanha as falas de teor testemunhal e as avalia na dimensão social e política, porque refuta os conhecimentos ocidentais que descaracterizam os de matrizes africanas. Ao se debruçar sobre os costumes locais, detalhando barbáries à população mais vulneráveis, ressalta, por meio das vozes ficcionais, a particularidade do pensamento banto, que na especificidade identitária demonstra a capacidade de edificar a essencialidade humana por si próprios, se abastecendo em seu acervo filosófico.

A potencialidade das “falas kimbundas” configura-se em resistência, instrumento em que a personagem principal e demais vozes femininas que se agregam à dela extravasam sentimento de repulsa à ocupação colonial e, conseqüentemente, contra o patriarcado, uma das ramificações do colonialismo. “Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. Onde a riqueza das tradições orais, contrárias ao que quebra o ritmo da voz viva. O verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e dá vida. Na palavra se origina o poder de chefe e da política, do camponês e da semente (ZUMTHOR, 1993, p. 75).

O poder da palavra asseverado por Zumthor aflora-se no discurso vivo proferido pela protagonista, que ao se recusar e driblar o silenciamento, contribui para o fluir das demais vozes de mulheres angolanas negligenciadas pela hegemonia colonial. Então, estas falas

---

<sup>29</sup> Língua falada pelo povo Kimbundo que havia no Norte de Angola, ao Norte do rio Kuanza (N.E.).

refutam a ingerência patriarcal e, neste ato, se funde a identidade feminina. Redes tecidas por meio da avaliação de relações entre este universo de mulheres e o mundo opressor que as sufocam.

A sonoridade proliferada no conto arvora-se em dois grupos de mulheres feirantes, sendo a que primeira imagem foca-se na protagonista em sua conduta emancipada, que clama por uma sociedade que considere e valorize a pluralidade da cultura nativa. A outra representação destina-se às quitandeiras do “Xamavo” que não possuem a disposição política de Nga Fefa, no choque com a dinastia do dominador, suas atitudes expressam aversão, mas sem a iniciativa e disposição que emanam da personagem central. Estas vozes se tornam expressivas ao unirem-se à voz desafiadora de Nga Fefa. Nesse sentido, voz, corpo e performance retratam a reação do silêncio dos oprimidos no anseio de fazerem-se ouvir. A feira do “Xamavo” é o palco no qual se torna possível a audição de vozes outrora amordaçadas, rumores grávidos por libertação. Tal exemplo se amplia a seguir

Os policiais vinham acompanhados da senhora triunfante, apontando Nga Fefa: é aquela negra! Medo ainda no princípio, a quitandeira fez coragem depois. Olhou à volta. Ninguém estava. Chegaram e nem mais que avançaram saber como é que a maka foi. Começaram só no castigo da quitandeira. Nga Fefa ainda deu uma paulada na cabeça dum chuí<sup>30</sup>. Aqui é que mesmo na luta de verdade começou. A senhora no entimulamento da fúria colonial: dêem-lhe mais! Força! Kajinvunda sem força, estendida no vermelho sangue da morte (CARDOSO, 1982, p. 26).

Os desafetos cultivados nas relações de poder plantados pelo etnocentrismo europeu patenteiam a trama violenta que se faz ilustrar no conto. O drama vivido por Nga Fefa resulta em sua morte, tributo por macular a ordem imposta pela ideologia dominante. A conduta subversiva em não se conformar com a realidade colonial foi fator preponderante para erradicá-la do veio social, por isso, sua presença era indesejável e inaceitável. Por estas vias, torna-se possível conjecturar que a auto-afirmação de Nga Fefa foi brutalmente asfixiada, já que a repressão colonial se alimenta na alienação do dominado, torna-o objeto sob a égide da violência, com a conseqüente anulação de seu modo de interagir com o universo. Repertório em que não há opção para a argumentação, tampouco, trâmite para um julgamento pautado na equidade. Impera o predomínio da brutalidade, seguido do extermínio. O espetáculo destina-se a intimidar a população negra a não ousar infringir as normas. Caso sejam burladas, a

---

<sup>30</sup> Policial, no sentido pejorativo (N.E.).

sentença será a mesma imputada à protagonista: a morte como punição.

Na trajetória de libertação articulada por Nga Fefa Kajinvunda, o homem de pele branca firma seu autoritarismo ao nativo, com o propósito de minar-lhe a confiança e determinação, de forma a acorrentá-lo nas malhas da submissão, imputando-lhe a morte psicológica. A destruição da personagem feminina torna-se, para o homem branco, espelho para refletir o temor. Nele se mira o homem negro para se revestir de coragem, visto que, no percurso vinculado pela contradição, ela reivindica para si e para a sociedade de Angola o direito de tornarem-se sujeitos, propósito firmado em sua conduta crítica, contestadora e audaciosa.

A voz oprimida e silenciada no clímax narrativo confere vitória ao colonizador, na conservação da manipulação de mentes e corpos para manutenção da ideologia capitalista. Mas ao atentar para a resistência de Nga Fefa às formas coercivas lhe imputadas, ousamos enfatizar que sua morte não lhe apagou a voz, pois Boaventura Cardoso torna memorável a imagem da quitandeira, visto que "as mulheres foram em Angola, como alhures na África, as heroínas desconhecidas da luta pela liberdade e contribuíram para o sucesso da empreitada muito mais que o geralmente se tem destacado (MAZRUI, 2010, p. 22).

A afirmação proposta por Mazrui se faz atestável em Nga Fefa Kajinvunda. Imageticamente, a mulher guerreira compara-se a própria situação em que se encontra imersa a população de Angola, "Tempo ainda colonial" (p. 26), e a irrefutável presença de espírito da protagonista em conferir novos rumos, os da liberdade, à nação. A resistência feminina frente aos diversos oponentes simboliza a reconstituição de si mesma e de todos aqueles que se encontram no oceano de privacidades.

Desta forma, a voz canalizada pelo narrador e autor ecoa pelas ondas sonoras universais, numa linguagem perpassada pela expressão reivindicatória, que brada por uma sociedade livre, fraterna, que cultive o respeito ao ser humano. Palavra e corpo reivindicam justiça e direitos igualitários à população marginalizada. O exercício de luta latente em "Meu Toque!" e "Nga Fefa Kajinvunda" ganha novo enfoque nas lições de "Mesene", conforme ideias compostas abaixo.

### **2.3 Aprendizagens e descobertas, plantando uma nova história: o papel revolucionário de o *Mesene***

Quinto conto da obra *Dizanga dia Muenhu*, "Mesene", palavra que se origina da língua quimbundo e na explicação de Boaventura Cardoso, exposta em nota de rodapé, significa

professor, mestre. Nesta narrativa, evidenciamos que o papel assumido por este "Mesene", extrapola o de simplesmente repassar as informações contidas nos livros formulados pelo colonizador. O mestre Kaxeketela configura uma nova frente combativa, cuja arma se faz na aprendizagem, no entendimento da situação que emoldura, desapossa os nativos de Angola de seus bens e acervo cultural.

Kaprikitu, Nga Fefa Kajinvunda e Kaxeketela são nomes que remetem ao contexto africano. Percebemos que o pertencimento a este universo os autoriza a falar por si mesmos, a conduta extrapola o individual, na simbiose de pensar e agir. Ponderando solitariamente sobre as situações limites que os encarceram, os personagens revestem-se de responsabilidade com o coletivo. Ao Defrontá-las decorre a mensagem sublinhar do sentido de vida plural, isto é, o cerne para a mudança encontra-se no somatório de forças individuais que devem desaguar no coletivo, a fim de que as mudanças ocorram e elas possam beneficiar os desamparados.

Narrado em terceira pessoa, o conto ocupa a dimensão de, aproximadamente, três páginas e meia. Em linhas gerais, a sinopse textual, sob nossa visão, compreende a história de um professor e seus alunos adultos. Irrompe na abertura do conto, o personagem principal em sua função em alfabetizar os alunos, em idade avançada, da sanzala Kitembo.

Sabedor de que a História é um constructo social e as relações edificam-se nos pilares do poder, que destinam a hierarquização de modo a tornar produtiva a seiva do preconceito e discriminação aos grupos minoritários angolanos, Kaxeketela, o "Mesene", efetua profunda leitura e análise da realidade que os circunda.

Para além de uma instrução regida na cartilha que sela a submissão, nutrida pela valorização dos fatos e lugares da cultura europeia, com total apagamento dos de origem africana, o "Mesene" refletia com seus estudantes sobre os aspectos da vida, estimulando-os a se desprenderem dos nós ideológicos, engenhosamente feitos pelo opressor. Usava seus conhecimentos para favorecer as pessoas do lugarejo. Admirado pelos os moradores e invejado por um dos alunos e pelos comerciantes exploradores é denunciado às autoridades como terrorista. É preso e seus alunos como o povo da sanzala ficam órfãos de seus conhecimentos e de sua bondade.

Terrenos marginais que se fazem florescer na arte literária de Boaventura Cardoso e em particular em "Mesene". Neste conto nos propomos a verificar, pela via estética, a operação do escritor/narrador/personagem para desatar e se livrar dos laços, abdutores de corpos e mentes dos nativos de Angola. Intenção arrolada nas argumentações descritas nos próximos itens.

### 2.3.1 Mesene Kaxeketela: herdeiro da tradição ancestral

Com alta intensidade, no imaginário produzido por Boaventura Cardoso, a palavra, carregada para a escrita, tem caráter de intervenção social. Pelo traço literário, em que há espaço para representação da oralidade, desabrocha-se a dignidade do sujeito angolano, uma vez incorporado na demanda artística adquire força para desvencilhar-se dos vínculos violentos manejados pelo colonialismo. Seu corpo, palavra e ação funcionam como testemunhos no embate à dominação.

Nesta percussão violenta, houve várias formas de resistência, surgiu a necessidade de se reconhecer a armas do adversário, apreendê-las e utilizá-las para fins de sobrevivência, tanto do aspecto físico como moral. No campo intelectual, as armas equacionaram-se no empenho em denunciar os ditames coloniais. A capacidade poética de muitos escritores prestou-se a captar os dramas e acondicioná-los nos suportes literários. A valorização da integridade humana tornou-se presença marcante, como se pode presenciar nas obras de Boaventura Cardoso. Guindou a fala de pessoas do povo e a transportou às personagens, selando a oralidade na escrita. A acurada percepção arvorou-se nos eventos do povo de Angola, porque

durante o longo período do colonialismo português, essas histórias - contadas nos povoados do interior à beira das fogueiras ou em saraus nos bairros pobres das cidades - tiveram um caráter marcado de resistência e preservação da cultura do colonizado, já que remetiam às manifestações culturais dos africanos que os colonizadores insistiam em classificar como barbárie e tentaram rasurar. Com a independência, os autores angolanos tomaram para si a tarefa de re-contar essas narrativas, como forma de fazer presente o que por tanto tempo o colonialismo tentara abafar, ao mesmo tempo em que ensinavam às novas gerações os caminhos da tradição (MACÊDO, 2008, p. 59-60).

A resistência e preservação da cultura, enfatizadas por Macêdo, germinam na escrita de Boaventura Cardoso. Autor que vem se notabilizando desde a independência de Angola, mantém acesa a fogueira da tradição ao dar preferência às ocorrências do ambiente angolano. Retratando práticas resultantes da tradição oral, confere visibilidade às pessoas de Angola e também a todos aqueles que são explorados pela ganância do capitalismo.

Conduzido por este ideal, ele imprime no papel as falas soltas, os rumores de pessoas comuns, que com a doação de seus corpos ecoam murmúrios, provenientes de sua indignação e descontentamento em relação ao conjunto de fatores políticos, ideológicos e militares

estrangeiros impostos aos súditos negros de África. Então, a escrita comprova a recuperação da soberania de um povo que nunca deixou de resistir aos comandos violentos do colonizador.

As marcas literárias de Boaventura Cardoso reafirmam os saberes da memória coletiva, na perspectiva de ascensão dos seres ficcionais, instituindo-os como sujeitos históricos. Os fatores consagrados na energia textual, ordenada no princípio da positividade à galáxia dos destituídos, conforme se faz representar no discurso ficcional, demonstra a permanente luta. A resistência aos ditames autoritários, chancela o compromisso autoral com o acervo memorialístico, pois ao contar libera as vozes aprisionadas, que pelo suporte da escrita, livro, ecoa sentimentos pelo timbre forte da oralidade. Isto porquê

A fantasia e o inconsciente não passam, afinal, da reordenação de vidas. (...) O inconsciente é como uma força por trás de toda história de vida. (...) A maioria das pessoas conserva lembranças que, quando recuperadas, liberam sentimentos poderosos (...) Recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade; continuar lidando com essa lembrança pode fortalecer, ou recapturar, a autoconfiança (THOMPSON, 1992, p. 205- 208).

É-nos perceptível nas obras de contista e romancista angolano este tênue fio entre realidade e ficção, visto que os fatos cotidianos pululam na trama por ele criada. Notamos, também, que a questão da memória sustentada por Thompson, que se concretiza na disposição do sujeito para relembrar e recontar, se efetiva nos contos de Boaventura Cardoso, no ensejo de aprofundar o “sentimento de identidade”. Pelos referenciais apresentados no jogo narrativo, a escrita revela o estado psicológico, sendo que as manifestações afloram das pulsões de aversão à sociedade gerenciada pelo ódio, pela desvalorização aos colonizados.

As personagens de Boaventura Cardoso têm consciência e existência próprias pois dilatam a humanidade do povo angolano, visto que as aventuras são experimentadas pelo narrador e demais personagens que sofrem os efeitos coercivos da força física e psicológica, abalando-lhes a moral. Na fronteira, os personagens, em reduzido e espreitado espaço, empenham-se e torna memorável seu caráter, de acordo com o episódio:

Ouviam Kaxeketela atentamente iluminando suas cabeças. Homens e mulheres na vontade de pelejar a ignorância, tomavam do Mesene a lição na cartilha de João de Deus. Bê-a? Ba — cantava o coro atento. Tê-a? Tá. Agora junta-lhe mais um tá, faz quê? BATATA — arrespondiam os velhos soletadamente. A lição ritmava é quando chegava nazoras da tabuada dois vezes um dois, dois vezes dois quatro. (CARDOSO, 1982, p. 19)

A imagem projeta o leitor para a sala de aula do Mesene Kaxeketela. A sonoridade é

vivaz, assim como se pode desenhar o semblante de cada um que ocupa este ruidoso espaço, no árduo desejo da aprendizagem. Ao adentrar na sala de aula, surpreende-nos o fato de comportar adultos/“mais-velhos”, no ânimo para aprender outros referenciais, "Ouviam Kaxeketela atentamente iluminando suas cabeças. Homens e mulheres na vontade de pelejar a ignorância".

"Pelejar a ignorância" sinaliza-nos que o esforço destes homens e mulheres consiste em entender os mecanismos de sustentação, que mantém a população refém da tirania de seus opressores. Kaxeketela tem a luz, a leitura e escrita, capaz de iluminar lhes o espírito, por isso, o desejo de serem instrumentalizados, metodologicamente, para aquisição das primeiras letras, porta de entrada para a leitura e escrita, ferramentas do colonizador, apreendidas "na cartilha de João de Deus".

Em consulta a alguns sites, dispostos nas referências desta tese, obtivemos informações de que esta cartilha foi criada pelo português João de Deus, em 1877, por ele nomeada de "A Cartilha Maternal". Destinada à alfabetização infantil, guiava-se pelo "estudo da fala", isto é, o ensino da leitura, advinha-se do processo de estabelecimento entre a representação silábico-alfabético com a correspondência sonora e a escrita. A atenção e memória aguçadas eram relevantes na associação das palavras de modo a integrá-las com os fatos da realidade. Regras difundidas pelas colônias e ganharam outros adeptos, inclusive o Brasil, de forma que muitos de nós aprendemos a ler e a escrever por este método de leitura, propagado na cartilha "Caminho Suave".

Retornando à passagem acima descrita, ressaltamos a acuidade que se desprende dos corpos ficcionais, velejada pela percepção sensorial. Deitamos atenta observação aos gestos, à visão e à audição, pois defendemos que eles se convertem em signo na lavra artística de Boaventura Cardoso. Por meio de "exercícios de estilo" sua escrita transporta o contador de histórias, memorável na maestria do narrador.

Outro dado a ser levantado diz respeito à ambientação de "Mesene". Diferentemente dos contos "Meu Toque!" e "Nga Fefa Kajinvunda", transcorridos na zona urbana, "Mesene" se dá no espaço interiorano, na "sanzala". O elo se faz na presença resoluta de seus personagens, sendo objetivo comum o bem coletivo, irradiado por atitudes individuais de contestação ao regime ditatorial. A oralidade é traço marcante nestas e nos demais eventos artísticos de Boaventura Cardoso, registro de singularidade. De acordo com o parecer,

Quando nos referimos às produções da cidade africana surge em primeiro lugar a questão da oralidade, já que aí a forma de acumular e transmitir

conhecimentos sobre a história e os ensinamentos do cotidiano realizam-se a partir da oralidade, tendo espaço fundamental a memória e o papel dos mais velhos. Quanto à forma de comunicação desse conhecimento, a partir de fórmulas rituais ou não, também é imprescindível a fala, que atualiza e produz no ouvinte um aprendizado sobre si e sua comunidade. Trata-se de uma operação complexa que mobiliza valores e, sobretudo, a crença no poder da palavra (MACÊDO, 2008, p. 45).

Alinhamo-nos à proposição elaborada por Macêdo sobre a potência da palavra falada para os grupos sociais de África, visto ser responsável pela conservação dos valores, que guarnece pelo tempo e avivada pela memória, traduz a constituição e a natureza do homem negro africano. A palavra é preta, visto que carrega dentro de si as aventuras humanas. Desta feita, o homem não morre porque sua memória persistirá na voz que exaltar lhe as façanhas, a jornada existencial. "A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras a voz poética é memória" (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

As falas de Macêdo e Zumthor autorizam-nos a enfatizar que a palavra (falada/escrita) de Boaventura Cardoso floresce-se da memória dos grupos sociais banto, razão de sua prosa ser coberta de poeticidade. Pelo ato de escrever, ele recria vivências e ao formulá-las partilha as experiências comunitárias e as compartilha tanto com os seus como de outras localidades. Alquimia que exige, além de intensa sensibilidade, domínio da técnica de observar, recolher, recriar e narrar.

Na afirmação de ambos os pesquisadores, o suporte de acervo da oralidade é a memória e como ressalta Macêdo, os velhos têm responsabilidade preponderante em armazenar e atualizar esta fonte viva do saber, a fim de que os conhecimentos nela contidos não sejam esquecidos e que eles possam iluminar a trajetória dos mais jovens. O discurso vivo tem por fim reatualizar a vida cotidiana.

Assim, compreendemos a atitude resoluta de Boaventura Cardoso na designação do alunado de Mesene. A composição do público alvo de Kaxeketela, são "os velhos", que com as chaves nas mãos, apresentam a perspectiva de trilhar à frente. Agraciados com a sabedoria, a eles presenteadas pelo tempo. De posse da chave cultural, estão sempre dispostos e compromissados a abrir as portas a todos os interessados, principalmente, os viventes de Angola, em adquirir e/ou reanimar os saberes da ancestralidade. Nas palavras de Padilha,

Saindo do espaço urbano para o rural, vê-se que nas sanzalas, aldeias e/ou kimbos, cabe aos velhos — sobas, macotas, quimbandas e/ou feiticeiros — a função tutelar de preservação dos valores comunitários. Mesmo que acima

deles esteja a autoridade administrativa branca, no viver cotidiano de tais agrupamentos sociais, ao velho cabe a resolução dos conflitos do dia-a-dia. Sempre que se ameaça a estabilidade do grupo, o primeiro nível do poder convocado é o da autoridade autóctone, normalmente exercida por velhos (1995, p. 159).

Consideramos o alto teor da oralidade para as comunidades banto, que, aferimos, por estarem distantes do centro urbano, que sofre mais influência e incidência da cultura europeia, ainda preserva o legado da tradição. E, por isso, aponta perspectiva de mantê-la viva, por meio de acúmulos de fatos a respeito da formação do homem negro banto, retransmitindo os conhecimentos aos mais novos.

Velhos e novos são elos de manutenção da corrente vital. Fontes para o fortalecimento da ancestralidade. Devido a esta posição de destaque, os velhos representam a fundação da vida na sanzala. Sua palavra tem poder de lei, seus conselhos visam harmonizar a vida grupal. A eles foi concebida a arte de contar, a palavra tem poder de conectar os viventes aos seus deuses e de promover o crescimento humano.

Como já exposto nesta pesquisa, a cultura luso-europeia provocou profundas rupturas na cultura angolana. O ponto culminante recaiu no desprestígio à constituição humana do negro africano e a desqualificação das fontes orais, na rememoração, pela voz viva, de sua jornada existencial, balizando a organização social. Longe da escrita, os grupos étnicos da África negra foram avaliados como inferiores.

Então, o Mesene, o jovem Kexeketela, que aprendeu a língua e a forma de pensar do colonizador, não se deixou influenciar pelos preceitos de sepultar os dotes de sua tradição. Pelo contrário, ele comunga com ela, confere-lhe valor e ensina "os mais-velhos" a entendê-la de modo que possam salvaguardá-los da tirania das autoridades brancas. Julgamos que Kaxeketela guarda em si o broto revolucionário, colocando-se ao lado dos "mais-velhos", além de solidificar a tradição, apresenta sinais para reverter a condição subalterna imposto à sanzala do Kitembo.

Os códigos dispersos nas estórias contadas destacam a realidade africana e promovem ruptura e descentralização da hegemonia eurocêntrica. As marcas literárias reafirmam os saberes da memória coletiva, na perspectiva de ascensão dos seres ficcionais, instituindo-os como sujeitos históricos, de acordo com a seguinte argumentação:

Experiência de anos lhe kulongaram<sup>31</sup> a tornar as lições fáceis. Respeitado

---

<sup>31</sup> Ensinar (N.E.).

por todos, zuelava<sup>32</sup> muitas vezes nos julgamentos para salvar justamente alguém da fúria do regedor<sup>33</sup>. Assim então muitas makas que fez com o regedor da sanzala do Kitembo e os comerciantes também não lhe fiavam (CARDOSO, 1982, p. 19).

Os termos em quimbundo, língua falada pelo povo Ambundo, retratam o lugar aural, equivale a um baú em que se deposita o tesouro da cultura, canal de (re)conhecimento, matéria na qual se entalhou o homem negro banto e onde se retorna na expectativa de se vitalizar o homem banto pós-independência. O excerto nos autoriza a formular o pensamento de que o personagem principal anuncia-se adepto à língua do colonizador, mas concisamente, a subverte, "lições fáceis", dela tira proveito, em prol a si mesmo como os de sua comunidade, ao utilizá-la para desestabilizar o discurso opressor.

O discurso suscita a elevada moral do protagonista, na ênfase de utilizar seus conhecimentos para proteger o grupo subalterno das amarras humilhantes e violentas do "regedor". Voz e gesto projetam o corpo, simbolizam a não concordância à gerência dessa autoridade e de todas as que compõem o sistema colonial. Nestes termos, o tecido composto pela performance (fala/gesto) converte-se para a escrita e a oralidade fundamenta o sentido. Em outros termos, ao falar, os personagens testemunham a tensa situação que os encarcera e os mecanismos de que lançam mão para não sucumbirem ao autoritarismo.

Quanto a "sanzala do Kitembo" não a localizamos nos mapas de Angola. Pensamos tratar-se de uma localidade distrital, de qualquer maneira a nomeação nos chamou a atenção. Recorremos a Adolfo (2010) que nos explica que "Kitembo" trata-se de um Inquice, uma entidade, uma energia (*nguzo*), que vem das manifestações da natureza, responsável pelo tempo de forma geral. Os povos banto acreditam que esta divindade exista desde o princípio do mundo, assistiu, resistiu e resistirá a tudo.

Analogicamente, consideramos que o nome da região, "Kitembo", faz menção ao deus do tempo e seu "*nguzo*" se estende à conduta dos moradores da "sanzala", em especial, ao personagem Kaxeketela. Ao ter ciência de que a História é um processo em construção e pode sofrer alterações, assim como sofre os males acarretados pelo sistema colonial, ele age no tempo, conscientizando e advogando em favor ao seu grupo social. O conjunto de esforços sinaliza mudar a condição de oprimido.

Levamos outra vertente, "Mesene" é um estudioso, aprendeu a manobrar, astutamente, a língua do adversário, que se vê rendido por não possuir a habilidade discursiva e mental dos autóctones, no entanto, preserva sua língua de origem, pois nela reside elementos

---

<sup>32</sup> Ensinar (N.E.).

<sup>33</sup> Autoridade administrativa ao nível da aldeia (N.E.).

referenciais, definidores da identidade. Ora, reputamos que Kaxeketela e Boaventura Cardoso se alinham no sentido de protagonizarem mudanças históricas, empunhando a bandeira intelectual, estende os instrumentos adquiridos aos de seu grupo social, de modo a semear um canteiro de possibilidades, na manobra de obtenção da liberdade.

E a língua é fator relevante, visto que representa a janela pelo qual o sujeito se percebe e efetua a leitura do mundo. Revertendo do âmbito social, concebe a cada indivíduo a construção da linguagem no somatório de vivências, transcorridas no percurso sociocultural e histórico. O acúmulo de experiências favorece a materialização da identidade cultural. Desta maneira, a língua funda-se no universo simbólico de identificação.

Instauramos que Boaventura Cardoso, por meio dos seres ficcionais por ele criados, inquieta-se com a homogeneização da língua colonial em áreas africanas, em particular, Angola. Emanada do veio comunitário, quanto mais o sujeito colonizado se distanciava da língua originária, maior seria o afastamento da realidade social e cultural. Assim, ela é um trunfo político em mãos indevidas, que passa a estigmatizar tudo o que gravita fora da órbita dominante, fator de rebaixamento do homem negro banto. Assertiva que pode ser conferida no próximo item.

### **2.3.2 A traição**

Traição é uma espécie de quebra de contrato com determinadas normas de organização social. Ao infringir os códigos de conduta, desencadeiam-se conflitos de ordem diversa, moral e psicológica, que abalam as relações. Neste prisma, a traição, ao violar as convenções estabelecidas, respinga desordem tanto no traidor como no traído e no entorno de atuação dessas pessoas.

Polarizando esta definição para o conto "Mesene" dirigimo-nos a Fanon (1979) que convence-se de que "O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos" (p. 27). Em sua visão, a bifurcação, ocasionada pelas potências europeias na ocupação de terras africanas, reservando as áreas centrais ao colonizador e despejando os colonizados às áreas periféricas foram ingredientes propícios para proliferar a violência. Enquanto naquele local há todo o conforto, neste há a sobra da margem capital, o lixo, a condição degradante.

O medo, como afirma Fanon, imperava em ambos os espaços, porque os destituídos desejam respirar o ar abundante do colonizador e este se protegia, com armas bélicas e simbólicas, na expectativa de assegurar a parte cabida numa partilha em que o povo de África não foi convocado a participar, mesmo sendo o assunto central a posse de suas terras, gentes,

riquezas, e por aí afora... Sensações que disparam um estado de alerta, ambos os opositores se digladiam perante a iminente ameaça.

O sentimento de cobiça e o desejo de posse fazem-se notáveis em "Mesene" que, se expressam nos comportamentos do "sô chefe" e Canhanga, um dos "mais-velhos", aluno de Kexeketela, em relação à intelectualidade e os sentimentos altruístas em prol da população do Kitembo. Em síntese, este mal tão fortemente pregado pelo sistema capitalista, fomento de individualismo, captura tanto colonizador como colonizado. Estas sensações de ressentimento em se auto afirmar no desejo de possuir algo de outrem, pela incapacidade, incompetência, pode resultar danos irreparáveis, como se pode observar em:

Sombra da árvore grande no refresco das kadibalas<sup>34</sup> dos velhos, alunos no limite da idade. Foi assim. Ninguém que esperava a carrinha de repente. Pararam na lição cantante na espera de quem é que vinha lá. Kutonokavam<sup>35</sup> lá fora os miúdos na chegada da carrinha, empoeirada.

Desceram em andamento ainda, o chefe de posto na frente com a brutalidade. Ximbas encercaram o cerco. Havia maka, todos pensaram no pensamento.

— Que reunião é essa? — berrou o chefe — Mesene na atrapalhação. Orvalhos de suor, quenturas de febre, vontade de verter<sup>36</sup> ali mesmo tudo junto que rebentava quase.

— A ensinar... Você mazé é um grande político, andas a agitar os teus patrícios. Estás preso! (CARDOSO, 1982, p. 20).

O pronunciamento de Kaxeketela, como pode se notar, ordena-se pela aprendizagem obtida via sistema formal, instrumentalizando-o no livro do colonizador. Paralelo a esta instrução percebemos ser fruto da tradição. Sua energia o impulsiona a servir-se de si mesmo para que os alunos tenham ciência da teia que os captura. O comportamento intelectual e solidário o torna agente, pois suas ideias inscrevem-se nas páginas de luta angolana na seara para a libertação e emancipação.

Pela posição binária "tomavam do Mesene a lição na cartilha de João de Deus" versus "ensina fora do livro", hipotetizamos que a rejeição aos métodos de ensino, no livro dos primeiros rudimentos de leitura de formulação europeia, visava restituir a evolução histórica do povo subjugado, estancada pelas vias de dominação. A demanda assumida ruma em itinerário contrário, porque enquanto o ensino no material padronizado objetivava o esquecimento, erradicando os valores advindos da cultura oral, as lições extra livro ministrada pelo Mesene consistia em partilhar com os discípulos a cultura do dominador. Com posse

<sup>34</sup> Careca (N.E.).

<sup>35</sup> Kutonokar – brincar, termo kimbundo (N.E.).

<sup>36</sup> Urinar (N.E.).

desta, aliada com saberes adquiridos pelas fontes da oralidade, poderiam analisar o conflito no qual se encontravam, "Iluminando suas cabeças", de forma que esta arma, a do conhecimento, pudesse desaliená-los, de modo a defendê-los da truculência imperial.

Por isso, entendemos que o público alvo de Kaxeketela era "os velhos, alunos no limite da idade", àqueles que o tempo agraciou com prudência e imensurável reserva de conhecimentos. Considerado arquivo vivo da tradição, pois além das experiências aprendidas na caminhada existencial, foram absorvendo os cantos dos ancestrais, os episódios memoráveis do povo angolano. Com esta lente, com acréscimo das lições do Mesene, se tornaria possível o surgimento de leitores com aptidão não somente para compreenderem o que liam, mas, também, de questionarem o sistema.

Em "Mesene", como nos demais contos de Boaventura Cardoso, há fortes índices da oralidade, bem como da performance, pois para o homem negro de África a palavra funda o homem na sociedade, ela blinda-se de sacralidade. Notamos que as vozes que saltam do fragmento descrito ressaltam o homem negro angolano, em seus viver e fazer, vigiados pelo "chefe de posto", que se exprime pela "brutalidade", assomada à opulência dos "Ximbas encercaram o cerco". No que diz respeito à presença da voz, ZUMTHOR (2005) enfatiza que:

dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte. (...) Ela emerge do silêncio matricial. Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por intermédio, é dito ou cantado (p.61-63).

O eixo central dos estudos colocados em prática por Paul Zumthor deriva-se dos conceitos acerca de movência, deslocação e nomadismo. Pilares em que se assenta a oralidade, no levantamento de dados sobre o sutil espaço entre a "a voz e a letra". Defensor da oralidade e do conceito de corpo em ação, ele confere extremado valor à performance, estabelecendo vínculos com a memória. Em relação à performance, nos ensina que:

Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Olhos e ouvidos devem estar atentos na efetivação de leitura das obras de Boaventura

Cardoso, para que possamos trazer à tona as vozes e corpo que falam por meio da escrita. Sob o critério defendido pelo historiador medievalista, há necessidade de auscultar a voz, até mesmo quando ela se manifesta no "silêncio", porque no dito e não dito, observáveis tanto na escrita como na gesticulação e tonalidade da fala, aportam os indícios do discurso poético.

Na letra altamente oralizada de Boaventura Cardoso, nos concentramos no "silêncio" manifesto em "pararam na lição cantante na espera de quem é que vinha lá". Lembramo-nos que esta ficção se passa antes do período da independência. "É o clima que se sustenta na prepotência, no menosprezo da dignidade humana, resultante das discriminações sociais, na correspondência ou não entre ideologia e ação anticolonialista" (SANTILLI, 1985, p. 21).

O lapso de tempo paralisa os personagens, porque como elucida Santilli, as relações entre dominante e dominado perfizeram-se na e pela perversidade, conforme atestado em "Desceram em andamento ainda, o chefe de posta na frente com a brutalidade. "Ximbas encercaram o cerco"; "berrou sô chefe a força da sua autoridade toda, encorajada nos cipaios encacetados". As imagens demonstram toda uma ação coerciva frente a pessoas indefesas.

Na passagem "Ximbas encercaram o cerco" torna-se mais forte a visão sobre a vulnerabilidade do grupo desamparado. Encontram-se acuados, não há por onde escapar. Vislumbramos o enorme contingente de soldados "encacetados" circundando o local de funcionamento da escola. A correlação de forças é totalmente desigual, de maneira que os "velhos, alunos no limite da idade" e o jovem professor são perseguidos por todos os lados, deste círculo/"cerco". A tensão é descomunal, diante do iminente perigo para os que se encontram no centro do "cerco", completamente abandonados.

O despotismo reina sobre e segrega a população, mantendo-a refém de grupos tirânicos, que se utilizam da força para intimidar, violentar e calar suas vítimas. Então, conjecturamos que este momento de espera se torna quase que infundável, porque Mesene e alunos encontram-se neste campo bélico, tornam presas fáceis a ser apreendidas e abatidas por seus predadores. "O texto, enquanto palavra medida, significa a voz viva" (ZUMTHOR, 1993, p. 183). Por "palavra medida" compreendemos que se trata do empenho artístico em apanhar a voz e condicioná-la no suporte escrito.

Nesta representação, pensamos ser possível "ouvir" a palavra e "ver" a movimentação corporal que se faz teatralizado no acontecimento narrado. A vicissitude jaz da composição poética que imprime na matéria textual a melodia e a expressão corporal, que interpretados pelos personagens, compartilha com os leitores as mensagens, cujas informações, explícitas e sublinhadas sobrevivem da memória comunitária. Cabe ao leitor decodificá-las, entender o contexto no qual elas se gestaram e assumir uma atitude crítica em relação aos

acontecimentos disponibilizados

Já no início da narrativa, é perceptível à audição da "voz viva". E em relação ao trecho selecionado, inclinamo-nos ao termo "Foi assim". Ele evoca intensas informação e apreensão, projetam no leitor várias imagens do que sucederá ao grupo de estudantes e professor. Esboça o percurso do drama. "Palavra instrumento", devido à profunda carga semântica e estreitamento com o discurso oral. Similar a uma pausa, a expressão suscita imagens imprevistas, determina, sobremaneira, o escrito, que aliado à performance dimensiona a vivência ficcional. Ainda sobre a performance encontramos a explicação:

performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à realidade. (...) Performance se situa num contexto ao mesmo tempo e situacional (...), ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (...) performance, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. (...) A performance de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32).

Voz e gestos têm moradia fixa na prosa poética de Boaventura Cardoso e, como nos explica Zumthor, a performance imbrica-se na voz. Nesse caso, ela emana-se do campo oral-auditivo, canal em que se processa a comunicação, no momento em que o personagem, ao assumir a palavra, no tempo presente, permite que seu corpo também se exprima, "— Estou a ensinar estes velhos, meu chefe — Mesene na atrapalhação. Orvalhos de suor, quenturas de febre, vontade de verter ali mesmo tudo junto que rebentava quase". Neste cenário, nós, leitores podemos sentir a presença física do personagem. A ação exige que nos desloquemos, ou seja, os textos do escritor angolano sugestionam leitura em voz alta e atuação corporal.

Elucubramos que assim procedendo, estaremos efetuando um comportamento similar ao do autoral, ou seja, ir à campo para assistir as pessoas em seu cotidiano, ser cúmplices com seus dramas e recolher suas comoventes histórias. E mais, divulgá-las de modo a registrar indignação e denunciar os atos violentos e covardes destilados às pessoas desprovidas de meios de defesa, visto que "o povo inteiro é receptor deles e, virtualmente, co-autor" (ZUMTHOR, 1997, p. 243). Com esta postura, tornamo-nos, também, performáticos, devido a dinamicidade, que se irradia do contexto narrado.

Dado o exercício, assimilamos que a voz extrapola o campo, concretizado pela folha, margem limitada, número reduzido de páginas, dentre outros limítrofes, ao passar pela experiência estética de Boaventura Cardoso. Na depuração, dissemina as peripécias de uma comunidade marginalizada, que subsiste e resiste por meio do discurso vivo e do movimento

corporal as inúmeras intempéries, "Você mazé é um grande político, andas a agitar teus patrícios. Estás preso!". Daí advém o tom político do texto. "Proclama a existência do grupo social, reivindica para este (sem lhe pedir sua opinião) o direito de falar, o direito de viver" (ZUMTHOR, 1997, p. 243). Na sequência apresentamos mais uma cena performática.

Mesene Kaxeketela ficou na boca aberta. Incêndio de pensamentos ardia na cabeça dele. Iam lhe levar preso. Talvez para nunca mais voltar. Quem ensinar aquelas crianças e velhos do Kitembo amanhã? perguntava-se ele mesmo.

— Não sei se é política, meu chefe. Estou só a ensinar... — conseguiu arresponder.

— Cala-te, seu terrorista (CARDOSO, 1982, p. 20).

É possível notar que todos os olhos se congelam no protagonista, o do autor, o do narrador, os dos personagens e o do leitor. A partir desta representação aflora outros elementos constituintes da cena. Cremos que todos eles deságuam no mesmo rio. Expandindo a ideia, antes da colonização e mesmo durante o período de posse de Angola, a via de aprendizagem se irrigava na tradição oral. À roda dos mais velhos, o grupo social ao mesmo tempo em que iam conhecendo e retendo na memória os grandes feitos dos antepassados, mantinham acesa a chama da transmissão oral.

Então, aventamos a hipótese de que Boaventura Cardoso é ciente do poder imagético e o poder da palavra no imaginário social de seu grupo étnico. É para eles que ele direciona seu primeiro foco, depois dilata a lente a fim de atingir outros públicos. Com o propósito de trazer à superfície textual a voz e a performance, opera tratamento na linguagem. Adorna-a com códigos significativos, elegendo, cuidadosamente, cada componente que se integrará à trama.

Contemplando o excerto, é possível depreender a dignidade que se emana do protagonista Mesene Kexeketela, que extrapola o local e atinge o universal, pois tanto se refere ao indivíduo, como ao coletivo e, também, a todos os seres humanos algemados por um sistema desigual. Outro fator de humanização do personagem central refere-se à preocupação com o coletivo, "Talvez para nunca mais voltar. Quem ensinar aquelas crianças e velhos do Kitembo amanhã? perguntava-se ele mesmo".

Entendemos que é como se o autor e narrador quisessem dividir com o leitor, que o lençol freático de constituição do povo Ambundo flui na máxima de que o bem-estar individual se congrega com o bem-estar dos demais pares que compõem a rede social banto. Assim, a prosa contista e romancista de Boaventura Cardoso tem relevância social.

Porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da flexibilidade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (BARTHES, 1977, p. 19).

O discurso dramático encenado pela linguagem resulta na literatura, conforme afirma Barthes. Transpondo este parecer para os contos de Boaventura Cardoso, defendemos que o autor, ao expressar sua arte pela palavra escrita, faz ressurgir o pensamento do povo negro angolano patente na voz e na performance. Gesto e fala se interligam com os fatos históricos. O desempenho performático de Kaxeketela personifica uma rede diversificada, pois faz reportar outros fatos, outros discursos, outras performances.

No manancial estético, Boaventura Cardoso problematiza a realidade, manipulando criativamente a palavra num hábil jogo recoberto pelos subtendidos, desfiláveis na teia artística em que combina as várias formas de expressão. Na dissimulação, traz à tona os problemas sociais, que acorrentam os personagens, os agonizam "Não sei se é política, meu chefe. Estou só a ensinar...", e "refletindo incessantemente sobre o saber", podemos aferir que o escritor e sua constelação de falanges ficcionais indicam coordenadas negativas ao sistema convencional, visto o caráter repressor e violento, que o encerra. Logo,

As relações colono-colonizado são relações de massa. Ao número o colono opõe sua força. O colono é um exibicionista. Sua preocupação de segurança leva-o a lembrar em alta voz ao colono que "o patrão aqui sou eu". O colono alimenta a cólera do colonizado e sufoca-a. O colonizado está preso nas malhas apertadas do colonialismo (FANON, 1979, p. 40).

De fato, o discurso e ação do opressor legitimam a superioridade em relação ao oprimido. Este é facilmente capturado pelas "malhas apertadas do colonialismo", que com seu autoritarismo não oportuniza o direito de defesa, por isso, a comoção de Kexeketela diante da conjectura de nunca mais retornar à sua localidade. Voz sufocada tem como correlata a morte. Podemos presumir, pelas preocupações imbricadas por narrador e protagonista, o trágico fim reservado a Kexeketela, "Iam lhe levar preso. Talvez para nunca mais voltar".

Síntese do clima de perseguição e represália à conduta de o Mesene, que compreendia que era preciso que a população soubesse ler e escrever, e, para, além disso, compreendesse as "malhas" descritas por Fanon, pois nestes fatores encontravam-se os símbolos de liberdade e poder. Mas a voz do personagem não se cala, visto que na literatura de Boaventura Cardoso

esta voz, como as demais aqui apresentadas, bradam fortemente, tornam-se notáveis, porque são representativas da sociedade angolana.

Captando fontes de nascentes reais, o autor, de forma singular, as projeta numa experimentação que se define no próprio ato de narrar em relação ao acontecimento narrado. Das entranhas textuais triunfam os destituídos, emergem na trama a denotar o heroísmo, resistindo nos parcos limites que lhes cabem a atuação. Desta forma, criador e criaturas assumem papéis performáticos vinculados à aguçada percepção do narrador, captadas de forma ímpar no modo de narrar de Boaventura Cardoso no destaque ao homem na trajetória de sua humanidade. Alegação que prossegue no subitem abaixo

### **2.3.3 O traidor - "Kisueia!"**

Com ilustração dessas “vidas dramáticas”, questionamo-nos: o conto "Mesene" se refere ao período antes da guerrilha armada, ocorrida em 1961, talvez se reporte anos antes deste evento. Será que a questão da intolerância se faz tão marcante, como a ocorrida a Kaxeketela nos tempos atuais? Em caso afirmativo, em que medida? Estas perguntas nos fazem retornar à epígrafe deste capítulo, que não julgamos redundante ilustrar neste ponto de nossa arguição, a saber: "Eles não querem apenas minha morte, eles querem meu silêncio" (ABU-JAMAL, 2001, p.195).

Em *Ao vivo do corredor da morte*, notificamo-nos de que Mumia Abu-Jamal não passaria de mais um afro-americano do estado da Filadélfia se não fosse pelo seu caráter ativista e disposição moral, vibrante na atitude em ser portador da "voz dos sem-vozes", promovida pelo ofício de jornalista. Na adolescência foi membro do movimento Panteras Negras e na fase adulta atuou no MOVE, abreviação de "The Moviment" (O Movimento), liderado por John Africa.

A organização explica-se pelo movimento da própria vida, que se interliga a todos os seres. Por isso, torna-se imprescindível amar a vida e livrar o corpo de substâncias que o danificam. Nesse sentido, a essência do grupo tem caráter revolucionário, no sentido de frear as ações capitalistas, que envenenam o homem, a natureza e o escraviza pelo consumo e individualismo.

Atento a esses princípios basilares, a escrita de Mumia substanciou denúncias contra a opressão dos brancos aos negros e nos anos de 1970 publicou diversos artigos tecendo obstinada crítica à conduta violenta e desumana da Polícia de Filadélfia, que conforme nota do tradutor, no idioma grego significa “amor fraterno”. Aclamado pela comunidade negra,

despertou aversão das lideranças brancas, já que “O poder de sua voz está enraizado no desafio que ele faz àqueles que estão determinados a silenciá-lo” (WIDEMAN, 2001, p. 28).

Na noite de 9 de novembro de 1981, em seu trabalho extra como taxista, para gerenciar a manutenção familiar, foi brutalmente violentado e baleado pela polícia, com a acusação de morte a um policial. Num tribunal injusto, regado por atitudes racistas, houve desconsideração das provas em prol de Mumia, sentenciado à morte, trancafiado no "corredor da morte", presídio de segurança máxima da Pensilvânia.

A causa humanitária de Mumia e o plano arдил das autoridades brancas, na negação de um julgamento justo, imparcial ao réu, mobilizaram pessoas de diversos países em prol desse homem, que devia ser erradicado por clamar legalmente e se fazer cumprir seu direito constitucional à liberdade. O sentimento universal, somado à conduta de seu defensor, advogado Leonard I. Weinglass, revogou-se a condenação à morte, mas de acordo com a lei regente no Estado da Pensilvânia, Mumia sujeitar-se-á à prisão perpétua.

O corpo de Mumia Abu-Jamal encontra-se encarcerado entre as grades de uma prisão da Pensilvânia, mas seu pensamento ultrapassa o reforçado bloco de ferro, concreto prisional e seu espírito nos provoca a derrubar as muralhas de nossos preconceitos, entranhados nos postulados da cultura ocidental. Mas o que o preso político tem haver com o conto "Mesene", em específico, com o personagem Kaxeketela? Quais possíveis aproximações entre o jornalista Mumia Abu-Jamal e o autor Boaventura Cardoso? Bem, ambos os escritores enfatizam a valorização da voz dos excluídos, tornam-se veículo para divulgá-las, colocando-as no mesmo patamar de destaque que outras vozes privilegiadas.

Deduzimos que enquanto Mumia Abu-Jamal descreve a situação de racismo que visa apagar a população afro-americana, Boaventura Cardoso ficciona a injusta realidade que aniquila os povos de África, cuja estratégia visa-lhes silenciar. Mais ainda, o escritor angolano, pela seiva artística, representa a dramática situação do negro africano antes e depois da independência de Angola, datada de 1975, cujo campo de atuação se arruína pela intolerância, herança construída no decorrer da agência colonial, que carrega suas marcas perduradas pelos tempos afora.

Roupage nova que continua se vitalizando por práticas sutis, dispersas em discursos eugenistas de que a igualdade contempla a todos, indistintamente. A indulgência para os indesejáveis, nomeados por minorias: índios, homossexuais, etc., acentua-se contra os negros. Em virtude disto, acresce-se o índice de violência. A violência acompanhou a trajetória de Mumia Abu-Jamal, vitimou-o. Ele vive o drama gestado pela intolerância. Contudo ele continua se afirmando.

As grades de aço, as espessas armações de concreto, as cercas elétricas, o tratamento desumano dos funcionários do sistema carcerário, não lhes encarcerou a voz. Em forma de escrita ela alcança muitos leitores, conscientiza-os a "ver", a sentir e avaliar o outro lado da realidade. O gesto individual acumula-se de alteridade, contempla o coletivo, porque denuncia a negação do outro, embrutecido no desejo de vê-lo exterminado, que se exterioriza na seguinte denúncia:

Os policiais são agentes da vontade da classe capitalista dominante branca, ponto final. Nem os dirigentes negros nem os políticos negros podem mudar essa realidade. É o próprio povo que deve se auto-organizar em sua própria defesa. Ninguém fará isso para eles (ABU-JAMAL, 2001, p. 133).

Depreendemos do ponto de vista exposto pelo preso político severa crítica à desigualdade entre negros e brancos. A articulação do poder foi edificada para não ser maculada, numa pirâmide entre os dominantes e os dominados, cabe ao primeiro segmento o total controle sobre os demais grupos étnicos. Daí, a conclusão enfática a que chega o detento, de que não se deve nutrir a ilusão de que um negro no poder terá autorização para reverter ou minimizar a dura realidade dos ainda "escravizados".

A única saída encontrada por Mumia é a conscientização por parte desta parcela de excluídos da situação ao qual se encontra encapsulada. É preciso compreender o processo histórico de submissão, que ainda se faz revigorar nos tempos atuais e nele encontrar substância para operar mudanças. Considera que a circunstância poderá ser abalada por meio de organização, que ao reivindicar seus direitos, pressionará o sistema capitalista a rever suas cláusulas incontestáveis de pré-estabelecidas.

Cumpramos ressaltar que estas vidas reais e ficcionais se cruzam, razão de esmerilhar nossa atenção para "ouvir" estas vozes e correlacioná-las com as dos personagens de Boaventura Cardoso, depura-lhes a resistência na trajetória pela sobrevivência. O empenho da libertação individual que espelha o coletivo pode ser depreendido da ficção de Boaventura Cardoso. É possível notar o ensejo artístico ao ilustrar a manobra imperialista em seu projeto ideológico no aprisionamento da população de África, "Você mazé é um grande político, andas a agitar os teus patrícios. Estás preso!" ; "Cala-te-, seu terrorista" (CARDOSO, 1982, p. 20).

Da escrita autoral vocifera, não somente por meio da fala, mas também pelas operações corporais, questionamentos profundos sobre o sentido da existência. As personagens ilustram que mesmo estando sobre o crivo de "extrema privação física" e, em

larga medida, psicológica, há resistência. Mas o sistema é perverso, necessita de punir e prescrever o destino do homem negro africano, que pode ser sentenciado pela morte, para se tornar exemplar aos demais a não ousarem contestar as normas estabelecidas pelo modelo capitalista, fazendo-o desaparecer, estancando-lhe a voz.

Similar à atitude do encarcerado Mumia Abu-Jamal, pulsa, no modo de portar-se do personagem Kaxeketela, a recusa aos ditames coloniais, devido ao grau de brutalidade imposta à população. Em contraponto à lição do dominador, Mesene ensinava as letras da libertação. Porém um dos mais velhos se furtou em conjugar as lições, como resultado final em analisar a desordem provocada pela empresa imperial aos grupos sociais de África. A ideologia do dominante se infiltrou nas mentes mais desavisadas e implantou desavenças, imputou comportamentos que traíam a essência de coletividade, conforme se constata em,

Medrosamente assistindo à cena, makotas começaram de cochichar dever ser é o Canhanga que foi kudibotar<sup>37</sup> no regedor.(...) Foi ele mesmo que foi boatar no regedor que o Mesene em vez de ensinar o livro ensinava outras cuezas que não estavam no livro. Canhanga perigoso, intriguista, tinha inveja do Mesene. Ninguém que duvidava. Procuraram em casa, foram nas lavras, nada. Canhanga tinha fugido com o medo. Se lhe acaçavam o caminho era a porrada até sair sangue. Kisueia!<sup>38</sup> (CARDOSO, 1982, p. 20-21).

A oralidade traz do interior narrativo a voz dos "makotas", que pelos referenciais da observação e da memória inventariam provas a respeito do "kisueia". Pelo advérbio "Medrosamente" abre-se uma seção de imagens provocada pela atitude do traidor de Kaxiketela, que em contrataste ao personagem principal possui má índole, "Canhanga perigoso, intriguista, tinha inveja do Mesene". Canhanga é a repercussão do colonizador no manto colonizado.

Traindo sua gente, manchou o tecido constitucional, perdeu-se de si mesmo. "Nas colônias o estrangeiro vindo de qualquer parte se impôs como auxílio de seus canhões e das suas máquinas. A despeito do sucesso da domesticação, malgrado a usurpação, o colono continua sendo um estrangeiro (FANON, 1979, p. 30). Não há mais um local estável para Canhanga, já que para o colonizador ele será sempre um subalterno e para seus pares será um "kisueia". O "medo" será o eterno fantasma a persegui-lo, aceso, também, pela memória dos "makotas", que cantará os fatos às gerações do presente e do futuro. Da passagem salta movimentação, a voz ancora no real vivido, visto que:

---

<sup>37</sup> Lançar boato (N.E.).

<sup>38</sup> Traidor (N.E.).

A performance é uma realização poética plena: as palavras são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal as palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. (...) A voz emana do corpo, mas sem o corpo a voz não é nada (ZUMTHOR, 2005, p.87-89).

Atentos aos ensinamentos de Zumthor, tentamos apreender o significado latente no corpo e na voz de entes ficcionais, que se manifestam na pena de Boaventura Cardoso. Eles funcionam como uma apólice, na encenação jaz a crítica e a resistência ao conjunto de regras definidores da exclusão, alimento de uma sociedade desproporcionalmente assimétrica. Nestas veredas, a performance refugia-se na linguagem, nas falas do narrador e dos personagens, que pelos termos em quimbundo, realçam o lugar de suas vozes sociais. A voz e corpo se tornam notáveis na esfera escrita, antes negados, desdenhados e/ou distorcidos, em síntese "não estavam no livro". No papel do colonizador cabia somente a seguinte mensagem:

O Orientalismo é postulado sobre a exterioridade, isto é, sobre o fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz o Oriente falar, descreve o Oriente, esclarece os mistérios por e para o Ocidente. Ele nunca está preocupado com o Oriente exceto como causa primeira do que diz. O que ele diz e escreve, em virtude do fato de ser dito ou escrito, não só como um fato existencial, mas também moral (SAID, 2007, p. 51).

Sob o ponto de vista exposto por Said, avaliamos que Boaventura Cardoso condena a "exterioridade". A escrita, a voz e corpo do escritor reclamam seu próprio espaço literário, de modo que possa imprimir as falas, os testemunhos, os valores de seus heróis ancestrais, sem a mácula preconceituosa do "Ocidente". Subverte a linguagem do colonizador ao preencher as folhas com os alaridos, os depoimentos de pessoas comuns, integrantes do contexto angolano.

Prenuncia-se a mudança no foco narrativo, pois autor e narrador comungam com as dramáticas histórias que jorram das terras exploradas. Há um vínculo estreito com o leitor, como que também a sussurrar em nossos ouvidos: "Foi ele mesmo que foi boatar no regedor", de modo a provocar-nos reflexão acerca da pluralidade cultural, que reclama o direito de se fazer falar e de se fazer ouvir por si mesmos. Ao trazer às páginas ficcionais seres carregados de profundos sentimentos, Boaventura Cardoso confere à sua "literatura força humanizadora (...) algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem" (CANDIDO, 1972, p. 80).

Aspectos da literatura exprimindo e concomitantemente formando o homem, podem ser apreciados pela representatividade de Kexeketela para seu grupo social. Ele engloba o organismo coletivo, de forma a ilustrar que as lições por ele transmitidas repercutiam

favoravelmente, "iluminando suas mentes", correspondendo em atitudes afirmativas para os moradores do Kitembo. A movimentação performática sinaliza a resistência se engravidando por meio do conhecimento.

No jogo performático há a sutil reação à perfídia atitude imperial e também ao descompromisso de um dos idosos, em sua conduta alienada com os princípios comunitários. Por esta estratégia, espelha-se a subjetividade, que personificada pelos "mais-velhos" corresponde ao surgimento da ideologia dos autóctones na contraposição à ideologia do opressor. Nestes termos, a arte literária de Boaventura Cardoso gesta-se na transgressão, ponto de vista que continuamos a desenvolver no item a seguir.

#### **2.3.4 Sentimento de coletividade: solidariedade e sabedoria, sementes da tradição**

A criação literária de Boaventura Cardoso arvora-se na linguagem poética, "institui uma verdade própria" (AGUIAR e SILVA, p.42), a de se fazer representar as excluídas vozes angolanas, já que na articulação prosódica evidencia a visão do autor em relação à sociedade, ao local de origem. As marcas de oralidade, proliferadas na tessitura artística, desabrocham metáforas, sinestesia, musicalidade, peculiaridades do falar angolano, também notáveis no conto "Mesene".

Instantaneamente, valendo-se do recurso flashback ou analepsis, o narrador suspende a ação presente, a do registro de prisão do Mesene, ao deflagrar nos personagens o mecanismo da memória. Ela permite vir à tona lembranças da movimentação significativa de Kexeketela em deliberações na sanzala. Ocorrências pretéritas que visam exhibir para o leitor o procedimento justo, íntegro do personagem central, técnica que, também, concebe maior dramaticidade à história. Isto porque,

A criação literária perfaz-se no seio de uma tradição técnico-literária e histórico-cultural, cujos valores e cujas forças o escritor não pode desconhecer, quer para os aceitar e revitalizar, quer para os negar, os contestar, os alterar mais ou menos substancialmente ( (AGUIAR & SILVA, 1973, p. 39).

Em relação a este pronunciamento, defendemos que Boaventura Cardoso conhece a tradição literária do colonizador e as nega, ao apresentar personagens que remetem ao contexto histórico-cultural de Angola. Estes seres depreciados, ora se levantam sob a escrita do escritor banto e ao falarem de seus dramas, tornam-se sujeitos da enunciação. Há em sua escrita, à luz dos contos aqui mencionados, elementos de contestação à violência imposta aos

seus conterrâneos e a tentativa de destruir o homem e a cultura de Angola. Com esta ação, ele altera e profana o modelo literário europeu ao desfilar episódios narrativos repletos de vozes e formulação de pensamentos angolanos.

A prosa do escritor negro de Luanda impregna de falares banto-angolanos. Ensopada de poeticidade, a linha que pontua o tracejo do tecido textual faz liberar palavras, cheias de profundos sentimentos, que são compactuadas com o leitor. Impulsionado por tais referenciais, deve ele mergulhar fundo nas malhas e nas margens poéticas para melhor "ouvir, "ver" e sentir as vozes grávidas, inquietantes por "falar" e "viver", bem como atentar-se à assertiva,

A imobilidade a que está condenado o colonizado só pode ter fim se o colonizado se dispuser a pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para criar a história da nação, a história da descolonização. (...) O indígena é um ser encurralado, o *apartheid* é apenas uma modalidade da compartimentação do mundo colonial. A primeira coisa que o indígena aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites. Por isso, é que os sonhos dos indígenas são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos (FANON, 1979, p. 38-39).

Esta política de segregação que dividiu a população negra da branca, colocada em prática na África do Sul, no período de 1948 a 1994, continua a vigorar, sob ótica de Fanon. Ela isola o colonizado, priva-o de seu direito de viver sua humanidade. Ela cria barreiras que impedem o sujeito negro em alcançar seu desenvolvimento pleno, porque o acesso aos bens político, econômico e social restringe-se ao mundo do colonizado. Desta forma, ele se torna refém do sistema.

Na contravenção desta doutrina, se posiciona o combatente Fanon, conduzido por uma lucidez histórica, levanta uma sucessão de reflexões sobre o imperialismo e as consequências drásticas que a violência imputava ao homem negro, forjas da colônia que o estigmatizava. Daí a necessidade de fechar as chagas, resultantes desses efeitos residuais, em aulas régias do âmbito de sua cultura matriz e na mesma volúpia debruçar-se sobre a do colonizador. Desde exercício, esboçamos a seguinte passagem:

No kasputu<sup>39</sup> dele refinado na gramática zé maria relvas, Kaxeketela passava muitas noites na soncagem de requerimentos para tratar do bê-i, e mukandas das pessoas que não sabiam ler nem escrever ele também que fazia. Ainda sô chefe que é sô chefe muitas vezes tinha que ir no dicionário buscar o sentido das palavras caras. Kaxeketela dominava corretamente a língua do putu. Ih! Inda esses gajos que vinham de lá se falavam como ele?

---

<sup>39</sup> Português (N.E.).

(CARDOSO, 1982, p. 20).

Notamos que Boaventura Cardoso se apropria dos ensinamentos conduzidos por Fanon, estendido sobre o personagem Kaxeketela, “os sonhos dos indígenas são sonhos musculares (FANON, 1979, p. 39). Por isso, não mede esforços para burlar a censura, a fim de atingir aos seus objetivos sem despertar a atenção das autoridades brancas locais, "o indígena aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites" (FANON, 1979, p. 39). Na clandestinidade, em espaço/tempo com menor vigilância por meio do sensor colonial, na calada da noite, é que ele aprimora sua capacidade intelectual no aperfeiçoamento de seu "kasputu". Notamos duas ações extraordinárias emanadas do personagem central, a saber: uma se refere à alfabetização dos velhos; a outra ao reforço de seus conhecimentos de forma a beneficiar sua gente, atitudes já comentadas, retomada com o propósito de ampliar o significado da passagem acima descrita.

Intrigou-nos a grafia, em minúscula, de um nome próprio "zé maria relvas", referente ao livro de gramática, utilizado pelo protagonista na aprendizagem dos mais-velhos. Em pesquisa virtual apreendemos tratar-se de José Maria de Mascarenhas Relvas de Campos, mais conhecido como José Relvas, político e diplomata português, nascido no ano de 1858 e falecido em 1929. José Relvas, juntamente com Magalhães Lima, liderou uma campanha, divulgada tanto em Portugal como no exterior, sobre os atos revolucionários pela implementação da República, em Portugal. Notabilizou-se pela criação da gramática, que se destinou ao primeiro, segundo e terceiro liceus, designação antiga dos estabelecimentos oficiais de instrução secundária.

De acordo com Melão (2010), a movimentação revolucionária contou com a ação vigorosa de José Relvas na diligência dos republicanos na intenção de derrubar a Monarquia. Sendo um dos protagonistas do Partido Republicano de Portugal, José Relvas testemunhou e descreveu sobre toda a atuação do grupo frente à cortina de poder monárquico, que teve a queda decretada em 5 de outubro de 1910. Implantou-se a I República, com efêmera atuação, devido ao índice de corrupção e animosidade entre os partidários monárquicos e republicanos.

E a incipiente República naufragou-se e num impacto subiu à tona a Ditadura Militar, em 28 de maio de 1926. A nação portuguesa passa a ser dirigida por António de Oliveira Salazar, sendo marcas de seu governo o despotismo e o autoritarismo. Em termos políticos, criou a PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado, com intuito de combater e julgar todos os que se opunham ao seu fascismo.

De posse desses esclarecimentos, nossa meditação contempla os dois indicadores

didáticos, a "cartilha de João de Deus" e a "gramática zé maria relvas". O tempo destinado à aprendizagem restringe-se ao intervalo dia e noite, concomitantemente, o dia corresponde às aulas restritas à leitura e escrita na língua colonial, cujo objetivo maior consistia em converter os negros africanos a se orientarem à luz da cultura luso-europeia.

Na contravenção, o estudo realizado à noite, na vigília, transpõe a decodificação, pois Kaxeketela busca alternativas outras para burlar o autoritarismo reinando na sanzala do Kitembo, com a finalidade de fazer valer as aspirações dos autóctones no seio da sociedade colonial. "Literariamente falando, entendemos a literatura como um produto social, e procuramos ler o texto, tentando encontrar nele, nos seus silêncios, as possíveis possibilidades da dinâmica social (ADOLFO, 2002, p. 28-29).

Preponderam silêncios nos contos de Boaventura Cardoso e seguindo a recomendação de Adolfo, procuramos auscultá-los, para acurar os possíveis significados emergentes na estrutura narrativa. O silêncio denunciável requer derrubar os paradigmas construídos pelo colonizador. E em relação ao silêncio que reveste à grafia em minúscula, "joão maria relves", levantamos a suposição de que as ideias deste político republicano são impróprias e perigosas para um subalterno, que prolifera um comportamento aderido ao interesse da comunidade, intervindo na promoção de interesses comuns. "Kaxeketela passava as noites na sonecagem de requerimentos para tratar do bê-i, e mukandas das pessoas que não sabiam ler nem escrever ele também que fazia".

Silêncio que se faz notar no empenho da personagem central em conferir visibilidade ao povo do Kitembo, na atividade de emissão de cédula e demais documentos asseguradores de identificação pessoal, cujos os dados tinham por fim reconhecer o cidadão. Declarações escritas de caráter comprobatório, confirmação de identidade cultural, pois testemunha a localidade e por ela se pode conhecer o código moral, os hábitos e costumes do povoado.

O silêncio expresso em: "Kaxeketela dominava corretamente a língua do putu. Ih!" revela-nos que o narrador guarda dois sentimentos em relação ao protagonista. O primeiro diz respeito à admiração, ele compactua com o procedimento individual de Kexeketela em guarnecimento ao coletivo. O comportamento mobiliza o narrador, lhe desperta interesse de modo que este, também, volva-se a esta comunidade de explorados. E observando-lhe a situação, possa denunciar e problematizá-la a outros.

Já no segundo momento, o narrador demonstra preocupação com Kexeketela, devido ser uma frágil peça na engrenagem colonial, que se faz movimentar com engrenagens da violência. Fundamento, cuja mola mestra manobra-se na intimidação, no enfraquecimento moral do ser humano. Diante das autoridades, a integridade física e psicológica do

personagem principal facilmente seria dizimada pela excessiva violência do "chefe de posto", acompanhado pelos "cipaios encacetados".

A afetividade, que paira na mensagem verbal, tem sua tônica na interjeição "Ih!", ela conforma a carga de sentimentos do narrador em relação aos problemas que podem advir ao jovem professor. Emoções que ele, também, compartilha com o leitor, de modo a despertar-lhe a atenção sobre a positividade da moral do personagem central e o iminente perigo, que poderá advir de sua conduta generosa e solidária com os membros de seu grupo social. Pela locução adjetiva, podemos "ouvir" o tom forte em que ela foi proferida, testemunho da imensa admiração à maneira corajosa de se comportar o protagonista.

Palavras e ações dos seres imaginados, na oficina artística, resplandecem de humanidade, visto ser "das palavras que se faz o saber profundo, fecundo" (BARTHES, 1977, p. 21). Palavra/corpo/ação servem de escudos no combate à situação caótica, na qual se encontram submersos. O enfrentamento é tão injusto quanto o abandono que os relegou, pois cabe ação ínfima nestes espaços danificados pela fúria insana do colonizador.

Acusando a tirania, as narrativas de Boaventura Cardoso ilustram drásticos testemunhos. A linguagem se torna subversiva no fazer literário deste "Cronista de memórias do tempo sócio-político-cultural" (MACEDO, 2005, p. 48). Senhor de uma literatura versátil, "plurifacética" (MACEDO, 2005, p. 48), esbanja conhecimento sobre os problemas que atormentam o contexto de Angola, sobre os saberes da tradição, que sulcam as atitudes heroicas por personagens e sobre os desígnios do fenômeno literário. Fazedor de arte, evento adornado neste capítulo com passagens de contos, na tentativa em aprender com este "pedagogo denunciando comportamentos e situações" (MACEDO, 2005, p. 48), dotado de "veia satírica" (MACEDO, 2005, p. 48). Talento observável nas seguintes operações: "Ainda sô chefe que é sô chefe muitas vezes tinha que ir no dicionário buscar o sentido das palavras caras" e "Inda esses gajos que vinham de lá se falavam como ele?".

Como é sabido, a sátira é um recurso artístico, que ancorado no humor, tem em vista o propósito de intervir numa dada circunstância a fim de provocar, neste caso em específico, uma mudança no âmbito político. Disfarce engenhoso, porque se perfaz da ironia, para atingir o resultado esperado. Se atentarmos para a fórmula: "Ainda sô chefe que é sô chefe muitas vezes tinha que ir no dicionário buscar o sentido das palavras caras", de súbito soa aos ouvidos a ênfase em "sô chefe". Prática de um hábil contador de história, que incita a participação do leitor à cena narrada.

No jogo de imagens e som, a voz vigorosa do narrador, acrescido do tom de deboche, e o emprego do advérbio "ainda" reforça o valor satírico do acontecimento. O verbo ser

caracteriza outro índice da sátira, reduz a potência máxima da autoridade colonial no kitembo de forma a ridicularizá-lo. A inabilidade de "sô chefe" faz elevar a competência técnica e humana do Mesene Kaxeketela. Suplanta o conceito de inferioridade do colonizado e destila crítica mordaz a esse esquema mental, que animaliza o homem negro de África.

Em "Inda esses gajos que vinham de lá se falavam como ele?", a palavra poética prossegue a descarga satírica contra o adversário, sendo os índices privilegiados: "gajos" e os advérbios "lá" e "cá" (subtendido). Pelo manejo discursivo, o narrador enobrece o espírito do ilustre professor autóctone, indiretamente, abarca e enaltece a população em sua capacidade em aprender, por meio do subtendido "cá".

Desta forma, zomba dos "gajos", que vem de "lá", Portugal, que, sem o conhecimento formal de sua própria língua, se julgava no direito de maltratar e danificar o organismo, "cá", com afinidades coletivas, que regia seus interesses com vistas ao bem comum. Adjacente à realidade, a zombaria assoma-se da rede de significados textuais e visa atingir em cheio os déspotas, crias do sistema colonial. Ao disseminar os princípios morais dos de "cá", censura, sarcástica e imperturbavelmente os de "lá". Desfigura-lhes em suas moléstias morais, no empenho ficcional engajado. A integridade do Mesene feriu o mecanismo colonial. Então, o próximo subitem, versa sobre a ausência do jovem professor na sanzala do Kitembo.

### **2.3.5 "A compreensão da vida amadurecida": a ausência do Mesene Kaxeketela**

Nossa tomada de decisão, no item acima, focou-se sobre os atos solidários do professor Kaxeketela em sua disposição em pulverizar os conhecimentos para benfeitoria comunitária. A destreza, na junção dos ensinamentos ancestrais com os da cultura europeia, despertou o respeito e a admiração advindos dos de seu grupo social. Por outro lado, o seu alto teor no conhecimento da língua das autoridades oficiais portuguesas na sanzala, aliado a desenvoltura solidária, causou-lhes inveja e esta se estendeu a um dos "mais-velhos", parte do alunado do Mesene, que o traiu. A delação resultou na prisão de Kexeketela.

Discorremos, neste momento, sobre o dia posterior à prisão. Para tanto, guiaremos-nos pelo seguinte relato:

Era amigo de todos na sanzala.

Estavam na estrada à espera do Mesene para irem juntos na escola, cantando como noutros dias. Os alunos de manhã. Pelo caminho fora eles e o Mesene cantavam a tabuada toda, nem só se arreparavam na distância que andavam. Alunos com a desconfiança na demora do Mesene. Impacientavam já quando souberam que Kaxeketela nunca mais vinha lhes kulongar. Sô chefe tinha lhe

levado ontem na razão de ele era político. A compreensão da vida amadurecida nas muximas kandengues<sup>40</sup> (CARDOSO, 1982, p. 22).

O testemunho lega-nos preciosidades sobre alguns aspectos da vida na sanzala. E nos operadores temporais, "manhã" e "ontem", observamos que o curso natural dos acontecimentos foi abalado, ferindo a rotina do processo de ensinar e aprender. Etapas definidas pela circularidade de saberes, visto que, pelas ações narrativas analisadas até este ponto da tese, os "mais-velhos" estão para o Mesene, na mesma proporção em que o Mesene estende a fonte de informações da cultura do dominador, na expectativa de minimizar, dentro de seus limites e possibilidades, ações exploratórias das autoridades portuguesas em postos no povoamento do Kitembo. Por tais observações, consideramos que Mesene porta consigo a herança da ancestralidade. Assim, velho e jovem se fundem, as vozes entrelaçam as gerações, com fins libertários.

Com o intuito de expandir as circunstâncias que esses advérbios desempenham, retornamo-nos a essas palavras, pois acreditamos que elas representam um divisor de ocorrências. O primeiro momento define-se pelo vocábulo "manhã" e em torno dele gera-se uma situação, a da presença de Mesene. Desta forma, os alunos se põem "na estrada", como costumeiramente, faziam todas as manhãs, para numa determinada altura se encontrarem com Kaxeketela e no caminho, as aulas se iniciam, ritmadas, "cantavam a tabuada toda".

É possível aferir o longo percurso trilhado pelos "alunos no limite da idade", considerando seus locais de moradia até o local da escola, "nem só arreparavam na distância que andavam". A idade avançada não lhes retira a alegria, tampouco a efusão em aprender, "cantando como nos outros dias". Na ação dos "mais-velhos" há a esperança de que o mais novo – Mesene Kexeketela – irá surgir, de qualquer outro trecho da estrada, como era de costume e, ao se reunir aos alunos cantantes, poderá trilhar na mesma estrada e juntos prosseguirem para as atividades do estudo. Suscita-nos a imagem da poeira que se levanta com o passar destes caminhantes, porém não lhes encobre, muito menos reduz-nos a visibilidade sobre o grupo, devido ao testemunho ficcional, o que nos torna possível vislumbrá-los pela vibração de seus corpos e pela cantiga inventada para memorização da tabuada.

Mais do que música, eu diria o ritmo, que é uma constante na cultura africana, já que a nossa vida, enquanto africanos, é muito ritmada: seja o ritmo da narrativa, ou andar das pessoas, enfim, o ritmo da vida. Nós temos

---

<sup>40</sup> Criança, **muxima kandengue** seria sentimento, coração de criança (N.E.).

muito ritmo, mesmo!. Então, é essa cadência rítmica que eu, talvez, de forma consciente ou inconsciente acabo por imprimir aos textos (CARDOSO, 2005, p. 29).

Atentos ao encaminhamento proferido por Boaventura Cardoso redobramos nossa percepção aos contos do autor e nos concentramos na animação dos estudantes senis no trajeto à escola. Asseguramos ser possível a visão da "cadência rítmica" destes personagens em sua movimentação espaço-temporal, pois a habilidade traz a acuidade ao texto escrito, torna patente o lugar de destaque que a voz e o corpo ocupam nas histórias narradas.

A cadência evidencia como as narrativas devem ser apreciadas, ou seja, o leitor ocupa, também, uma função essencial na determinação do ritmo. Para tanto, deve prestar atenção ao labor artístico, materializado nas composições, nos arranjos da linguagem, que está a serviço da voz e do corpo. Neste conjunto aloja-se a existência, canta-se a ventura e infortúnio humanos, designa os efeitos da realidade. Nas considerações de ZUMTHOR (2007)

É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não espacial, mas íntima. (...) Ora, a leitura do texto poético é a escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página ( p. 87).

Entendemos, pelas explicações formuladas por Zumthor, a emergência do leitor em também se tornar performático, isto é, de colocar-se em movimento para recuperar a fala e o corpo que jazem na escrita. Chama-nos a atenção para obtenção do "percurso traçado pela voz do poeta". Nossos sentidos permanecem em alerta, na expectativa de captar os sentidos dessa imagem, a fim de que possamos entender a subjetividade disseminada pelos seres ficcionais, reveladora do espaço autoral. E mais ainda, observar no trajeto poético a manobra para retirá-los do limbo, subvertendo e rompendo com a clausura a eles impostos, aos da sanzala do Kitembo e aos da própria Angola.

O doloroso caminho de evocação tem por fim questionar os fatos, além de chamar a atenção do leitor para uma determinada realidade, o provoca a de ela tomar parte e buscar, inclusive, uma forma para mudá-la. Disso decorre o "sentimento de sociabilidade (...) A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que *aconteça* o que *acontecer* não estamos sozinhos" (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

Dadas as considerações, entendemos que o produto artístico de Boaventura Cardoso além e denunciar a perversidade demandada pelas sociedades capitalistas, irmana-se aos colonizados e convida o leitor a se solidarizar com a população violada. Isto posto, voltamo-

nos à outra sequência do trecho narrativo em tela, demarca-se pela palavra "ontem". Há nesta unidade linguística uma quebra de expectativa que se comprova com o advérbio "nunca". Deduzimos que existem nestes operadores referência entre o presente e o passado e por não estarem datados cronologicamente, surte o efeito de situação que se derrama pelos tempos afora. Em outros termos, a "brutalidade" implantou-se na sanzala do Kitembo, na persona do "chefe do posto", e pelos "silêncios" presentes no emaranhado textual, podemos inferir que qualquer colonizado estará sob suspeita. Assim, seja qual for a manifestação, avaliada pelos gestores coloniais como contrária à ordem estabelecida, poderá ser estancada, "Sô chefe tinha lhe levado ontem na razão de ele era político". E nesta arena, o subalterno não tem o direito à réplica, visto que,

A classe dominante tende a conferir ao signo um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente (BAKHTIN, 2002, p. 47).

Inteira-nos, o filósofo russo, pensador da linguagem, acerca do "caráter refratário e deformador do signo ideológico nos limites da ideologia dominante" (BAKHTIN, 2002, p. 47). Conferimos o sentido do conceito emitido por este cientista, à medida que o experimentamos nos contos de Boaventura Cardoso. Em específico, retendo-nos na personagem Kaxeketela, conferimos que o signo confere poder àquele que o desvenda, o manipula para dele obter vantagens. Em se tratando do signo sob o comando do colonizador, observamos a intensidade reacionária, sendo empregado para despojar o colonizado de sua cultura e o impedir do direito de desfrutar a liberdade.

Por outro lado, o signo do colonizador sob domínio do colonizado tem caráter transgressivo, porque operará em vias contrárias ao de seus algozes. O vitimado resiste ao "signo monovalente" ao dele se apropriar, compartilhando-o, "iluminando", com os expoentes do grupo - "os mais-velhos". Ação, que paulatinamente, pode fazer ruir a concepção de uma cultura única, no caso, a europeia. Ao portar consigo a cultura de berço ancestral e conjugá-la com a do outrem, o protagonista esbanja resistência, nega-se à submissão. Infla-se a comunidade ao aspirar que o signo opressor, subvertido, pode favorecer o povo do Kitembo. "Era amigo de todos na sanzala".

Boaventura Cardoso também conhece intimamente a língua luso-europeia, assim como a língua autóctone - quimbundo - , proveniente do grupo etnolinguístico banto. Por isso, ele "deforma" o signo ao caminhar em sentido contrário ao postulado que demite a identidade

angolana. Na sua escrita, a expressão do pensamento confere valorização à cultura ancestral e à voz do povo. Exímio alquimista da arte literária, opera na linguagem experimentos, que fazem repercutir as falas, o ritmo e o pensamento do povo angolano.

Boaventura Cardoso solicita-nos que ao nos projetarmos em suas criações artísticas, percebamos a africanidade aplicada aos seus textos. Pelas vozes ficcionais o autor ao mesmo tempo de se faz revelar, descortina os valores culturais do povo angolano. Homem e terra refletem o espaço geográfico, solo este que outrora foi moradia dos entes divinizados se entrelaçando com os viventes, foi profanado pelo colonizador. A dramaticidade em seus contos questiona a violência e a intolerância, na imposição da força para aniquilar os sujeitos negros africanos.

Revestidos de coragem, os desapossados encontram mecanismos na tentativa de reverter as injustiças, sentenciadas pelas perseguições e condenações, "Impacientavam já quando souberam que Kaxeketela nunca mais vinha lhes kulongar". O alimento motriz vem da própria terra, com a âncora lançada nos saberes da tradição. Tradição cadenciada pela voz viva, fundeada na memória. "Aliás, considero mesmo que escrever pressupõe um exercício permanente de memória. Sem História nem memória não se faz a travessia do Tempo" (CARDOSO, <<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revista-metamorfoses>>).

Com direção determinada na e pela História, o escritor de Luanda torna-se veículo que rumo para transformação. Na portagem de seus personagens, ele transmite a mensagem de que resistir é preponderante para o renascimento daqueles que foram obrigados a se submeterem aos despóticos regimes, que violentaram as estruturas organizacionais de África.

Com esta inclinação, o produto estético do escritor angolano veleja para a integridade do ser humano. "O movimento de registrar e denunciar as injustiças dessas mudanças realiza-se, sobretudo, a partir de duas vertentes: em uma delas ocorre a denúncia da situação cotidiana do negro e as humilhações pelas quais ele passa" (MACÊDO, 2008, p. 116).

Sobre a disposição de argumentos pontuada por Macêdo, entendemos que os registros artísticos aquilatam-se ao empenho de rui o império colonial. Ao retirar dos escombros a voz negra africana, desloca-se a voz daquele que governa arbitrariamente os que lhe são dependentes, exigindo-lhes obediência passiva. Anula-lhes a constituição cultural. Reaver a palavra tonifica a essência do sujeito, ao falar há representação de si mesmo, do coletivo, irradia-se consciência de que todo indivíduo possui uma identidade, firmada em raízes ancestrais. A degradação e destruição, que visam engolfar o sujeito angolano, espriam-se nas histórias narradas. A exclusão gera grande sofrimento. No entanto, os seres ficcionais

revestem-se de caráter afirmativo, o ato voluntário se apoia em fatos, na experiência e resulta oposição às medidas restritivas coloniais

(...) num processo maior de defesa da humanidade, e sua visão dos fatos busca denunciar a violência sofrida por negros e brancos dominados por condicionantes históricas desfavoráveis. Ele [Boaventura Cardoso] se mostra como alguém engajado em uma causa, denunciando a opressão que se abate sobre os dominados, bem como a profunda degradação de uma facção dos dominantes (PADILHA, 1995, p. 127).

Conforme homologação, a arte que brota em terreno antagônico principia denunciar a irascibilidade de um grupo sobre o outro. Compactuamos com a formulação apresentada por Padilha por entendemos que a poeticidade desprendida da escrita espregueira-se no leitor, sobretudo àquele que é violentado diariamente, no ensejo de que a palavra lhe caia na alma, tornando-se imprescindível para o esclarecimento dos equívocos que compõem as páginas ditatoriais do colonialismo. A palavra poética destina-se a promover a renovação.

A palavra é a semente juncada que intenciona questionar a opressão materializada em métodos e hábitos enrijecidos pelo dominador, com a deliberada ação em desfigurar o subalterno. A palavra prima, similarmente, em exaltar a cultura do sujeito colonizado, de forma que possa se refletir sobre a reconstrução de si mesmo, bem como do futuro coletivo. A transformação assenta-se na liberdade de informar, de criticar e, principalmente, de falar por si próprio. A recorrência aos termos em quimbundo "resulta uma poesia riquíssima de sugestões" (ANDRADE, 1980, p. 53). O tom melódico brada uma nova música, cuja composição finaliza articular ritmo e letra no rearranjo deste sujeito intensamente fraturado.

Presumivelmente, Mesene Kexeketela “pagou com a morte” (MOORE, 2008, p 55) pela atitude ousada em contestar os ideais do colonizador, "Impacientaram já quando souberam que Kaxeketela nunca mais vinha lhes kulongar" (CARDOSO, 1982, p. 22). A respeito deste clima de terror, que deixou o céu angolano acinzentado por um longo período histórico, comandado por atitudes e ações ofensivas ao colonizado. Na rasteira do ódio, o próprio colonizado absorvia esta atitude, contribuindo para sustentar o sistema terrorista. Boaventura Cardoso compreendia que este sistema deveria ser desmantelado, por isso, se integrou ao Movimento Popular para Libertação de Angola - MPLA, num intenso malabarismo para não ser capturado pelos agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE. A esse respeito, há o seguinte testemunho:

A prisão não aconteceu porque tive a sorte de contar com a fidelidade e a

firmeza de alguns companheiros que não me denunciaram. (...) Naquela altura, os castigos eram de tal forma violentos, que as pessoas não conseguiam resistir e acabam por denunciar a sua actividade política, incluindo os companheiros de célula (CARDOSO, 2005, p. 25).

Boaventura Cardoso dá-nos a conhecer um pouco mais sobre o tenso e intenso clima do regime político caracterizado por prisões e assassinatos. A mão mortífera colonial não media esforços para ceifar o que considerava estorvo a seu império e nesta constituição fomentada na concepção de disseminar práticas violentas causou "patologia mental produzida diretamente pela opressão" (FANON, 1979, p. 212). Explica-nos Boaventura Cardoso e Fanon que os "presos políticos" eram cruelmente torturados e devido ao alto grau de dor, relatavam dados que traíam a causa libertária. A sentença era a morte física e/ou psicológica, pois se não morto na prisão, sob tortura, em liberdade viveria atormentado pelas fortes cenas vividas e com o receio de ter denunciado os "camaradas". Muitos pensadores sucumbiram às neuroses erguidas pelo capitalismo, por isso,

A África foi, efetivamente, decapitada. Nenhum continente ou nenhuma outra região do mundo talvez tenha sofrido semelhante catástrofe. Poucas pessoas imaginam o desastre que pode ser para um povo o assassinato de líderes excepcionalmente brilhantes, intrépidos, qualificados, honestos e dedicados à causa da justiça social. Não se imagina o enorme tempo, assim como também o enorme investimento que requer a produção de semelhantes lideranças. Assim, não é difícil compreender como o futuro de um povo pode ser embargado, seriamente comprometido, quando são mortos seus líderes brilhantes e íntegros, substituindo-os por fantoches nanicos, sem idéias nem projetos e, sobretudo, sem princípios (MOORE, 2008, p 55-56).

De acordo com estas informações, o império capitalista desmantelou projetos de libertação ao assassinar os notáveis líderes, que bravamente ofereceram resistência à opressão, à exploração e ao racismo, ao advogar que estas sociedades humanas deveriam ser dirigidas por membros originários da própria terra. Guiados pelos valores culturais herdados da ancestralidade, polarizados em ações solidárias seria lhes possível cortar as amarras com gestões capitalistas. Na visão do pesquisador o extermínio de empenhados guerreiros e exímios combatentes violou o progresso de África, já que ficou desamparada, órfã de referenciais.

A denúncia é enfática. O esquema mental de Moore traz acusação explícita às potências capitalistas, que a avidez de aumentar o faturamento, na exploração de terras e povos subdesenvolvidos, e, em específico em África, "decapitou" seus mais ilustres líderes. Eles incomodaram o sistema imperial ao postular a liberdade para os oprimidos africanos e,

igualmente, para todos dominados pelos abusos do uso da violência e da autoridade.

A decapitação de pessoas influentes com propósitos de conectar os pedaços de uma África dividida e que não compactuavam com os ideais capitalistas, trouxe consequências irreversíveis, como afirmado por Moore, haja vista, toda a trajetória de conquistas que os líderes assassinados conseguiram no embate injusto e desigual com as nações industrializadas, principalmente com os grupos sociais de seus países, no sentido de que a liberdade seria possível.

Acordando em condenar os males alastrados, a escrita de Boaventura Cardoso se presta a narrar acontecimentos deste contexto. Os dramas encenados neste capítulo trazem à tona a agressividade gestada pelos interesses capitalistas na invasão às terras, riquezas, corpos, selada pelas guerras e ramificada pela conduta de racismo e intolerância. Na contravenção a esta operação, como forma de estancar o mal semeado, houve resistência e luta da comunidade de Angola no revide a este conjunto de estruturas.

#### **2.4 A arte de tecer palavras**

A ficção enlaça-se com a realidade, uma vez que as cenas ilustradas suscitam no leitor recordação de episódios dramáticos que abalaram as estruturas organizacionais de Angola, provocados pela colonização e os consequentes movimentos para obtenção da independência. A intensidade emocional dramatizada pelos personagens imprime um rumo denso às histórias, desconcertam tanto os métodos capitalistas como exige do leitor uma reflexão acerca dos problemas que flagelam os habitantes desta região em específico, de forma a expandir a situação que esta forma de governar resulta ao esquadrihar a população a uma dura realidade, provocando ruptura comunitária e social.

A arte cênica reproduz as relações de discriminação e exclusão, expõe emoções da influência que ações exteriores exercem sobre a pessoa africana. Sondando o comportamento, sobretudo dos "condenados", o revide à intransigência condensa-se em corpo e voz, potencializam os valores definidores da singularidade do sujeito marginalizado. A audiência nos permite reputar que mesmo com a desapropriação de bens econômicos e culturais, os seres ficcionais exibem compreensão dos fatos que os enclausuram.

O constructo literário nos permite aferir que há reflexão sobre os episódios medulares, cuja deliberação reside em diluir a identidade angolana. Nesta correnteza também navegam autor e narrador que patenteiam no leito artístico meios para romper o cerco da indiferença e da invisibilidade, porque Boaventura Cardoso "faz da linguagem enunciativa um discurso

vivo, afiado, capaz de penetrar nos mais recônditos meandros das manifestações culturais, desvendando em seus avessos as contradições ideológicas presentes na sociedade" (SECCO, 2008, p123).

Creemos que esta aptidão para receber as impressões, relatada por Secco, colore a estampa artística do escritor, ao redigir sobre os conflitos que consternam a África negra, amplifica o local e contempla o universal. Efeito garantido com a presença do narrador, que valoriza a voz dos personagens e dilata a ideia central, no sentido de sinalizar para a coletividade.

O protocolo de contos, mote deste capítulo, são embriões da vida comunitária, no movimento de readquirir o tempo de outrora de forma a recuperar os saberes ancestrais, compactuando com o grupo social angolano para que estes ensinamentos voltem a orientá-los, também, o modo de vida. Criança, mulher e homem expressam a coletividade, representam Angola que mesmo fraturada resiste e luta pela liberdade de seu povo.

A denúncia à “negação dos valores” [dos indígenas] (FANON, 1979, p. 31) fertilizou-se na forja de Boaventura Cardoso e lançada aos quatro pontos cardeais, o discurso carregou-se de poder, "chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe" (BARTHES, 1978, p. 11). A junção de conceitos enunciadas por estes críticos aponta para a organização do pensamento estético da palavra, com relevância para a escrita, trunfo nas mãos dos colonizadores, cuja estratégia máxima residiu na inibição, na sujeição dos povos colonizados. Dizendo e/ou escrevendo sobre a inferioridade autóctone, em comparação ao padrão de homem europeu, sublinhava-se uma realidade, que não correspondia com a realidade dos povos conquistados, em sua organização política/histórica/social edificada milenarmente.

Não há como negar a eficácia desta ideologia, que subliminarmente penetrou as mentes e, a reprodução, engrossava esta forma de se pensar o "Outro". É comum ouvirmos a sentença: "é preto, mas é limpo" ou "é preto, mas tem alma branca" ou "negro quando não suja na entrada, suja na saída" e por aí afora... A propósito, sobre esta última afirmação categórica, Gilberto Gil a desconstrói na canção "Mão da limpeza". Ser como o modelo ou parecer-se com ele, obtendo um pouco de seu encanto, é outra faceta do "discurso do poder".

Ocorre, como verificamos, o processo de assimilação por meio do desajuste, ou seja, por mais que se obtivesse a cultura do colonizado, o colonizado nunca seria notável como um europeu, devido às suas origens indígenas. Por outro lado, afastando-se da essência autóctone, isto é, desmerecendo suas crenças e valores, passa-se a não reconhecido pelos seus.

O incômodo de não se pertencer ao povo africano tampouco ao europeu, promove o

apagamento identitário do sujeito. Fatores interceptados na arte de Boaventura Cardoso, representativos da vida, porque fecunda a aventura humana no trâmite existencial. O caráter universal deste artista prima pela trama, transporte para histórias-síntese, pois retrata os sofrimentos e aspectos da organização social, que não se restringem somente ao homem africano, mas a todos que são cooptados pela opressão regido por um sistema que se nutre na desigualdade, na indiferença

Em outra vertente, o artista se volta para o tempo sagrado, recria narrativa e o experimento com a linguagem propicia o retorno da vivência com os antepassados, inundando o espírito banto com energias providas da interação com o divino. Reacende-se a crença do realismo animista, pensamento que concebe alma a tudo o que existe. O fenômeno religioso floresce, concretiza-se nos símbolos, nas crenças, nos atos sagrados, revela a cosmovisão a respeito da ligação entre vida e morte, fruto desta cultura humana. A poesia, o mito, a metáfora destinam-se a recompor a dimensão religiosa, que se faz potencializar nos aspectos físicos, reino dos humanos.

Os lugares tornam-se sagrados, devido à manifestação profunda de veio espiritual, os ritos disseminam os ensinamentos da tradição. Revivê-los pode significar a criação de mecanismos de fortalecimento da identidade angolana. Assim como a oralidade, a escrita artística de Boaventura Cardoso se preza em assegurar que estes saberes sejam preservados e transmitidos, a fim de que a essência da mensagem divina oriente às novas gerações. Assunto de que trataremos no capítulo a seguir.

### 3 CAPÍTULO 3 - RESTAURAÇÃO DO CONTEXTO SAGRADO: A ÁRVORE, O FETO, A CRIANÇA E O VELHO - A ALMA SOB PERSPECTIVA DO REALISMO ANIMISTA<sup>41</sup>

“Os que estão mortos nunca se foram. Eles estão na sombra que se aclara, na sombra que se espessa. Os mortos não estão sob a terra; eles estão na árvore que se agita, eles estão no tronco que geme, eles estão na água que corre, eles estão na água que dorme, eles estão na cabana, estão na multidão; os mortos não estão mortos” (Birago Diop).

O pensamento que abre este capítulo traz em seu bojo uma aproximação com os mortos, devido estarem vivos nos elementos da natureza. Traduz valores latentes no realismo animista. É nesta fonte que bebe Boaventura Cardoso, que poeticamente destinou quatro contos ilustrativos desta visão de mundo, contemplados aqui para análise, são eles: "Pai Zé Canoa Miúdo no Mar", constante no livro *O fogo da fala (exercício de estilo)*, "O Sol nasceu no Poente", "A árvore que tinha batucada" e "A morte do Velho Kipacaça", reunidos na obra *A morte do Velho Kipacaça*.

Como já reputado, *Fogo da fala (exercícios de estilo)* compõe-se de sete contos, enquanto que *A morte do Velho Kipacaça* filiam-se três narrativas. Ambos os livros foram editados após a independência de Angola, sendo respectivamente, 1980 e 1987. A escrita latente nestas narrativas verte-se da experiência advinda do realismo animista, manifestação religiosa em concebe a natureza e o ser humano como fontes divinizadas. Nas palavras de Santilli,

Boaventura Cardoso é prosador que se posiciona no treinamento de uma redação nacional. Isso fica claramente expresso em seu segundo livro de contos, *O fogo da fala*, pelo subtítulo "Exercícios de estilo". O fogo da fala não é título de nenhuma das histórias que aí se relatam, mas, no conjunto, título e subtítulo caracterizam a escrita como processo, o texto como

---

<sup>41</sup> Optamos por desenvolver a análise das narrativas propostas para este capítulo, seguindo as coordenadas estruturadas por Boaventura Cardoso, assentadas no realismo animista. Entendemos que a ação denota compromisso político, no entrelaçamento cultural dos povos banto com as entidades divinas. O espiritual anima as práticas sociais, o sagrado pode estar no tambor, nos elementos da natureza, na dança, na música, na sabedoria dos mais-velhos e no respeito à tradição. “A estética animista tem um caráter de readequar a narrativa, sob o viés da religião tradicional africana, para o discurso político, denunciativo e subversivo” (PARADISO, 2015). Tais fatores almejam a redefinição identitária. Compreendemos que no realismo animista Boaventura Cardoso acende a chama do pertencimento ao trazer à superfície textual a fala, os costumes, a memória, enfim, a luta do povo angolano, juntamente com suas divindades, transcorrida no solo sagrado de Angola, na resistência ao império colonial.

Observamos que, na perspectiva do realismo animista, sob o viés da sacralidade africana, deparamo-nos com parco referencial teórico, os quais buscamos alicerçar nossa pesquisa. Fonte acrescida com as aulas e orientações ministradas pelo Professor Doutor Sérgio Paulo Adolfo (*in memoriam*). No entanto, cremos, que a limitação bibliográfica não nos impediram de efetuar leitura e análise levando em consideração o sentido que o realismo animista exerce sobre o sujeito angolano.

produção verbal (1985, p.20).

No que se refere à terceira publicação de contos, Padilha assevera que:

Há uma espécie de cadeia eufórica nos contos de Boaventura, em especial em “A morte do velho Kipacaça”, revitalizando-se a reminiscência das práticas ancestrais, sempre marcadas por seus próprios ritmos, pelos quais também ganham corpo os mitos (PADILHA, 2003, p. 297).

O tom testemunhal vigora-se, sendo fator de singularidade nos episódios demarcativos dos quatro contos contemplados para este capítulo. Observamos que a análise às circunstâncias históricas da sociedade passa pela alquimia artística, experimentada no laboratório ficcional do autor e traz à tona as vozes amordaçadas e marginalizadas pelo autoritarismo comandado pelas empresas de colonização. Nesse sentido, a palavra tem dupla função: a de (re)estabelecer o domínio mental, retornando aos saberes da ancestralidade e de ser instrumento de libertação.

Na rede discursiva, além de compartilhar seus sentimentos com a população de sua comunidade, o narrador imprime a tradição por meio da performance dos personagens, presente na abundância sonora, fator de ressignificação do espaço cultural banto. Sob o ponto de vista dessa cultura africana a realidade é concebida sob dois aspectos da realidade, o primeiro consta o mundo visível, em que se organiza as comunidades humanas, priorizando as ações solidárias. O segundo destina-se ao mundo espiritual, em que as entidades sagradas exercem influência recíproca no plano físico, por isso, há uma fusão entre esses espaços, de alguma maneira todos os seres animados e inanimados contém partículas da esfera mística.

Assim, chuva, trovão, rios, floresta, sol, lua, árvore, dentre outros, são agentes espirituais, cultuados pelos anciões, responsáveis pela transmissão oral desses conhecimentos aos membros da comunidade. Sabedoria que lhes conferem tramitar e dialogar com as forças vitais, gerenciando-as, a fim de estendê-las às pessoas, objetivando a manutenção do equilíbrio e da harmonia grupal. Essa filosofia de vida passou a ser nomeada por animismo, que integra o homem ao cosmo. Sob os preceitos dessa tradição religiosa, a vida se sustenta na crença que todos os seres e o cosmo interligam-se a Nzambi ou Zâmbi, Deus criador. Expandimos, no item a seguir, alguns princípios basilares do realismo animista.

### **3.1 As esferas divinas, entidades sagradas no atributo da completude do ser humano**

Na trajetória existencial o homem sempre buscou o significado para os fatos

condutores que o cercavam. As reflexões acerca de si, da natureza e do cosmo vinculavam-se ao sobrenatural. Digressão que lhe permitiu avaliar que a passagem terrena não se findava em si mesma, a alma transmutada para outro plano, retornaria e restabeleceria conexão, a fim de conferir novos sentidos à aventura humana.

Este aspecto espiritual cingiu o homem africano, e para melhor compreensão por vias artísticas, privilegiou-se nesta tese os grupos etnolinguísticos banto, cultivado por cerca de 500 povos distintos de vários países de África Subsaariana, falado por aproximadamente 60 milhões de pessoas. O conjunto de línguas parte de um tronco comum, conforme explicação a seguir:

Os negróides constituem cerca de 70% da população do continente. Lingüisticamente podem ser considerados, grosso modo, divididos em três grupos: nilióticos, sudaneses e bantos. Estes últimos se caracterizam pelo fato de todos usarem o sufixo *ntu* para designar o ser humano. O prefixo *ba* designa o plural. Daí a palavra *bantu* (pessoas), aportuguesado para banto. Ocupam uma vasta área do centro sul do continente, abaixo da linha que ligaria os Camarões à região dos Lagos. Cerca de 70% dos afro-descendentes brasileiros têm ascendência banto, com predominância na região Angola-Congo (PEREIRA, 2003, p.12).

Esses povos estavam distantes da escrita, a palavra falada foi a via em que se engendrou os mitos, registros fundadores, que alojados na memória irromperam as barreiras temporais. O discurso vivo consolidou valores, fontes edificadoras de crenças centrais, veículo para normatizar a conduta comunitária. Fio condutor em que as histórias integraram-se ao sistema religioso e ao abordar a questão existencial, visava a resolução de conflitos, a fim de equilíbrio e harmonia social, já que:

o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial (...) Os mitos revelam, pois, a sua actividade criadora e mostram a sacralidade (ou simplesmente, a “sobrenaturalidade”) das suas obras. Em suma, os mitos descrevem diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo (ELIADE, 1963, p. 12-13).

Sob esta visão, o mito foi pilar no qual se instituiu a cultura africana em que os relatos orais sustentaram-se nos saberes dos antepassados, transmitidos na arte de narrar. O ancião recolhia e analisava os episódios desabrochados no leito coletivo, examinava as estruturas significativas, extraindo sentimentos e pensamentos determinantes culturais e étnicos, reveladores da maneira de perceber e avaliar o mundo, pois

Da palavra decorre o discurso oral, a oralidade. O discurso oral tem um lugar privilegiado nas sociedades africanas. A oralidade funciona como uma matriz cultural de construção do discurso e tem diversos empregos nas diferentes sociedades do continente. Deste discurso oral emergem as mitologias, provérbios, histórias e literaturas (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 86).

Os testemunhos orais são vias de acesso à tradição ancestral, fomento de identidade e ressignificação de valores, que foram abalados pela esfera colonialista, na imposição de uma cultura sob viés europeu, pautada numa visão cartesiana, que ao fragmentar o ser humano, dissociava-o de seu âmbito de culto aos ancestrais. As experiências são concebidas sob a vertente de que não há limite fronteiro entre os vivos e os mortos.

Neste limiar, o aspecto religioso fecundava elementos que permanecem vivos por meio da memória, aceso pelas histórias. Portal que permitiu a redescoberta da singularidade do continente negro e reafirmação de crenças silenciadas. Sob a concepção espiritual todos os seres contém vida. Assim, fogo, ar, água, plantas, etc, canalizam energias vitais e têm como propósito harmonizar o homem ao cosmo. A esta forma de conceber o mundo nomeou-se realismo animista. Nas palavras de Henrique Moutinho Abranches, escritor angolano, o realismo animista,

Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Pepetela chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. É claro que não se pode fazer declarações assim sem um estudo mais sério, mas ele tem muita razão. O que eu faço muitas vezes são estórias à roda de um realismo animista, que é um realismo que anima a natureza. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza.

Abranches alerta sobre a distinção conceitual entre o realismo mágico e o realismo animista, sendo que o primeiro parte da fantasia cujo procedimento ocorre sem explicação, visa encantar e seduzir por meio de ilusionismo. Já o segundo advém de dados referenciais transmitidos de geração a geração, explica a existência humana intercambiados com a natureza e o Cosmo. Os sinais nela manifestados apontam para meditação de modo a auxiliar o fortalecimento de laços identitários. Então, o realismo animista é o que mais diz respeito à maneira de pensar banto.

Atentando para acepção do verbete “animar”, proveniente do latim animo, dentre os significados há “dar alma ou vida”. Ao se conceber a alma, gera-se o princípio vital e sob esta

ótica tanto os seres animados quanto inanimados podem exprimir sentimentos, podem transcender à materialidade da substância que os formam. Dessa maneira, todos os elementos constituintes do universo contêm princípio de existência e de alguma forma podem dissipar energias a fim gerar e manter a harmonia.

Assim, neste sistema filosófico, os seres se congregam no sentido de conceber equilíbrio para a humanidade. A conectividade enriquece a experiência humana pelas situações geradas entre os seres e nesta perspectiva, o homem banha-se em espiritualidade. Por isso, estas vivências não são mágicas, são reais, pois se enraízam na tradição, atualizam significados ao se espelharem na conduta dos antepassados.

Em relação à tradição, Abranches esclarece que sua arte literária vincula-se às narrativas orais, denota a visão de mundo do homem africano no constructo cultural, singularizando-o. Postura similar encontra-se no escritor angolano Boaventura Cardoso, porque sua esfera literária tematiza os conhecimentos adquiridos pela prática, na atenta observação dos testemunhos, reveladores da sabedoria dos povos banto.

Ambos os escritores apresentam postura de sentarem-se à roda para server histórias e plantá-las em caracteres gráficos. Assim a escrita se presta a reproduzir a voz, inspiração demonstrativa de tramas, que além de revelar os dramas, manifesta valores acerca de ser e estar no mundo. Preceitos que se fazem notáveis na arte estética, na transposição de dados por meio de imagens, ritmos, figuras de linguagem, dentre outros atributos.

No arranjo artístico, cabe ao leitor considerar os pequenos detalhes, auscultar o discurso vivo que emana dos episódios, a fim de perceber e compreender o procedimento do escritor no tratamento de subjetividades. A tarefa do leitor atém-se, também, em observar pela desenvoltura narrativa, expressa na performance dos personagens, a resistência frente ao sistema colonial na imposição de costumes, condutas, religiões divergentes da organização social africana.

Pensando nisso, o propósito nesta parte da pesquisa recairá sobre os contos: “A árvore que tinha batucada”, “O Sol nasceu no Poente”; “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar”; “A morte do Velho Kipacaça”, constantes nos livros *O fogo da fala e a A morte do Velho Kipacaça*. O objetivo será analisar como a arte poética do escritor Boaventura Cardoso reage à desarticulação arquitetada pelo colonialismo, esvaziando o manancial de tradição banto. Analisando como a estética do autor visa a contribuir para fortalecimento da cultura nacional, firmando âncora no realismo animista, já que

Na África pré-colonial, assim como em algumas partes da África

Contemporânea, o indivíduo se reconhece e ganha existência social, fundamentalmente, como membro de uma família. A família é instância mais importante de socialização do indivíduo, bem como da organização do controle da vida em sociedade. (...) a família não começa nem acaba nas gerações vivas. Ela começa muito antes, com todos os ancestrais da linhagem cujos nomes são guardados pela tradição oral (...) Mas a família tampouco termina na geração mais nova dos vivos, ela se estende no futuro até todas as gerações posteriores, que garantirão a continuidade do nome e da memória dos vivos (ADINOLFI, p.3).

Embora o efeito colonial tenha traumatizado as relações do homem negro com seus elos identitários, Adinolfi sublinha que os conhecimentos sobre a ancestralidade permaneceram alojados na memória. A ação de lembrar expandiu as memórias reprimidas pela imposição de uma única maneira de se relacionar com o mundo, regido pela lógica cartesiana.

Ao se reconhecer fruto de uma família, a ascendência lhe permitiu o retorno à tradição, à reconexão com os saberes dos antepassados, de modo a avivar e redefinir valores que se firmam na perenidade. Concepção em que mortos e vivos se congregam, revigorando o mito de que o ser humano não se finda na morte, já que permanece sempre vivo na memória familiar. Para ilustrar essa filosofia existencial elegemos os contos abaixo, por entender que neles se manifestam o sagrado, projetado numa dimensão de circularidade temporal, sinalizada na análise disposta nos itens a seguir.

### **3.2 Simbologia religiosa de cultura banto: os fenômenos vitais em “A Árvore que tinha batucada”**

Em "A árvore que tinha batucada", o protocolo ritualístico celebrado pelo narrador e personagem, em que as fontes divinizadas da natureza orquestraram as remadas textuais, se estabelece pelo pacto aos valores comungados pela tradição. A organização discursiva guia-se pelos referenciais culturais banto, pois há predomínio dos saberes ancestrais, que, profusamente, navegam pela expressão estética, içados no reconhecimento das forças vitais.

Sob este prisma, a representação imagética assoma as fibras sentimentais no fértil espaço ficcional fecundado pelo escritor angolano, que sulca a folha e ara a superfície com símbolos gráficos, perfazendo a esfera com normas da terra africana, coroadas pelo pensamento místico. Nesse sentido, os elementos gráficos assumem, simultaneamente, a função de conceder e alastrar a voz do povo negro, calada por quase cinco séculos pelos mecanismos de dominação. Os signos telúricos deitam raízes no conto "A árvore que tinha batucada", conforme considerações abaixo.

### 3.2.1 Simbologia metonímica: o sagrado sob perspectiva da cultura banto

"A árvore que tinha batucada" é o segundo conto abrigado na obra *A morte do Velho Kipacaça*. A história inicia-se com a narração em primeira pessoa, em que protagoniza uma personagem não nomeada. O que nos leva a fabular que pode se tratar de qualquer sujeito africano, que guarda nos recônditos da memória os fundamentos da cultura angolana. O personagem principal sai tarde da noite do cinema, após assistir a uma sessão fílmica, cujo enredo envolvia uma trama de suspense.

A partir deste momento, a narrativa é conduzida pelo narrador onisciente, com a presença do narrador personagem, que explora pelas veredas textuais fenômenos surpreendentes emanados de uma árvore localizada no centro de um praça. O ambiente é controlado pelas forças colonialistas e o fato da localização da árvore, armazena duas funções. A primeira consiste em ser símbolo de resistência, advogando o desejo do povo de Angola ao direito de liberdade. O segundo considera a tradição cultural banto como formadora da identidade do negro africano, que se particulariza na concretização de suas crenças.

Razão de se observar que o foco narrativo privilegia a área de localização da árvore. Essa tomada de decisão autoral equivale a ressaltar os aspectos culturais africanos. O espaço reserva a comunicação entre os "caminhantes" com a sacralidade, imprimindo-lhes conferir novos sentidos à suas vidas de peregrinações em seus próprios solos infecundos pelo arado colonial.

O espaço central no qual a árvore finca suas raízes, é o local do branco que apoderou-se violentamente de terras e gentes africanas. A exibição de intensa abundância e o festejo espiritual, adicionado ao local de destaque, retrata atitude de inclusão de África nos territórios invadidos. Inserção imprescindível como forma embrionária para gestar um novo ser.

A arte literária tem como função representar a realidade. Os detalhes apanhados no âmbito social passam por tratamento artístico e, como num processo dialético, retornam ao local de origem, recobertos por novos sentidos, tradutores das mais diversas situações. O trabalho do artista da palavra, evocado por sensações e ideias, objetiva problematizar os conflitos humanos. Sob o ponto de vista defendido por Macedo

Boaventura Cardoso ao veicular os parâmetros da sua dimensão de escrita fá-lo utilizando componentes da voz de seu povo, em termos prosódicos, semânticos, etc. Boaventura Cardoso entra na voz colectiva de sua gente e com ela reelabora "mensagens" recriadoras de "universo" que projecta nos

percursos do resgate e libertação da africanidade do angolano (MACEDO, 1989, p.13).

Observamos que os componentes da voz angolana se penetram na rede artística de Boaventura Cardoso que, embora tenha recebido sua educação formal pelo viés da cultura europeia, prima, em sua estética, os ensinamentos absorvidos pela oralidade, na audição de histórias contadas pelos mais-velhos, na reprodução de aventuras vividas pelos ancestrais. As imagens recriadas trazem à exterioridade termos na língua quimbundo, com os da língua do colonizador, na deliberada subversão do escritor à exploração decretada aos povos de Angola.

Ao flagrar os pensamentos dos personagens e do próprio narrador, descortina-se o tempo de outrora, imprime marcação circular ao se agregar ao tempo imediato, recriando vivências. Então, as histórias contadas pelos anciões sedimentaram-se na alma africana e vêm à superfície por meio da palavra. Ao dispor a falar/escrever sobre os fatos que assolam o contexto social, na mesma medida mostra a resistência do homem africano para transpor as barreiras que o impedem de reencontrar a identidade cultural.

Utilizando-se de linguagem mitológica, Boaventura Cardoso desenvolve seu olhar sobre a “linha divisória” que corta a realidade histórica definida por espaços de ocupação entre a sociedade branca e a negra, na província de Malange. Dia e noite demarcam a trajetória narrativa desses grupos, enquanto que o dia se reserva aos eventos dirigidos pela brutalidade de comando colonizador, a noite destina-se aos acontecimentos provenientes da esfera cultural africana, aflorada e mantida pela memória.

A zona limítrofe define-se no início da narração, em que se imbricam a voz do narrador personagem não nomeada e a voz autoral, estratégia que remete a coletivização, ou seja, evidencia atitudes comportamentais que normatizam a conduta da população. Assertiva que consideramos ser comprovada no conto “A árvore que tinha batucada”, por nós estruturado em três segmentos.

O primeiro objetiva a compreensão da demarcação da sociedade de Angola, dividida entre brancos e negros, determinado pelo primeiro grupo étnico. O segundo trata das relações de poder, marcado pelo desrespeito ao homem angolano por parte do autoritarismo do homem branco colonizador. Permeando toda ambientação do conto há a árvore, que com seu respaldo místico se torna personagem central da narrativa, culminando o encerramento, foco da terceira parte da história.

Como já evidenciado, o relato começa em primeira pessoa, perspectiva em que o narrador personagem evidencia a linha divisória que separa os “espaços sociais” estabelecidos

à comunidade de Malange, Angola. Repartição traçada pelo império colonizador, que fixou os limites de trânsito do homem negro para circular na sociedade regida pelo homem branco. O personagem central, pelas marcas linguísticas, parece pertencer ao primeiro grupo social, conforme demonstrado em:

Pintados a fresco na memória, cenas de *O Laço da Meia-Noite*. Teimosamente: apesar do esforço. E passava então das onze da noite. Vinha assim do cinema, noctívago quase só. E vinha assim andando e assim andando, noctambulamente, passos quase na fronteira luz e escuridão: linha divisória de espaços sociais. Tinha nó na garganta: o medo engravatado (CARDOSO, 1989, p. 27).

*O Laço da Meia-Noite* trata-se de um filme de suspense, produzido em 1960, nos Estados Unidos da América, por David Miller, sendo atores principais, John Gavin, Rex Harrison e Doris Day. A personagem Kit, vivida por Doris Day, caminhando sozinha por um parque, em Londres, num dia nebuloso, ouve uma voz que anuncia sua morte. A partir daí, sua vida se transforma, pois se sente atormentada pela ameaça.

Similar à cena fílmica, o medo se infunde no narrador personagem do conto, a inquietação invade-lhe a alma, a ponto de inibir-lhe a firmeza de seu ânimo. O título do filme, acrescido à notação temporal “passava então das onze da noite”, aliada a expressão “quase só” e a repetição “assim andando”, bem como a antítese “luz/escuridão” remetem a uma atmosfera inusitada, a outra rota: a das veredas que talvez não façam parte do modo de pensar do leitor, projeta nele uma expectativa do que ocorrerá durante o trajeto desse “caminhante”.

A atmosfera de expectativa ou ansiedade da arte fílmica invade o narrador personagem do conto e, conseqüentemente, o leitor, que são lançados na esfera misteriosa que envolve a narrativa. Aspectos da oralidade fazem-se presentes, tais como a inversão dos termos sintáticos, o uso do gerúndio, expressando, além da ação em curso, uma ação simultânea a outra e a criação e neologismos, dispersos no decorrer da história. Tudo isso conduz o narrador a adentrar a outra margem, que definida pela antítese “luz e escuridão” lhe causa temor.

Sentimento acrescido pela oposição de palavras, definidora da “fronteira” “de espaços sociais”, conforme sinaliza a marcação temporal. O protagonista ao deixar um espaço e se introduzir em outro, sofrerá a influência deste local e sua percepção será validada de acordo com as regras que o conforma. A instabilidade emocional faz crescer o estado de perturbação, pela gradação narrativa, atestada em:

Silêncio cortado: cão a ladrar. E acelerei então: o passo. Cacimbante, luarenta: a noite. Capim seco tinha então cheiro de queimadura. E tinha pirilampo, pontinho luminoso: adiante. Sem intermitência, não era pirilampo: certifiquei. E experimentei então descontraír assim: assobiando. Breve sensação de segurança. Porém minhas pernas não estavam então a acompanhar o esforço para me descontraír assim. Pontinhos luminosos agora estavam então a aumentar. E parei: assustado. Mas impetuosamente veio então assomo de coragem: decidido retomei o passo. Sob a minha cabeça: os pontinhos luminosos (CARDOSO, 1989, p. 27).

Pelo encadeamento dessas ideias, percebe-se a transposição a um espaço distinto, sinalizado por “pontinho luminoso”, espécie de guia que autoriza e conduz a passagem do protagonista a uma área sagrada. Além disso, nota-se o projeto literário de Boaventura Cardoso em compartilhar com o público leitor essa voz que conta a história, que talvez lhe cause estranheza porque retrata uma cultura pertinente ao mundo africano, maltratada e distorcida em livros editados pela empresa capitalista.

Então, a ação performática, caracterizada pela voz/fala, gestos, sons, traz o repertório dos contadores de histórias, marca distintiva de formulação de saberes, por meio do plano literário, a oralidade patenteia-se na escrita, revelada pela “riqueza de detalhes, já que gerada pela cultura de que lhe deu origem” (ADOLFO, 2012, p. 224), como exemplificado no relato a seguir:

Sob minha cabeça: os pontinhos luminosos. E dos lados: os pontinhos luminosos. Sem querer tossi então e alguém também tossiu. E tossi: tossiu. Tossia e na noite luarenta ecoavam tosses, E retive então o passo assim e olhei assim para os lados: ninguém! Oh! Outravez: na passada. E assobieí então e o silêncio da noite que apenas de vez em quando era cortado pelo vento e o silêncio da noite se engravidou então de assobios. Fiu! Fiu! Fiu! E deixei então de assobiar, mas o silêncio continuou a se encher de assobios. E imobilizei então de novo o passo. E ouvi então vozes: vozes. E decidi então: passinho passo progressivo. E ouvi então outravez: vozes. Quem vem aí? — quem falou assim fui eu. Quem vem aí? — vozearam vozes. E parecia que as vozes estavam a vir então de uma árvore que estava: próxima. E ventava. Capim seco e galhos secos começavam então a rolar, a rolar assim pelos carreiros muitos. Fantasmas pareciam. E estava então calado. O eco é que então continuou vozeando: quem vem aí?!?! Quem vem aí?!?! E me sentia pequeno perante uma voz tão potente e cavernosa (CARDOSO, 1989, p. 27-28).

A modalidade de língua oral se patenteia no desencadeamento das ideias, na repetição de vocábulos, na disposição dos recursos gestuais, da performance. Este repertório torna-se restrito, na forma escrita, devido a carência do domínio rítmico e melódico pertinente à fala.

Como meio de reparar esta limitação, o autor Boaventura Cardoso recorre ao sinal de pontuação, respectivamente, os dois pontos, a interrogação, o travessão e a repetição de vocábulos. Técnica que lhe permite representar a vivacidade da elocução oral e estabelecer maior aproximação com o leitor. Investigação com a qual o autor confere novos significados ao signo, prosseguindo com a arte de contar histórias..

A palavra evoca um cenário povoado pela sucessão de sons e ações fantasmagóricas, que se desmembra no elemento sobrenatural “uma árvore”. O narrador personagem emprega o advérbio de tempo “então”, denota envolver o leitor na trama, apresenta premissa implícita, já que o leitor deve observar e analisar a estrutura composicional, assentada nos recursos da fala, estratégia para desenvolvimento do fato.

Em “passinho passo progressivo” o narrador orchestra a ocorrência de um processo gradativo de imersão no mundo interior regido pelo mito da ancestralidade. No confronto entre mundo visível e invisível é possível notar a lógica de apropriação dos fatores externos, ou seja, a desvalorização na integração do homem negro com o Cosmo. Para reaver essa integridade faz-se necessário controlar as adversidades pelo viés do sagrado.

“E imobilizei então de novo o passo”. “E ouvi então vozes: vozes” “E me sentia pequeno perante uma voz tão potente e cavernosa”. Estas ocorrências dão indícios de que o protagonista depara-se em uma órbita de operação proliferada por forças que se manifestam-lhe gradualmente, estarrecendo-lhe, ao ponto de imobilizá-lo. A atmosfera de ordem metafísica se agrega aos referências simbólicos, sendo a voz sinal distintivo para se estabelecer comunicação com os antepassados.

Não obstante, a estratégia artística sinaliza o patrimônio cultural aportado nos “pontinhos luminosos” que se projetam sobre a cabeça e ladeiam o personagem. Estes são as marcas divisórias, responsáveis por despertá-lo do estado de sonolência em que se encontra imerso, já que estava saindo de uma zona de conhecimentos gerados pela cultura europeia e adentrando no solo regido pela fonte de gerações passadas, princípio nuclear africano.

Os passos representam códigos elementares para reconectá-lo ao universo da ancestralidade de forma a proporcionar-lhe uma experiência inusitada. A noite, a lua, o vento e a árvore funcionam como elos que lhe propiciam a contextualização de saberes de outrora, patenteados nas tosses, nos assovios e nas vozes. Tais circunstâncias licenciam o protagonista a adentrar na esfera mítica, pois

O inconsciente animista, portanto, é uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente

animistas. A literatura sobre a subjetividade e a construção do sujeito é bastante vasta e quase não precisa de mais destaques, exceto observar o processo de identificação subliminar e de conformação subjetiva que implica (GARUBA, 2012, p. 242).

Boaventura Cardoso, nos contos que bailam para análise neste capítulo, familiariza-se com “o processo de identificação”, na atenta observação ao “inconsciente animista”, representável nestas narrativas em que os antepassados são agraciados com a imortalidade. Depois de expirado o corpo, sua força viva é absorvida pela natureza e retorna ao grupo social em forma espiritualizada. A tradição consolida-se na memória. Assim, “o inconsciente animista” aciona a circularidade, intensificada no íntimo e familiar convívio entre mortos e vivos.

Por isso, entendemos que a percepção subjetiva e o mundo fenomenal se fundem no elemento “árvore”, imbuída pelo conjunto de expressões sonoras e vocalizações denota a forma de organização da cosmovisão africana. Por estar imune à efemeridade temporal se garante de vivências milenares. Atento à crença animista, Boaventura Cardoso celebra uma escrita que, adversariamente, enraíza-se nas práticas habituais do povo de Angola, conecta-se à memória da ancestralidade.

Nesta vereda literária, o eixo da proposta visa efetuar leitura da cultura local. A intervenção refletida promove desconstrução, pois traz à tona o modo de proceder angolano, destoante da visão ocidental. A transgressão se manifesta pelo ato inventivo da estética do autor, numa postura ativa de leitura, tanto sob a perspectiva do colonizado como a postura de denúncia à gerência opressiva do colonizador. Comportando-se como um contador de histórias, faz desabrochar as sementes nativas, na menção dos fatos gloriosos vividos pelos ancestrais. Sementes que o colonizador tentou extirpar.

Neste aspecto, a aventura na seara literária propõe outros caminhos, outras vertentes, promovidos pelas fendas da escrita. Os pequenos detalhes são alicerces para desconstrução, apresentam outra maneira de se pensar o mundo a partir do ponto de vista do homem angolano, conforme atestado em:

Imponente, vertical, alicerçada na força telúrica, resistente às intempéries do Tempo e da Natureza. Caminhantes de todos os caminhos passavam. Uns passavam sem parar e outros paravam e lhe segredavam então. Caminhantes de muitos caminhos passavam. Uns cansados da caminhada paravam e descansavam para pouco depois retomarem então a caminhada. E outros descreviam no corpo dela os seus sentimentos e desejos. De muitos caminhos, os caminhantes lhe veneravam (...) E tinha então caminhantes que vinham lhe fazer pedidos para resolver casos. Caminhantes de todos os caminhos iam passando. (...) Guardava então segredos de muitos

caminhantes e guardava lamúrias e desejos e sentimentos e queixumes. E guardava tudo então, porém não revelava nada. E ninguém podia desvendar então o que estava lá encerrado (CARDOSO, 1989, p. 28-29).

Pelo código, o escritor compartilha as atribuições de sentido da personagem “árvore”, que é representada como um ser místico, guarda segredos milenares, pertinentes ao universo da cultura africana. Cultuada por seus atributos sobrenaturais, já que nela habita os espíritos, que são invocados pelo rito vocal, ministrados pelos “caminhantes”, ela resiste ao tempo e desafia o regime opressor.

Assim, pode ser venerada somente no período noturno. Nesse sentido, o código se constituiu num texto enviesado pela conotação, expressa, sobremaneira, na antítese, metáfora e metonímia. Recursos distintivos na estética do escritor de Malange, que ao se desviar da norma padrão da língua portuguesa confere maior expressividade ao signo..

Metonimicamente, a “árvore” conserva valores religiosos particulares da região do escritor. A manifestação de culto a esta entidade divinizada, a árvore, foi estancada pelas “intempéries” do regime colonialista. Burlando as forças de um regime ditatorial, a escrita patenteia a atividade de liberdade autoral e assegura à narrativa retratar a resistência, já que “os caminhantes” não deixaram de expressar-lhe veneração.

Pelos operadores “dia/noite” efetua-se a linguagem metafórica, a “árvore” no turno “dia” permanece despercebida, e porque não dizer até mesmo invisível à determinada parcela da população. Inexpressiva, não gera nenhum conflito, não perturba a ordem, devido sua imobilidade. Mas a “noite” é como se o silêncio irrompesse, há estrondosos barulhos, provocados por vozes, ritmos de tambores, sugerem alegria, rumores festivos. Então, a árvore passa a representar a simbologia viva das vozes ancestrais africanas, que incomodam as autoridades regionais. Então, no signo reside o significado valorativo de crenças angolanas. Nas palavras de CUNHA JÚNIOR

A ancestralidade esta presente nos mitos de criação dos diversos povos africanos. Os ancestrais mais antigos são considerados como sagrados, cultuados e respeitados como iniciadores de uma determinada cultura e povo. Na ancestralidade reside a definição de uma família, de grupos locais, de etnias e de povos africanos (2010, p. 86).

A filosofia do povo angolano se perpetuou pela memória e a palavra viva, sendo os ensinamentos transmitidos de geração a geração de modo a indicar o pertencimento às origens. Sumariamente, inferimos que se o colonizador objetivou sufocar a voz, a oralidade, a supressão da cultura africana pela substituição da europeia; operando na contradição, o autor

de *A morte do Velho Kipacaça* reacende a memória e aviva a voz de grupos sociais marginalizados. Por isso, a “árvore” também é símbolo de autoridade e respeitabilidade, porque

Era uma árvore normal e igual a tantas outras, até aquele dia [...] E durante o dia era uma árvore normal e sem nenhum sinal estranho. De noite é que ninguém se atrevia então a ir lá satisfazer a curiosidade. E de dia uns olhavam respeitosamente. Os mais-velhos descobriam então a cabeça e se inclinavam perante a árvore. E tinha até gente que mesmo de dia estava então evitar passar por ela (CARDOSO, 1989, p. 31).

A árvore figura nos dois planos, o da racionalidade, que pelo rigor objetivo guia-se pela linearidade temporal, isola as partes do todo, se descarta hipóteses que não podem ser comprovadas à luz da ciência, por isso é que “durante o dia era uma árvore normal”. Adversariamente a esse plano há a forma holística, que considera os tempos: presente, passado e futuro na constituição humana e a pertinência do outro na formação individual, já que a parte compõe o todo. Por esse motivo, “De noite é que ninguém se atrevia então a ir lá satisfazer a curiosidade”.

O que pode se recobrir de mistérios para a comunidade capitalista, incompreensível, inaceitável, é habitual à sociedade africana. Sob essa ótica, a árvore é um ente espiritual que congrega saberes milenares, que são vitalizados pela memória, espécie de herança sagrada que amálgama gerações, cingida num “tempo cíclico”, contrário à lógica cartesiana, portanto. Por isso, a valorização aos idosos, pois acumularam saberes e estão habilitados a interagir com os seres sobrenaturais e dissiparem suas mensagens no mundo físico, de modo a (re)equilibrá-lo, conforme a explicação:

De acordo com a filosofia africana, a história não é linear, assim como a constituição humana não é definida a partir de gerações que se sucedem. Assim como o tempo é cíclico, a participação dos membros da família está de acordo com o tempo, sendo por sua vez cíclica também. A família africana é composta de membros vivos, membros falecidos – mas que se encontram presentes em todas as ocasiões, como também aqueles que estão para nascer, porque os novos membros são antigos membros que voltaram do reino da morte para recompor a família presente (ADOLFO, 2012, p. 228).

Por esta inscrição de Adolfo, entendemos que na circularidade temporal, em que mortos e vivos gerenciam o espaço terreno para fins humanitários, ocorre o processo de recriação de vivências, o que permite a dilatação cultural e fortalecimento de laços identitários. Processo que se estabelece via aprendizagem direta, isto é, prestando atenção às

histórias contadas pelos mais velhos, ouvindo-lhes os conselhos, observando condutas, enfim, depositando na memória as lições sorvidas.

O intercâmbio permite ao sujeito se constituir pela apropriação de valores provindos da esfera social e, também, por meio de experiências singulares. “Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana” (HAMPATE BA, 1977). A junção desses fatores confere novos contornos à realidade, na propagação de palavras e gestos, prenes de sentido simbólicos, de acordo com a seguinte demonstração:

De muitos caminhos, os caminhantes lhe veneravam [a árvore]. Tinha então caminhantes que vinham lhe fazer pedidos para resolver casos. Caminhantes de todos os caminhos iam passando. E uns passavam então e nunca mais regressavam. E a Chuva e o Frio e o Sol e a Noite e o Dia eram dos caminhantes que passavam e repassavam. E tinha também o Vento dentre esses caminhantes. Guardava então segredos de muitos caminhantes e guardava lamúrias e desejos e sentimentos e queixumes. E guardava tudo então, porém não revelava nada (CARDOSO, 1989, p. 29).

A árvore possui poderes, é como se ouvisse todas as solicitações dos “caminhantes”, visto que lhes conhece, é sabedora de suas aflições, pois suas raízes são profundas, há batucada em sua copa, e também objetos oferendados, seus galhos abrigam os pássaros. Por isso, há reciprocidade entre os “caminhantes” comuns, pessoas que têm ciência e crença em seus poderes, bem como os “caminhantes”, que como ela, pertencem à esfera divina: Chuva, Frio, Sol, Noite, Dia, Vento.

Ora, a árvore tem significado especial na cultura africana. É a representação mesma da existência no que ela tem de morte provisória, simbólica, e o contato com os espíritos abre caminho para entendimento desta e para a nova vida. [...] Nas raízes estão os espíritos inferiores, no tronco, os mortais, na copa, os espíritos superiores em perfeita comunhão com o cosmo. Assim também o velho tem uma importância capital, ele é o detentor da sabedoria e aquele que está em comunicação com os espíritos superiores, e, conseqüentemente, com o cosmo (TUTIKIAN, 2005, p. 179-180).

Sob a perspectiva descrita, o mundo invisível se faz presente no mundo visível pela ótica religiosa. Concepção de mundo apreendida pela manifestação das forças vitais em contínuo movimento. Isto equivale ao pensamento de que os sentidos atribuídos aos sinais é um ato solidário, regulado pela ação ritualística que estabelece a unidade do homem, consigo mesmo, com os demais membros da comunidade e com o cosmo.

Com isso, há uma compreensão global do universo, intensificada pela participação direta nos atos cerimoniais, celebrativos da vida, incorporado pela tradição oral. A árvore simboliza a tradição, ainda é capaz de revitalizar o homem ao cosmo, via memória. Ao acessá-la há possibilidade de uma nova história capaz de restabelecer a relação dinâmica de forma a recuperar a interação global com o universo.

Essa circularidade pode ser vislumbrada no conto, pela cadência reiterada à palavra “caminhantes”, que sinaliza movimentação. A plasticidade da árvore sumariza o retorno às tradições pela invocação dos componentes constituintes do universo, na reconstituição histórica das divindades. O Sol, com sua energia vital ígnea, assim como o Vento, a Chuva, a Terra – substância telúrica, em que se firma a árvore, são elementos propulsores de vida, alimentados pelo imaginário criativo, tudo isso, confere singularidade ao homem africano.

O sentido textual se estrutura por uma rede de vozes, balizadas pelos opostos, cadenciadas pela antítese. A voz do narrador traduz a crença indubitável nos poderes provenientes da árvore. Esta voz repercute o sentimento da população marginalizada, notável na sabedoria creditada aos “mais-velhos”, cuja trajetória existencial lhe agregou vivências que lhe permitiram avaliar a força telúrica. Por este motivo, explica-se a atitude de humildade e reconhecimento perante a este ser com faculdades sobrenaturais.

Por outro lado, os demais “caminhantes”, não pertencentes a esta esfera sócio-cultural, indicam dois tipos de procedimentos, ou tentará extirpá-la, instaurando-lhe a morte, a atitude corresponderia a erradicação da resistência a outras formas de agir, diferente daquela. Ou numa conduta trivial, identificada pelo misto de crença/descrença, o que reverte em não convencimento, gera a dúvida, portanto. Por isso, a orientação “evitar passar por ela”. E, como já enfatizado, toda atuação em torno do ser “árvore” processa em tempo e espaços antagônicos. O item abaixo finaliza ampliar esta questão, ou seja, evidenciar os aspectos sagrados, derivados dessa entidade religiosa.

### **3.2.2 O significado: percepção sobre os implícitos da narração**

Para desenvolver nosso entendimento acerca das fórmulas antagônicas que desfilam pela narrativa, recorreremos a *S/Z*, estudo da novela *Sarrasine*, de Balzac, pois BARTHES (1992) coloca em relevo a questão do significado, por isso, atribui-lhe papel relevante na composição da narrativa, prosperada por meio da articulação dos códigos, materializados no processo de escritura. De acordo com Barthes, a escrita denota o estilo formal do autor e define sua visão acerca da concepção de vida. Fato que o particulariza, pois o produto de sua

obra evidencia o tratamento de questões sócio-políticas concernentes à sua época. Fato que licencia Barthes a afirmar que:

Da mesma maneira, o autor clássico nasce como autor a partir do momento em que manifesta seu poder de dirigir o sentido, palavra preciosamente ambígua, semântica e direcional. Na verdade, é a direção do sentido que determina as duas grandes funções de gestão do texto clássico: espera-se que o autor vá do significado ao significante, do conteúdo à forma, do projeto ao texto, da paixão à expressão (BARTHES, 1992, p. 193-194).

Nessa linha de pensamento, percebemos que o objetivo do autor é explorar, via linguagem simbólica, aspectos da realidade que lhe chamam a atenção. Labor arquitetado, em pormenorizar o significado que, por meio de detalhes, articula-se os sentidos. Constitui-se em pistas, imanentes no relato, em que se deve amparar o leitor para problematizar, na malha discursiva, o funcionamento da estrutura do jogo ficcional. Com intuito de ampliar estes vestígios, selecionamos a seguinte ideia:

Um dia vieram então caminhantes armados de catanas e machados para matar e ver então o que é que ela tinha lá dentro. Queriam lhe roubar as prendas valiosas que ela recebia de muitos caminhantes e que guardava então no seu corpo. E os caminhantes, depois de muitas horas e suados e extenuados, desistiram de lhe golpear com as catanas e os machados. E no corpo dela não havia então nenhum sinal e nenhuma marca e nenhum golpe. Por isso os caminhantes desistiram (CARDOSO, 1989, p. 29).

À luz da palavra que encerra vários sentidos e em comparação com o recorte acima, postulamos que o detalhamento à palavra de que nos fala Barthes, em que a escrita revela o processo estético articulado pelo “significado”, que se ramifica através dos significantes compondo a teia narrativa, espelha-se no conto “A árvore que tinha batucada”. A conotação exposta pelos códigos narrativos assinala o conjunto dos costumes e práticas característicos de um povo, bem como o comprometimento do autor frente aos fatos narrados.

A polissemia é a chave que dá acesso à história do tempo passado, centrada no "corpo" deste ser sublimado. Podemos inferir que o corpo é a extensão da cultura banto, por isso as pessoas lhe rendem tributo, lhe prestam homenagem e, em forma de reconhecimento, valorização e agradecimento, lhe oferecem "prendas valiosas". O rito se encobre pelo segredo, revelado somente àqueles que pertencem a esfera comunitária angolana.

Por isso, há um divisor, também, sinalizado pelos "caminhantes", respectivamente representam as esferas sagradas, o povo que comunga com a espiritualidade emanadas destas e, em outra margem, a representação da cultura do homem branco "civilizado", que não conseguindo entender os preceitos que regem a cultura do homem negro "indígena ou

autóctone" tentam, pela força, destruí-la. Na contramão dos atos de violência há a resistência, forjada com arte por meio da antítese, que conforme considerações de Barthes (1992),

De todas essas figuras, [propostas pela arte retórica] uma das mais estáveis é a Antítese (...) A Antítese separa de toda eternidade; remete, assim, a uma natureza dos contrários, e esta natureza é esquiva. Longe de diferir apenas por causa da presença ou da fala de um simples traço (como é o caso da oposição paradigmática) (...) a antítese é o combate entre duas plenitudes ritualmente colocadas face a face como dois guerreiros armados: a Antítese é uma figura da oposição dada, eternamente, recorrente: a figura do inexplicável. Toda aliança de dois termos antitéticos, qualquer mescla, qualquer conciliação, resumindo, toda passagem pelo muro da Antítese constitui, portanto, uma transgressão (p. 60).

Com base nesta orientação, enumeramos alguns fatores que julgamos transgressores na formulação de "A árvore que tinha batucada". A primeira transgressão, já mencionada anteriormente, se faz notar no labor estético de Boaventura Cardoso. A escrita mira-se em fontes orais, registra o local de onde se manifesta a voz social do autor ao trazer à tona aspectos da realidade angolana. Pela malha narrativa faz ecoar os valores e crenças de etnias que não sucumbiram ao esquema de apagamento e anulação de suas tradições, razão de julgarmos que há neste bojo um projeto de reconstrução identitária, pelo viés artístico. Ao recriar a cultura de origem há perspectiva de atuar diretamente sobre ela, transformando-a, de modo a reacender, pelo aqueduto literário, os dogmas mantidos pelas gerações.

Outro ângulo da transgressão foca-se na ruptura com as normas linguísticas padronizadas, sancionadas pela norma culta da língua portuguesa, já discutido ao decorrer desta pesquisa. Notamos que na ficção de Boaventura Cardoso o rompimento objetiva enfatizar, sobretudo, a visão de mundo da comunidade angolana, de forma a contribuir para o bem estar social. Somado a estes fatores, a transgressão se estabelece pela "Antítese", instrumento para desvendar o que a ideologia subjaz e, pela imagem metafórica, emergir à cena as vozes silenciadas pela repressão.

Considerando, ainda, o pressuposto teórico postulado por Barthes (1992) em referência à "Antítese", reforçamos que os termos "dia/noite" ilustram a correlação de forças antagônicas no embate entre a cultura do colonizador versus cultura do colonizado. O eixo central da contenda recai sobre a violência e intolerância do primeiro grupo sobre o segundo.

A oposição, objetiva surpreender o leitor com descrição inesperada da realidade. Desta forma, as imagens não se excluem, na medida em que este ser mitológico - a árvore - singulariza e particulariza comunidades angolanas. Estas se abastecem e encontram na tradição ancestral a fonte para combater a anulação, o apagamento da voz, inibindo os efeitos

maléficos estabelecidos pelo direito à obediência a um única maneira de se expressar. Além do mais, o emprego do artigo definido "a", que precede o substantivo "árvore", denota-lhe distinção, de forma que podemos deduzir que há uma cumplicidade entre o autor, narrador e grupo banto que comungam com os preceitos que a envolvem e lhes ressaltam os méritos espirituais.

Por esta razão, os golpes desferidos não conseguem ferir a integridade da "árvore". O foco da construção narrativa, expresso na forma, aponta a reflexão sobre a permanência de ensinamentos que perpassam o tempo. Funcionaliza os princípios fundamentais de crença, consubstanciada pela perenidade, essência nutriente para os "caminhantes" que se orientam nestes fundamentos, sendo incompreensíveis para os outros "caminhantes", que não conseguem destituí-los.

Assim, a escrita de Boaventura Cardoso tem valor transgressivo, porque expressa outra maneira de se relacionar com o universo. Ao privilegiar a voz, na estrutura narrativa, evidencia que a cultura milenar, metaforizada por meio da "árvore batucante", aloja-se na memória do ser angolano e substancia suas ações, contrariando à lógica imposta. Por conter os segredos vivificados no decorrer do tempo, a "árvore" sob essa ótica cultural é um ente sagrado, por isso, guarnece de poderes.

Boaventura Cardoso ressignifica a cultura sagrada do povo angolano por intermédio de ritual personificado pela "árvore". Metaforicamente, a espiritualidade se faz por meio da batucada, na invocação dos entes sobrenaturais, homenageados por oferendas diversas. Deduzimos que a árvore adquire dupla função no conto, por um lado, representa resistência à violência e racismo cunhados pelo sistema de colonização.

Por outro, indica o retorno aos costumes ancestrais, alojados na memória, como alternativa promissora para libertação e fundamentação dos laços identitários. A atmosfera regida em íntima parceria com os agentes da sociedade negra torna-se incompreensível à lógica capitalista, que incentiva ações individualistas, vivências que inibem a manifestação solidária, desviando o homem do sentimento de coletividade, de caráter universal.

Esta forma de avaliar o mundo configura-se no plano temporal do conto, definido pelos "caminhantes" que atuam no período de tempo "dia", são os representantes da sociedade dos homens brancos da esfera administrativa colonial: Sô Administrador, Sô Padre, Cinquenta e Um e os cipaios (militares do próprio povoado, recrutados pelas forças coloniais para policiamento nas áreas, sobretudo, urbanas).

A ordem foi abalada, pois "Bocaram: a árvore tinha então milagre" (CARDOSO, 1989, p.34). O episódio desencadeou investimentos para frear a visibilidade da árvore que

estava ferindo a ordem pela circulação dos “caminhantes”, à procura de solução às suas dores e seus tormentos. Lançaram mão de vários empreendimentos, tais como, impedir a manifestação da população e até a exorcizar a árvore, por intervenção de Sô Padre, porém sem obtenção de êxito. Assim, Sô Administrador decretou:

Cortar a árvore! Cortar a árvore! – decisão tomada. Alguns aconselharam-lhe acorrentar primeiro e a lhe deixar ficar assim pelo menos durante três dias. Assim os bandidos não podiam então fugir. [...] Sol ardente, Sô Administrador, Sô Padre, os comerciantes, meio mundo, todos vieram. À ordem de começar e os homens e dez homens à volta da árvore começaram então a arremeter machadadas no tronco da árvore. Ninguém estava a acreditar então no que estava acontecer. E passadas mais três horas desde que os homens tinham começado a amachadar, o tronco da árvore estava na mesma: intacto (CARDOSO, 1989, p.32-33).

A área social designada à habitação da sociedade branca, que se perfaz no tempo “dia” sente-se ameaçada com a presença constante dos “caminhantes” “noctívagos”, que inconvenientemente, assenhoram-se dessa trajetória temporal, a fim de invocar os poderes miraculosos da árvore, bem como lhe renderem veneração e respeito. A conjuntura gera instabilidade, já que a transgressão pode abalar e tornar vulnerável a marca limítrofe, visto que a notoriedade a esta divindade gerou insegurança ao regime dominador e isso fragilizaria sua estrutura, porque o signo árvore se recobre de mistérios, que os mandatários coloniais não conseguem compreender e muito menos decifrar as mensagens estabelecidas entre ela e os “caminhantes”.

Infrutíferos foram os esforços advindos para sucumbir a árvore, pois representa a cultura dos antepassados, que mesmo violentada “amachadar”, manteve-se acesa na memória angolana. Por ser uma chama tênue passou-se despercebida, mas o formulário da fé coletiva ritualizado pelo símbolo da árvore revitalizou os valores silenciados, e, o que era apenas uma faísca de pequeno brilho, começou a levantar labaredas com chamas ameaçadoras ao apagamento da cultura da África negra.

Há ausência, por parte dos representantes da sociedade branca, de faculdade em compreender os poderes imanados da árvore, espelho de ensinamentos dos antepassados, em que o homem negro africano concebe o mundo por meio de constante interação com o passado para fins de revitalização no presente. Sob o olhar da sociedade negro africana, o trâmite funda no ser a convicção de vida plena e infinita, pois é partícipe da célula coletiva.

Pensamento que não coaduna com a visão fracionada, crivada pela razão ocidental em privilegiar o tempo presente pelo predomínio econômico do capital, processo que esvazia o sujeito de si mesmo e sendo atendidas suas necessidades, consome-se na busca de outros bens

consumíveis, comportamento dissociado da ideia de pertencer a muitos, sentimento que reforça o individualismo e distingue a efemeridade, que se finda na morte.

A solução apontada para resolução ao enigma envolvendo a árvore, vem de Sô Administrador ao determinar a Cinquenta e Um e aos cipaios dirigirem-se à província de Kàala, povoado de Camburi, para trazer o velho feiticeiro, que fora maltratado por estas mesmas autoridades e punido a não praticar atos de feitiçaria. Embora tenha resistido e temendo por seu destino, não viu outra saída a não ser acompanhá-los a Malange e obedecer às ordens militares. Durante o percurso vislumbram-se os atos de violência advindos desse comando, lançado tanto sobre a população de Angola, como para todos que não se sujeitem ao cumprimento das regras ditadas por Sô Administrador, certificado em:

As mulheres, na lavra, só quando viram já a Chevrolet verde, eh!, começaram a desaparecer bofele-felê, bofele-felê, bofele-felê. Carrinha parou: Camburi tinha ninguém derepente. [...] Cinquenta e Um: desconseguiu no sono. E pensou na surra que Sô Administrador lhe ia então surrar se voltasse sem o Velho. Ih! [...] Veio o Velho. Cinquenta e Um botou então mansas faladuras. Falou assim então que o Sô Administrador lhe mandou chamar para uma missão importante. Eu sou feiticeiro não posso ir com o Sô Administrador! a piada do Velho. E secundado pelos cipaios, Cinquenta e Um insistindo. Tinha gente que na mira da oferta aconselhava então o Velho a aceder. E o Velho nada. Cinquenta e Um insistindo. E o Velho nada. Bola vai e bola vem, só duas horas mais tarde é que puseram: acordo (CARDOSO, 1989, p.35-36).

O regresso é demorado, porque o carro sofre avarias, que são atribuídas à obra do feiticeiro, porém atenuadas pelos consertos mecânicos, efetuados por um dos cipaios. A linguagem literária ilustra a truculência que permeia as relações sociais, conforme a seguinte consideração:

Essa abertura produtiva advém dos desvios que permitem a alteração e a transformação do objeto língua. A voz enunciativa combina traços que vão desde o campo fonético ao silábico, desde à palavra, desta à construção oracional que compõe as frases cortadas, pela força da violência e subtendida na história contada (OLIVEIRA, 2005, p. 191).

Concordamos com a pesquisadora, pois a estética do escritor angolano exalta-se pela voz coletiva que denuncia a forma de governo que se apraz com a tirania, ao exigir obediência passiva da população. À veiculação do pensamento comunitário, entrevem-se as vozes autoral e do personagem narrador, por meio das interjeições “eh!”, “ih!”, sons carregados de censura ao regime ditatorial, que pela força bruta objetiva o apagamento da raiz identitária

do homem negro africano. A esse exemplo, há a coerção imposta ao “Velho” no intento de destruir a árvore, que pela reputação fere aos preceitos estabelecidos pela classe dominante. A possível aniquilação conduz ao clímax da história, de acordo com o seguinte trecho:

O Velho se ajoelhou diante da árvore e ficou assim algum tempo. E gente atenta. E depois subiu em cima da árvore e toda a gente começou a ouvir então gente conversando em cima da árvore: lá. E tempo depois, da árvore começaram então a cair trapos, penas de galinha, ossos. E caíram então as cabaças, muitas cabaças. Ninguém se atreveu a falar. Não dava mesmo para falar. Eh! Eh! Eh! (CARDOSO, 1989, p.38).

O relato exposto nos leva a hipótese de que há sintonia entre o “Velho” e a “árvore”, tanto ele como a comunidade a consideram um ente da esfera divina, pois isso lhes imputam respeito e reverência, que podem ser percebido pela expressão do “Velho” em se curvar diante dela, bem como a concentração da população, que se encontra num plano mais distanciado, conforme sinaliza o advérbio “lá”, em acompanhar o cerimonial. Ambos reconhecem a soberania e as potencialidades espirituais dela emanadas.

Ao “Velho” é permitida a passagem pelo tronco até a copa, ritual que se consagra pela batucada e oferenda aos espíritos presentes, já que adquiriu sabedoria sobre a religiosidade de seus ancestrais. Inferimos que o uso da interjeição “Eh!”, grafadas três vezes, congrega o pensamento coletivo, inserindo nele o juízo de valor do autor e do narrador personagem, carrega-se pelo sentimento de perturbação e indignação, porque o “Velho” violou a tradição, de acordo com a transcrição seguinte:

O Velho desceu e ordenou então que os homens que comessem a cortar então a árvore. E os homens começaram pum! pum! pum! E a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai! E o grito vinha do fundo das raízes e subia pelo tronco e se espalhava pelos braços da árvore. E a gente viu: o sangue. E a árvore jorrava então sangue ai! ai! ai! (CARDOSO, 1989, p. 39).

De acordo com informações de Ferreira (2009) pela cosmovisão de África Bantu, o Mbondeiro, originária da palavra Mbondo, conhecido também por Baobá, da língua quimbundo, tem poderes místicos, visto que os mortos sepultados em seus troncos, mantêm-se vivos enquanto ela sobreviver, sendo que em seus galhos abrigam-se a parte imortal dos seres humanos, ou seja, os espíritos.

Símbolo de longevidade e fartura, pode sobreviver até seis mil anos. Seu casco, frutos, folhas, ramos servem de remédio, alimento e artesanato. Abundante em água, na época

de grandes estiagens, sacia a sede dos habitantes. Por estes dados, torna-se possível compreender a cena transcrita, em que a árvore personifica as almas, suas dores, que se estende também no plano terreno ao ilustrar a exploração e sofrimentos do povo angolano frente ao autoritarismo da sociedade governada pelos brancos. A saga procede, e às

Seis da tarde a árvore batucante estava ainda de pé. E o Velho estava então transpirar no olhar furioso do Sô Administrador. Cinquenta e Um desconteve: a represa. Desembrulhou então a língua, enfureceu o cavalo-marinho, atçou a besta e o rio arrastou pedras, cada pedra, pedradas, pedregulhos e rebentou então: o dique. O Velho foi nas águas (CARDOSO, 1989, p.39).

Se por um lado a imolação não logrou resultado positivo aos agressores da “árvore”, conforme se é possível notar pelo testemunho narrativo, expresso nas sequências que ilustram a agitação de ânimo de Sô Administrador em seus rompantes de cólera, esboçado pelo adjetivo “furioso”. No estado emocional do “Velho”, resultante de sua condição de perigo, marcada tanto pelo insucesso em sua atuação na sociedade branca, como pela deslealdade aos costumes da sociedade negra, caracterizado pelo emprego do verbo no infinitivo “transpirar”. Assim como no descontrolo de Cinquenta e Um em não conseguir dominar seu sobressalto diante do acontecimento inesperado, conforme o uso de verbo no pretérito perfeito do indicativo “desconteve”.

Por outro lado, a expressão “Desembrulhou então a língua” faz-se supor que assim como a árvore suporta as intempéries e adversidades climáticas, metaforicamente, o povo perseguido sob a mira de violência e crueldade alimenta-se de sua crença, fonte de resistência e fomento de identidade. Por isso, a atitude do “Velho” em desrespeitar as leis sagradas geraria distúrbios.

Saberes locais veiculam-se na estética de Boaventura Cardoso, que se efetua leitura do meio social e nas entrelinhas da escrita desarticula sentidos consolidados e rearticula outras possibilidades de significado. Desconstruindo os acontecimentos, intervém refletidamente sobre o discurso do outro. Ao retomá-lo, pela arte literária, funda uma trilha em que perfila as vozes e saberes angolanos, desmonta as forças hegemônicas ao propor novos modos de se pensar o mundo.

Desta forma, a marcação temporal que se inicia no conto pelo turno "noite" contrapondo-se ao "dia", combinação engenhosa em que o narrador traz à cena a cosmologia dos povos banto, marcando resistência à superioridade europeia. Se no período dia ocorre a desapropriação dos valores culturais dos subjugados, sendo a máxima do plano de

colonização promover a alienação, ou seja, com a aniquilação dos valores e crenças, por meio da imposição da língua, da religião, enfim, de um único modo de direcionar a vida; em contrapartida, a noite representa o movimento de transformação, a força dos dominados em escamotear o sistema opressor, mantidos pelas relações de discriminação, em defesa da liberdade, da possibilidade de se reerguer uma nação com a inclusão da sabedoria africana.

Percebemos que o personagem percorre, livremente, os espaços temporais dia e noite, o seu ponto de vista se cruza com o do narrador ao deitar-se sobre o contexto regido por gestos de caráter intransigentes desferidos ao colonizado. No entanto, a familiaridade se entrelaça com assuntos do mundo dos oprimidos, denota estreita relação com os preceitos do solo africano, expresso no batuque dos tambores, na dança, na alegria em se associar com os entes sagrados, de modo a se aconchegar e dirigir seu trajeto cotidiano nos conselhos daqueles que superaram o limite vida/morte. Contrato que também se firma no próximo tópico.

### **3.3 Metáfora mãe-África, referenciais simbólicos de plenitude humana, em “O Sol nasceu no Poente”**

"O Sol nasceu no Poente" é a porta de entrada da coletânea de contos de *A morte do velho Kipacaça*. Na densidade de quase cinco páginas, a narradora-protagonista envolve o leitor para o culto de celebração à vida no cerimonial de dar luz ao feto. A história envolve três personagens, respectivamente, mulher velha, nomeada Mãe Fina, mulher jovem, Titico, criança em seu desenvolvimento uterino, denominado por "Titico".

A ficção literária gesta-se em metáforas, espelha a conotação do mundo banto. A seara narrativa semeia-se pela órbita feminina, há um vínculo entre estas mulheres, que têm como destino o rio, local escolhido para efetivação do parto. Há ênfase à linguagem corporal e oral, marca distintiva estendida na superfície textual, que reafirma, neste corpo criativo, as atribuições místicas, da cosmovisão de etnias negro-africanas.

Histórias permanecem nos compartimentos da memória, denotam o patrimônio da ancestralidade. Repletas de significados, as imagens simbólicas são constructos de perenidade humana, porque lhe forja a identidade, na gênese cultural. As mensagens estéticas prenunciam a estreita relação entre a esfera física e o mundo sobrenatural. Espaço vigorado pela presença de entidades divinizadas que ao se retirarem do passado provocam crise nos códigos da atualidade.

Desestabilização que visa o retorno da comunicação ritualística, para recomposição plena da subjetividade do sujeito negro, esquarterada pelo sistema colonial. Êxito logrado pela fina percepção de Boaventura Cardoso, em seu movimento de içar nas profundezas das

tradições banto as experiências dos antepassados. Audição atenta aos valores de seu grupo social, apanha os mitos fundadores e pelas evocações da ancestralidade projeta a articulação de sutura, recompondo corpo, mente e alma do ser angolano.

A junção destes elementos torna-se uma representação simbólica de reconstrução histórica, de forma a preservar e propagar o acervo cultural, aceso pelo discurso oral, unindo os planos da existência, na consagração da vida africana. Pontos de contato que intentamos fruir nas braçadas ao conjunto de palavras, próprio do fazer das comunidades de África, conforme organização disposta nos itens abaixo.

### **3.3.1 "Titico crescia. No continente" - a natureza: animais, "mafumeiras", rio, etapas iniciais para o ritual sagrado**

O conto “O Sol nasceu no Poente” banha-se na cartografia imagística, imersa nos valores da cultura africana. Não há gratuidade na arte literária do escritor angolano, a síntese, agregada à performance, à voz, transportadas na escrita autoral, são indícios de como o produto textual deve ser lido, apreciado e analisado. Os pequenos detalhes, os sons, ruídos, enfim, o conto se assemelha a uma pintura, que para obter-lhe o conjunto de todas as nuances que lhes integram de modo a revelar-lhe o todo, é preciso conjugar-se com as particularidades de informações transmitidas pela habilidade deste contador de histórias. Nesta esteira, adentramos a narrativa, marcadamente povoada de símbolos, como se demonstra em:

Tinha só meio tempo: o passo. Capinzal começava a se espreguiçar zé e o orvalho a molhar os passantes ainda. Traço da bicharada nocturna: no chão. No pressentimento de passos debandavam borboletas, esvoaçavam gafanhotos, joaninhas adejando nviém, nviém. Mundo todo a se despertar zé: capinzal, pássaros, bicharada toda a se fundumunar<sup>42</sup>, a se fundumunar, katutu tui tui tui, katutu tui tui tui, cócórícó. O miúdo na mira figou o passarinho — bu zukutu. A flexa zuim deixou o arco e trouxe a presa (CARDOSO, 1989, p. 19).

Como já muitas vezes reiterado nesta pesquisa, o narrador, plasticamente, introduz o leitor à cena descrita. Dá-nos a impressão que nos encontramos ao seu lado, minuciosamente, somos levados a observar o espaço, e comprovar o veredicto da ação. O sinal de pontuação dois pontos funciona como evidência dos fatos de um local que encerra sentidos. Para os da terra, ou seja, os habitantes de Angola todo o quadro de enumerações pormenorizadas desenha partes prescritas de uma dada formalidade ritual. Não sendo pertencentes a esta associação de

---

<sup>42</sup> Fundumunar (kufundumuna) – despertar.

peessoas, temos que nos deixar levar pela mão pacientemente do narrador, que nos incita a nos despirmos de preconceitos, a fim expandir a faculdade de observar cautelosa, atenciosa e respeitadamente os sinais por ele evidenciado.

De posse destes procedimentos, entendemos que se viabiliza o caminho para novas descobertas, que podem ou não coadunar com as práticas derivadas do mundo ocidental. Os vocábulos "espreguiçar", "orvalho a molhar os passantes ainda", "mundo todo a despertar" determinam o início temporal da história contada, isto é, tem a gênese no nascer da manhã, visto que a condensação de vapores d'água presentes no solo, na vegetação e nas pessoas que tramitam o percurso, são uma deposição vistas no turno matutino. Destoando do ambiente campesino, assustam os moradores nativos: a vegetação e os animais, conforme se comprova com o alvoroço da "bicharada".

Por outro lado, as expressões "Tinha só meio tempo: o passo", "A fecha zuim deixou o arco e trouxe a presa" sinalizam a duração temporal do trajeto dos transeuntes, que ao se encaminharem para o interior da mata, o tempo decorrido atinge o meio do dia. Prosseguindo, o autor agrega novas fontes, dados valorosos para que nós leitores possamos compor as peças deste rito sagrado, conforme atestado em:

Titico crescia. No continente. Na ausência do olhar vigilante: nossa corrida zunante<sup>43</sup>. Eu e Titico, nós os dois no balanço: ludicamente. Nossa imaginação traquina voando acrobacias, trepando mafumeiras gigantes, viajando nas asas de uma borboleta (CARDOSO, 1989, p. 19).

A expressão "Titico crescia. No continente." aparece oito vezes no decorrer ficcional, sendo a primeira ocorrência acima ilustrada. Nela observamos que "continente" refere-se ao estado gestacional da narradora personagem, a bolsa com o líquido amniótico em que o embrião-menino se desenvolve, razão do nome "Titico", ao que nos remete a algo muito pequeno. A mãe, lançando mão da fantasia, vive aventuras com "Titico", filho intra-uterino. Percebemos que no sonho reside a segunda fase ritual.

É sabido que na fase da gravidez há mudanças biológicas, somáticas, psicológicas e sociais, fatores determinantes que repercutem na relação maternal, porque a mulher gestante carrega consigo as brincadeiras da primeira infância, na aprendizagem da adolescência desperta o desejo da maternidade, fundição menina/mulher, que de filha experiencia o ato de ser mãe. Percebemos que a imagem da frondosa árvore e, surrealisticamente voar imensidões nas "nas asas de uma borboleta" que a brincadeira por meio da imaginação potencializa a

---

<sup>43</sup> Zunir – correr .

confiança e estreita os laços fraternais entre mãe/filho, que desde do ventre pode interagir com a cultura.

Já relatamos neste trabalho a relevância da árvore, além de símbolo de tradição, representa o enlace entre os mortais e as divindades, vínculo com o universo, razão de ela ter relevo na cosmogonia africana, os galhos funcionam como vias de conexão com as dimensões superiores. Já concluía o pesquisador Bastide (1978), ao visitar e entrevistar lideranças religiosas de vários terreiros de candomblé baianos, constatou a ligação do vegetal demarcando os limites entre o espaço dos viventes com o dos espíritos. "Encontrei até num terreiro o mito simbólico de uma árvore cujas raízes atravessavam o oceano para unir os dois mundos: seria ao longo de tais raízes que viriam os Orixá ao serem chamados" ( p. 65). O estudioso das religiões africanas, de manifestação em solo brasileiro, se refere especificamente ao candomblé dos negros escravizados oriundos de Nigéria, grupo étnico linguístico yorubá, que prestam culto ao orixá, assim definido:

O orixá é uma força pura, à se imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu *elégùn*, aquele que tem o privilégio de ser "montado", *gùn*, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram (VERGER, 1981, p. 19).

Refletindo sobre as considerações estudadas detidamente por ambos os pesquisadores verificamos que as raízes da árvore convertem-se num curso de tramitação dos deuses que se deslocam da esfera transcendente para se congregar com os mortais. Deste modo, sinaliza perenidade, ao oportunizar a comunicação com o cosmo, no estreitamento dos mundos físico e imaterial. Não é nosso propósito discorrer sobre os orixás, visto que nossa eleição e esforços, como já enfatizado no decorrer destas páginas, se concentram nos grupos étnico linguísticos banto, porque nas palavras de Adolfo,

Para os povos bantos há três classes de espíritos, a saber: Deus, potência universal e inquestionável – Zâmbi ou Zâmbi Ampungo; os gênios da natureza – Mínuices (singular de Inquice) e os antepassados, sobretudo os ancestrais clânicos e chefes de linhagem que, quanto mais ilustres e bem sucedidos forem em vida, maior e melhor será o culto e a devoção que lhe rendem (2010, p.106).

Embora as sutis diferenças na adoração aos ancestrais, de acordo com as considerações acima descritas, para as comunidades banto há ênfase na floresta, nos rios, nos

animais, pois neste ambiente repousam os espíritos dos mortos. No entanto, há conformidade entre esses povos negros em relação ao poder emanado da árvore. Símbolo de renovação ao conferir novos sentidos às zonas fronteiriças vida/morte; morte/vida. Transpondo o raciocínio destes conhecedores das religiões africanas para as imagens "trepano mafumeiras gigantes, viajando nas asas de uma borboleta", tiramos por conclusão que mãe e filho/embrião adentram o mundo dos espíritos, alojados nos galhos de frondosas árvores. Testemunham a tradição, já que

Nas diversas versões que descrevem a relação entre os mundos material e sobrenatural, surge a figura da árvore como representativa da sustentação e da conexão entre estes dois espaços.(...) a árvore sagrada é um deus vivo e presente, sinalizando que o primado do sentido de ser faz da presença algo pertinente também ao vegetal enquanto ente sagrado (SANTOS, 2001, p.11).

Em anuência aos pressupostos elencados por Santos, conjecturamos que há uma analogia entre o vegetal e a mulher, recobertos de feminilidade, ambos guardam nos ventres a possibilidade da vida, já que o nascimento possibilita o retorno da entidade sobrenatural. Na interação, os personagens - árvore, mulher e feto - protagonizam o formulário determinado pela memória ancestral. São símbolos de equilíbrio, ao homem negro banto, e de conservação da tradição. Imortalizada, da árvore brotam raízes na perspectiva de fixar o sujeito banto em suas origens, alimento de identidade, portanto.

Raízes que se entrelaçam também no imaginário de Boaventura Cardoso, na reinterpretção do legado dos mais velhos. Contempla a cultura, nas vozes dos seres ficcionais. A disposição em lançar âncora na memória dos antepassados, fecunda a escrita com a oralidade. Comungando com o leitor a matéria-prima extraída da tradição, pela recriação dos símbolos sagrados, o evento pode fertilizar os elos identitários. Neste percurso, prossigamos na inquirição da voz narradora, a fim de buscar novos vestígios para sustentação de nossa tese. Para tanto, recortamos a seguinte passagem:

Chegamos: eu, Mãe Fina e Titico no crescimento. Correnteza do rio era trovão na força. Ela desatou o pano das costas e a vida desceu. Experimentamos então nossas vontades apesar da correnteza: o banho. Mãe Fina agarrou o Sol e lhe pôs na escuridão da roupa: olha só a brancura! Inquietante, olhar dela sempre na curva da esquina nos espreitando (CARDOSO, 1989, p.19).

Inferimos que o trecho referendado trata-se de um ambiente especial e correlaciona-se a "Titico no crescimento", porque mobilizou as mulheres à incursão à densa vegetação, povoada de animais. Afirmção que se confirma, também, com a inserção outros elementos

de energias vitais, a saber: o “rio”, “o Sol”, visto que:

Tudo que é vivo está interligado ao homem e pode transmitir-lhe *nguzo* [energia vital] em maior ou menor quantidade de acordo com os ritos propiciatórios. Para o homem do universo banto todas as realidades, humana, animal, vegetal, mineral é (*sic*) sagrada e faz parte de um mesmo universo, tanto quanto a comunidade tradicional é formada pelos homens vivos, homens mortos e os que estão para nascer. A energia que perpassa todas estas realidades chama-se *nguzo* (ADOLFO, 2010, p. 93-94).

Conduzidos por estes esclarecimentos, percebemos, como já assinalado, que o rito se inicia com a entrada do grupo na mata, que aguarda o momento ideal para o cerimonial e Mãe Fina, pela idade que o tempo lhe conferiu no acúmulo de saberes, possui autoridade para estabelecer o contato com as divindades. Por isso, sempre alerta e atenta aos sinais demonstrados pela natureza.

Compreendemos que em “banho” encontra-se a terceira fase, visto que a primeira se perfaz com a entrada da comitiva à mata, etapa para cumprimento da formalidade ritual. Água do rio, água amniótica se integram, definem a origem da vida, irrigando-a, por isso, traduz-se pelo aspecto de fecundidade e fertilidade, pois este é o reduto de Kyàndá, sereia, senhora das águas. Para Secco (2005), Kyàndá é uma das divindades estimada e respeitada pela etnia quimbundo, sua moradia é a água tanto do rio como do mar. Em qualquer porção globulosa deste líquido, lá se encontra a sereia. Dela emana grande força.

É interessante lembrar que Yàndà, plural de Kyàndà, vem do verbo uanda que, em quimbundo, significa sonhar. A deusa angolana das águas e da vida traz, desse modo, etimologicamente expressa em seu nome a semântica dos sonhos. Estes, de acordo com crenças africanas, são formas de comunicação com o mundo ancestral dos antepassados, com as forças vitais da natureza responsáveis pelo equilíbrio do cosmo.(...) Tanto podem ser representadas por peixes como por embondeiros ou, também, pelo arco-íris e pelos flamingos (denominados ndeles em quimbundo), aves que metaforicamente simbolizam a esperança e o sonho, pois empurram a noite para o outro lado da Terra, de onde trazem o sol para iluminar os dias (SECCO, 2005, p. 3-5).

Preciosas informações nos cedem a autora, ratificam as ideias por nós levantadas na análise deste conto, repleto de belíssimas metáforas. Sobre as explicações a respeito da deusa das águas, nos detemos na questão do sonho, abertura do portal para deslocamento ao mundo dos ancestrais, de modo a estabelecer a interação entre mortos e vivos. Outro dado que nos é relevante é a questão da presença do sol, que nos dá indícios para entender, inclusive, o título

do conto, discussão que examinaremos mais adiante.

Pela metáfora "Mãe Fina agarrou o Sol e lhe pôs na escuridão da roupa: olha só a brancura!", notamos que a incidência de luz no corpo negro feminino "faz desse ato luminoso um quase rito de elevação" (PADILHA, 1995, p. 121). Ato, que asseveramos consagrar a quarta etapa do rito cerimonial. Quanto ao à cor branca, comunica-nos Adolfo (2009), que trata-se de "uma cor de passagem, a passagem da morte ao renascimento, a mutação de um ser" (<<http://mbanzakongo.blogspot.com.br>>).

Diante dos esclarecimentos, formulamos que Mãe Fina é a encarregada de atar os elos, de forma a estabelecer a ponte entre os dois mundos. Então, ela é o pilar de sustentação para manutenção dos dois planos existenciais. A luz resplandece e dignifica a pele negra, pois ao vestir-se com o "Sol" é como se este lhe doasse, por seus raios, alimento de vida dos espíritos mortos, por isso, a grafia em maiúscula, já que para os bagongos

Essa intensa interligação de vivos e mortos na estrutura do clã, ou da aldeia, a quase divinização dos mesmos e o fato de a prática do respectivo culto caber ao ancião do clã de uma determinada linhagem, é a estrutura basilar na organização social (DIONISIO, 2013, p. 74).

O pensamento exposto por Dionísio evidencia a proposição por nós lançada a respeito da circularidade vital, neste sentido os parentes mortos podem estar se confraternizando com os vivos por meio de seu *nguzu*, que desprendido da matéria corporal, adquire força que pode impulsionar ações familiares, fortalecendo os laços identitários, definindo o sentimento de pertença. Assim sendo, "Titico" insere-se no ciclo pois já no ventre inicia a descoberta de si, do mundo dos espíritos e de seus familiares. Por esta perspectiva, o embrião recria o universo, sela os princípios e valores dos ancestrais.

Como não há despreensão na seara poética de Boaventura Cardoso e considerando que o escritor é nativo de Luanda, capital de Angola, e sabedor que a tradição se processa pelos trâmites da oralidade, ele reforça as histórias ao colhê-las no coração da sociedade, ou seja, o povo, que nutre sentimentos de estima aos mais velhos, principalmente aos idosos que lograram a outra margem. A escuta, a atenção à performance lhe autoriza a (re)elaboração do acervo histórico memorialístico. Então, o fazer poético de Boaventura Cardoso amalgama-se aos valores de sua terra, porquê:

No momento em que a nova narrativa angolana resgata as múltiplas possibilidades abertas pela interação de mais novos e mais velhos, ela se faz também iniciática, no sentido em que, por se alimentar das práticas autóctones, refunde tais práticas, integrando-as ao mundo novo que se

começa a construir (PADILHA, 1995, p.143).

Observamos que as definições lançadas pela pesquisadora firma-se em "O Sol nasceu no Poente", visto que no discurso estético a palavra assume papel relevante na formação dos povos de África, já que a memória destina-se a revelar a trajetória dos antepassados e ao mesmo tempo reafirmar as orientações fundadas no passado com fins de ordenar o presente. Tudo isso, para demonstrar nosso exercício mental no que se refere à palavra "esquina", na passagem: "Inquietante, olhar dela sempre na curva da esquina nos espreitando".

Dentre os significados para o verbete "esquina", nos chamou a atenção especial a seguinte acepção: lugar onde duas ou mais ruas se cruzam. Para substanciar nossa inquietação, ampliamos a pesquisa em fonte virtual. Deparamo-nos com o blog de Tata Kiretauã, sacerdote das tradições religiosas banto. O site dedica-se a divulgar a cultura dos povos Ambundo e Kikongo. De acordo com informações, ali abrigadas, "esquina" faz referência a uma divindade, conforme explicita o seguinte relato:

Pambu Njila, essa Hamba masculina da cultura Bantu, é comparada por muitos erroneamente, ao Orisá Esú dos povos Nagô/Yorubá. O elemento de Pambu Njila é o fogo (Tubia), Divindade que conhece todos os atalhos, todos os caminhos e está com seu filho em todos lugares que ele possa ir, pois não há portas fechadas para essa Divindade. Essa Divindade Bantu, (*sic*) está ligada diretamente aos caminhos, estradas, fronteiras, ruas, vielas, becos, encruzilhadas, atalhos, subidas, descidas, enfim... essa Divindade está em todos os movimentos de ligação de ir e vir, de mudanças, novos rumos, recomeços e etc...É o Senhor dos Caminhos (Ngana Pambu Njila), tendo muita importância nos rumos que escolhemos para nossas vidas. Ele é o intermediário é quem faz a ligação entre os seres humanos e os outras Divindades de nossas nações religiosas. Na língua KIMBUNDU, a palavra PAMBU, tem o significado de encruzilhada, atalho, fronteira e a palavra NJILA, significa caminho, estrada. A encruzilhada para os nativos Bantu, (*sic*) possui sentidos mágicos, representa o centro do universo, onde a mesma retém grande força energética. A encruzilhada é a cruz dos povos Bantu, simbolizando vários caminhos, diversos sentidos, indo e vindo, ligando o Bantu à diversas escolhas e dando novas oportunidades na vida, através de novos caminhos. Pambu Njila é, e sempre será o primeiro à (*sic*) ser louvado e homenageado. Ele come, bebe e recebe homenagens e louvações primeiro que qualquer outro Nkisi/Mukixi, pois é ele quem guarda (kanzenzu), a porta da casa (inzo) de Ngola e também tem a função de avisar as outras Divindades da cultura Bantu, que as cerimônias religiosas terão seu início (<<http://tatakiretaua.webnode.com.br/novidades/pambu-njila/>>).

A citação, disposta acima, nos é relevante no sentido de nos auxiliar a levantar os seguintes dados: o olhar de Mãe Fina se fixa na "esquina", ou seja, na entidade "Pambu Njila", porque ele é o guardião da fronteira que se faz adentrar os territórios ancestrais. Por ser

lhe concedido o fogo "Tubia" e o pertencimento de todos os caminhos, a divindade é responsável pelo movimento da vida, anima o complexo da existência, no período de tempo que decorre desde o nascimento até a morte dos seres.

Desta forma, é o primeiro a ser cultuado, porque é o Inquice de todos os caminhos e está diretamente irmanado às divindades dos povos banto. Sendo o guardião de todas as passagens, é o intermediário entre os humanos e os imortais. Por ser Mãe Fina a mais velha coube-lhe a responsabilidade pela comitiva e deve pedir permissão a "Pambu Njila" para prosseguir o ritual, isto é, avisar a outras divindades sobre a vinda de "Titico", com o propósito de que se inicie o cerimonial.

### **3.3.2 "Titico crescia. No continente" - "montanha", gestando "Titico": segunda etapa do ritual sagrado**

Na primeira ocorrência da expressão "Titico crescia. No continente" a atenção do narrador em primeira pessoa teve a atenção voltada para si própria, e Mãe Fina, bem como a descrição do envolvimento das personagens com o meio ambiente. Há uma distinção no local, já que exterioriza certa solenidade religiosa, que os poucos se revela ao leitor.

Os ritos de cunho religioso perpassam-se pela voz da jovem em período de gestação. Por sua vez, na segunda ocorrência, o foco narrativo tem seu ponto de convergência no útero da protagonista. Neste "continente" o eixo central da narrativa se mira no feto-menino, oportunizando-lhe externar seus sentidos, conforme a passagem literária ilustrada abaixo:

Titico crescia. No continente. Tinha uma vez Titico deitado na cama viu a porta do quarto a se abrir sozinha e a montanha a entrar: sorrateira. À medida que ela entrava se tornava pequena. Trazia zé<sup>44</sup> no rosto sorriso franco a puxar confiança. Titico se levantou zé e estendeu a mão para lhe agarrar — uma vontade. Montanha se esquivou zé se encolhendo — a finta. Cada vez que ele tentasse tocar a montanha, a montanha se afastava zé. Depois de algum tempo a montanha aumentou de volume, ficou grande e se abriu. Titico entrou nela dentro. Se estrebuchou, esfregou os olhos e acordou — o sonho (CARDOSO, 1989, p. 20).

Reiteramos o diálogo com Padilha (1995), recuperando-lhe a percepção intelectual a respeito da elucubração sobre o ato de sonhar, em particular para as comunidades banto. Em suas considerações, o sonho permite ao sujeito penetrar no reino da entidade feminina Kyàndá, extremamente formosa e dotada de grande poder, já que legalmente possui domínio

---

<sup>44</sup> Palavra denotadora de realce ou ênfase.

sobre as águas e a vida. Pertinentes os apontamentos, porque examinamos que tanto mãe e embrião são apreendidos pelas águas, que os imergem nas profundezas do sonho, despertando-lhes revelações.

É de conhecimento, que os sonhos constituem-se em análises, na área desenvolvida pela psiquiatria e/ou psicologia. Notificamos que por não possuímos aptidão para tal evento, nos restringimos a percebê-los na imersão de uma das diretrizes estética: a das letras. Assim, nos debruçamos sobre as imagens e sons produzidos pelo feto nos nados pela água uterina, com a finalidade de analisar o que há de revelador nas visões do menino-feto e, posteriormente, correlacionar a cena onírica com a manifestação solene, planejada pela narradora protagonista, conduzida pelas orientações de Mãe Fina.

Pelas perspectivas, nos aventuramos a saltar as ideias e imagens que se fazem representar ao espírito de “Titico” em seu leito maternal, durante o sono. Para organização de nosso pensamento, iremos analisar cada cena onírica, sendo que em “Tinha uma vez Titico deitado na cama viu a porta do quarto a se abrir sozinha e a montanha a entrar: sorrateira”, afigura-se a presença da montanha, reputamos tratar-se de um ente espiritual que trava um jogo sedutor de forma a estabelecer um laço afetivo entre ambos.

Interpretamos que a amplitude da montanha, corresponde a sua infinitude, ou seja, parece tratar-se de um ser do mundo sobrenatural a introduzir-se nas águas uterinas, ao encontro daquele que estar por vir. Atentando para o adjetivo “sorrateira”, que tem um de seus significados: que faz as coisas pela calada ou às escondidas, inferimos que este momento íntimo, de completo silêncio encerra um dos preceitos rituais.

Afirmção que se comprova na sequência: “À medida que ela entrava se tornava pequena”. Ora, a natureza anima o ambiente, equipara-se à pequenez da criança, percebemos que é como se diluíssem as fronteiras do mundo físico e invisível, já que neste líquido brota a vida, que se relaciona com as pessoas de seu convívio, a natureza, e agora interliga-se a uma outra força, cósmica. Para amparar nossa convicção, buscamos o seguinte depoimento:

O homem africano é crente por vocação, pelo que tem do universo uma visão espiritualista e mística. Ele vive, assim, entre dois mundos o visível e o invisível em que Deus é a causa primeira. Deste modo, o realismo mágico para nós africanos, mais do que um simples recurso literário, é o outro lado da vida que engendra afinal uma interpretação cosmogónica do aparentemente irracional. Assim, por exemplo, a morte não é verdadeiramente a negação da vida, mas antes uma simples mutação. Por isso, na cultura bantu, o morto é um «outro ser».  
(CARDOSO, 2010, < <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revista-metamorfoses>>).

Guiados por estas diretrizes, de que a religiosidade é essencial ao homem africano, continuemos a jornada por este rio de símbolos. Nas palavras iniciais deste capítulo procuramos entender o realismo animista, que integra o homem a si mesmo, à natureza, aos antepassados e a Zâmbi. Intercâmbio necessário para plenitude do ser. Sob esta perspectiva, o fenômeno religioso perpassa a vida do homem angolano, acompanho-o desde o nascimento até a morte. O ciclo continua mesmo após a morte, já que os espíritos dos antepassados são invocados por seus familiares. Para entender o ser africano banto faz-se necessário estar perceptível ao aspecto religioso. O universo está grávido de energia vital. Mas para manter esta harmonia e equilíbrio é imprescindível que a religiosidade esteja no coração, mente e corpo dos viventes. Cremos que assim se justifica o “sorriso” que intenta cativar o ser humano em desenvolvimento uterino.

No que se refere à “Titico se levantou zé e estendeu a mão para lhe agarrar — uma vontade”, notamos que “Titico” retribui positivamente aos encantos da “montanha”, em outras palavras, a criança reage afirmativamente em seus primeiros contatos com a tradição cultural. Inferimos que ocorre o rito iniciático com o sagrado, de forma que o fruto ao receber a luz, já vem coroado de sacralidade, apto a respeitar, venerar e proteger os segredos míticos angolanos. Por isso, a “vontade” de “agarrar”, ou seja, apoderar-se desta herança fertilizada na e pela palavra.

Refletindo sobre a visão espiritualista e mística de que nos dispõe Cardoso, entendemos que se firmou o elo, há reciprocidade entre “montanha” e “Titico”, conforme se demonstra o seguimento: “Montanha se esquivou zé se encolhendo — a finta”, bem como no período subsequente. À medida em que ele observa, adquire fundamento gestado pela ancestralidade, preceito indicativo de transformação.

Por fim, alcançamos as cenas: “Depois de algum tempo a montanha aumentou de volume, ficou grande e se abriu. Titico entrou nela dentro. Se estrebuchou, esfregou os olhos e acordou — o sonho”. Oportuno retornar à declaração de Cardoso, acima citada, de que o homem africano se torna uno, indivisível, quando concebe que não existe uma linha demarcatória entre o mundo dos vivos e dos mortos. Sob esta ótica, tudo o que existe contém energia vital, portanto prenhe de sacralidade. Trilhando nesta linha de pensamento, a “montanha” passou a alojar Titico, torna-se grávida, portanto. Inferimos que o verbo “estrebuchou”, indica que “Titico” incorporou-se à “montanha”, tornou-se sagrado.

### **3.3.3 "Titico crescia. No continente" - "montanha" útero materno de origem ancestral: processo de construção de conhecimento, terceira etapa do rito sagrado**

Apreciamos que pelo sonho "Titico" estabeleceu amizade com a "montanha", ela também passa a gestá-lo. Asserção a nós autorizada pelo fundamento teórico disseminado nas linhas desta tese. Guiados por esses pensamentos, cremos que ela faz parte da constelação mística, responsável por iniciar a criança, prestes a ser transportada do leito uterino para o seio comunitário. Broto-esperança no prolongamento dos mandamentos do pensamento africano, fruto representativo de movimento à tradição. Conjecturamos que no intercâmbio "Titico" e "montanha" assenta-se os princípios da palavra, que em breve cultivará o terreno da ancestralidade, já que:

Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo NTU designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 81).

Na esteira da declaração acima citada compreendemos que "Titico" está sendo preparado para ser tornar "Muntu". Percebemos que corpo e mente desenvolvem-se no fecundo líquido amniótico. A próxima etapa do desenvolvimento é absorção da cultura, que será propagada por meio da palavra. Como explicado por Cunha Júnior a palavra para o povo banto é qualidade predominante, porque revela a pessoa humana em sua essência. A palavra é herança pela qual os antepassados são homenageados e invocados para auxiliar os viventes. Conforme demonstrado em:

Titico crescia. No continente. Um dia cheguei na casa e não lhe dei encontro. Procurei, procurei, Titico não lhe encontrei. Na casa. Nada. Na vizinhança. Nada. Aqui e ali. Nada. Titico: nada. Andei, andei e no encontro com um caminhante zunante, eu e ele zunantes, ele me falou assim zunante euviumvultocorrereentranaquelamontanha — o vento zunante zuniu a palavra. Então zuni zé até na montanha e vi a montanha se mexer, a se mexer e daí a pouco Titico a sair de dentro dela e a lhe subir nas costas e ela a se mexer, a se mexer. Chamei Titico, Titico vem cá, e ele veio e fomos: na casa. Montanha parou de se mexer e ficou assim: serena e triste (CARDOSO, 1989, p.20).

Na terceira ocorrência "Titico crescia. No continente", notamos que o manejo na trama adensa-se em uma zona superior à natureza física. As ardis imagens maquinam-se na anuência entre os mundos terrestre e depois da morte. Para fins de análise, dividimo-la em três sequências, respectivamente: a ausência de "Titico", a procura por "Titico" e o reencontro

com "Titico". Confluência em que nos balizamos para averiguar, pelas demarcações recheadas pelo aspecto literário, o sentido a ausência momentânea de "Titico".

Na primeira seção, temporariamente, ele abduz-se do corpo materno. A utilização do modo indicativo, seguido por verbos no pretérito perfeito apresenta o processo verbal como uma realidade, ou seja o fato ilustrado pela mãe já ocorrera em outra época. As repetições verbais (cheguei, dei, procurei, encontrei) e adverbiais (aqui, ali, nada) sinalizam que a ausência não foi pequena. Não estando nos lugares costumeiros, a mãe narradora aventura-se à procura do filho.

No segundo momento, a protagonista se depara com outro personagem: o vento. Na visão de Walter d'Nkosi o vento que, assim como as emoções, é invisível. Ele é um ser espiritual pelo seguinte motivo,

Houve uma época em que as diambu bantu (tribos bantu) sofriam com a morte, principalmente de crianças e as mulheres com hemorragia não conseguiam parir. O Sobá (rei) então procurou o Nganga ia Ngombo (adivinho) e sugeriu que fizesse uma consulta através do minenge ia ngombo (cesto da adivinhação), para saber o motivo daquele sofrimento. Nganga então obteve a resposta, as tribos bantu estavam sendo atacadas por Mgungula (espíritos trevosos) e que deveriam prestar culto ao Nkisi Kitembu (Nkisi da vida e da evolução), para que a vida voltasse ao seu ciclo natural. O Sobá imediatamente reuniu todas as tribos bantu e fizeram grande oferenda ao Nkisi Kitembu e da terra brotou um pó branco "PEMBA" que até hoje podemos ver em barrancos. PEMBA é o espírito do grande pai de todas as tribos bantu "Nkulu a Lunga" e esfregaram ao corpo aquele pó branco ficando livre de qualquer maldade. Assim, o povo bantu cresceu por toda a África e em homenagem ao Nkisi Kitembu levantaram um mastro bem alto com uma bandeira branca na ponta simbolizando "PEMBA" que quando balança com o vento, mostra a direção que o povo bantu deve seguir para não ter sofrimento (<<http://mbanzakiamenha.blogspot.com.br/p/divindades-bantu.html>>).

Contrária à lógica judaico cristã em que o homem está encapsulado a seu destino, na filosofia banto ele se consolida com a natureza e o cosmo. O ciclo da vida se movimenta pelas mudanças, que por sua vez, provocam nova ordem no contexto social. O objetivo do ser humano impregna-se na busca de seu equilíbrio, visa a plenitude. Dessa forma, a evolução é um processo natural de crescimento, o caminho da perfeição desabrocha-se na consciência de si, efeito das cenas capturadas por sua percepção da realidade. Ação da experiência. Então, quanto mais o sujeito examina a si mesmo e o contexto, mais investe em sua completude. Novas portas se abrem com o propósito de gerir o desenvolvimento evolutivo.

Alinhamos este ponto com o relato de d'Nkosi, que enuncia a finalidade de Nkisi

Kitembu para o povo banto. A divindade potencializa a cura de doenças, controla as estações do ano e rege as mudanças climáticas. Responsável pela manutenção e evolução da vida, não é à toa o encontro deste "caminhante zunante" com a personagem central, porque em ambos habita a vida, "eu e ele zunantes". O princípio da existência supera o tempo decorrido do nascimento até à morte dos seres, visto que as funções continuam a pulsar numa realidade mítica. Pelo relato da protagonista, assentamos que a circunstância de o filho não estar presente não lhe perturba o estado emocional, parece-nos não fluir-lhe a hipótese de que ele esteja em perigo.

Como ilustração nos saltam da memória fatos em que a mãe estando em lugares públicos, tais como shopping, procissão, e a criança pequena, hipnotizada por várias imagens que lhes são sugestivas, e mãe por uma fração mínima de tempo também se distrai no torvelinho de novidades, quando retorna constata que perdeu-se dela, surtiu-lhe o medo, seguido de desespero na suposição de não mais a encontrar. A preocupação desenhada não coaduna com a da mãe protagonista. Inferimos que a ausência lhe causou inquietação, pois tanto ela como o filho encontram-se cobertos pela atmosfera sobrenatural, incompreensível pelas leis naturais ditadas pela cultura ocidental.

O argumento certifica-se pelo relato "andei e no encontro com um caminhante zunante, eu e ele zunantes, ele me falou assim zunante euvium vultocorrereentranaquelamontanha — o vento zuniu a palavra". Olhando atentamente, percebemos que a mulher narradora e o personagem "caminhante zunante" se integram no ambiente da história contada, ele não lhe incomum, portanto. O conto percorre-se de poeticidade e tiramos por conclusão que há uma identificação afetiva entre eles. A repetição de sons consonantais idênticos em "vultocorrereentranaquelamontanha" adiciona mais musicalidade ao acontecimento literário. O tom musical torna-se "zunante" também aos nossos ouvidos, ávidos por decifrar o conteúdo da mensagem, submerso em "o vento zuniu a palavra".

Neste ponto, retomamos o diálogo com Cunha Júnior, no que se refere à comprovação de que o povo banto se faz "principalmente, pela palavra". Entendemos que a palavra tem função restauradora, por tratar-se de uma herança, perdurada milenarmente. Ela é sagrada, porque canaliza as forças vitais, sendo elo unificador entre os vivos e a ancestralidade. Sustentamos o argumento de que "Titico" encontra-se submerso em uma espécie de rito iniciático, sendo preparado para receber a palavra, exercê-la e transmiti-la aos membros de sua comunidade, de forma que os antepassados possam sempre estar vivos nas ações dos viventes.

Há uma unidade neste procedimento, que conecta o sujeito africano banto ao universo, que encontra-se, tal como a personagem nuclear, grávido, condição que lhe permite a tudo animar. Assim, encontramos explicação para o fato do reencontro da mãe com o filho e o sentimento da "montanha". "Montanha parou de se mexer e ficou assim: serena e triste". E para finalizarmos nossa exposição, no tocante ao excerto estudado, sintonizamo-nos com a seguinte dedução:

Busco ficcionar a História, reiventando-a, reelaborando-a, com recurso permanente à memória. Aliás, considero mesmo que escrever pressupõe um exercício permanente de memória. Sem História nem memória não se faz a travessia do Tempo (CARDOSO, 2010. <<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revista-metamorfozes>>).

Cardoso (2010) professa que bebe nas fontes memorialísticas para criar sua arte literária. Conhecedor da "História" da nação africana banto, bem como a do colonizador, também ele se encontra em estado "zunante" para ouvir a palavra registradora da singularidade de sua gente. Metaforicamente, seu percurso literário também encontra-se em estado de gravidez, conforme indica o seguinte parecer:

A montanha que se mexe no imaginário criativo de Boaventura Cardoso *polissemiza* "o ventre da mãe" e o "bébé" que nele se movimenta. Concomitantemente os *dois sujeitos da enunciação* e personagens da narrativa, Boaventura e o bebé por nascer, *interagem* numa série de movimentos rápidos, instantâneos, emprestando ao minitexto uma acção muito viva e animada. A *vivacidade da acção* povoa o discurso ficcional "boaventuriano" (MACEDO, 2005, p. 52).

Nas considerações de Macedo, o fazer artístico do escritor floresce com a recuperação da memória e da voz angolanas. Evidenciamos tais afirmações no rio de símbolos que corre sob a escrita autoral. Auscultando, com agudo olhar ao modo de narrar, ele captura imagem, som, performance para sua escrita. O processo ficcional confere novos tons à realidade, pois substanciado nos mananciais de sua origem, o homem de África pode superar as profundas chagas acarretadas pelo colonialismo em sua cultura. Impelido por Nkisi Kitembu, juntamente com outros deuses banto, pode ordenar uma nova História. Desta feita, "ouçamos" a voz da memória, que se faz "audível" na escrita deste angolano, no testemunho a seguir.

Sol estava na curva: a descer. Se indo. Mãe Fina no alvo da alvura. Nós

ainda a nos despedirmos das fimbas<sup>45</sup>. Fimbamos e eu vi ainda a aflição dele: não sabia nadar! Peguei nele e comecei a lhe ensinar a nadar e então todas as mulheres a rirem das piruetas do cabritinho. No crescimento. Quando saímos da água ele chorava mé mé mé. Mãe Fina lhe pegou zé, lhe deu a chucha e o cabritinho mamou, mamou e ficou: caladinho. Rodinha na cabeça amolecendo o peso, cabritinho nas costas, Mãe Fina e eu iniciamos o regresso. Éramos muitos no caminho. Estávamos em fila a caminhar nas nossas casas. Mãe Fina de vez em quando ia parando e alisava o continente. Montanha parece nos seguia. Nunca mais desaparecia (CARDOSO, 1989, p.21).

Reportamos, mais uma vez, a Walter d'Nkosi em seu relato sobre a entidade Kitembu, um dos responsáveis pelo ciclo vital, por ser o senhor do tempo. Dá-nos a saber que a cor branca é o seu símbolo, e que ele fez verter da terra "um pó branco "PEMBA". Sinal de que a vida se fecundaria, de modo a perpetuar a etnia banto. Entendemos que Mãe Fina encontra-se coberta da energia de Kitembu, que reveste-lhe o corpo de "alvo da alvura". A hora eleita para o surgimento da vida corresponde às dezoito horas. "Sol estava na curva: a descer. Se indo". O local de ambientação para o rito sagrado é o rio, "fimbas", "fimbamos". As mulheres já não se encontram sozinhas, pois juntavam a elas outras mulheres da comunidade para assistirem ao espetáculo da vida. Cabe à Mãe Fina, coroada pela sabedoria apanhada no percurso existencial, dar-lhe o primeiro alimento, a transportá-lo nas costas, com destino à aldeia. Acompanhando o grupo estava a "montanha". E nos questionamos: que símbolo a reveste? Qual a relação com "Titico"? No item abaixo, buscamos respostas às perguntas lançadas.

### **3.3.4 "Titico crescia. No continente" - a celebração de consagração ao Nkissi, quarta etapa do rito sagrado**

Pelo traço ficcional de Boaventura Cardoso, pudemos vivenciar até o presente momento, que o africano banto engendra-se pelas manifestações sígnicas. Sua singularidade define-se na integração com o mundo invisível. Em comunhão com o conjunto de seres animados e inanimados, como já afirmamos, sua existência rege-se pelo movimento circular, visto que a morte é extensão da vida, os antepassados encontram-se presentes se congratulando com os familiares. Por isso, denota especial atenção a tudo que o rodeia, na concentração de sentidos para compreender os sinais dele emanado. Nesta perspectiva:

O homem africano sempre necessitou de meios sensíveis para entrar em comunhão com o mundo invisível. A conduta do negro-africano tem sido definida como simbólica, porque os símbolos servem para expressar a experiência, dar sentido à vida e compreender muitas verdades. (...) Para o africano, cada coisa é sinal e sentido ao mesmo tempo. O seu mundo está

---

<sup>45</sup> Fimbar (kuta fimba) – mergulhar.

cheio de símbolos, de coisas visíveis que significam e atualizam a realidade invisível. Decifra, no visível, anúncios portadores de outras realidades que também as expressas, quando as sente, pelos símbolo (NLUNDI <<https://umbandaminas.wordpress.com/2008/11/03/o-simbolismo-africano>>).

Tata Nlundi nos notifica que esta percepção sobre a realidade define a consciência do homem africano, aciona outros níveis da mente humana, particularizando o modo de sentir e se relacionar com a natureza. Os sinais tornam-se relevantes para melhor compreensão de si mesmo. Sem os símbolos ocorre a perda da identidade, que o integra a um sistema edificado milenarmente, desmantelado pela visão imperialista. Razão do homem religioso estar atento aos sinais que o cercam, já que

No pensamento mais profundo banto impera a lei do *nguzo* ou *móio*; força vital que perpassa todos os elementos animados ou inanimados, assim como todos os seres humanos, não humanos e celestiais. Tudo possui *nguzo* e sem ele não há vida, não movimento, não há realização. (...) Tudo o que existe pode receber mais *nguzo* e tornar-se mais potente. Ao contrário, pode também, na mesma medida, perder *nguzu*, tornar-se impotente e findar-se. Segundo a lógica banta, Calunga, aquele que criou a si mesmo, ou Zâmbi Ampungo, o grande criador, é força de toda a potência e dele emana *nguzo* continuamente, por isso sua criação é eficiente, presente e contínua (ADOLFO, 2010, p. 10-11).

Amparados neste acervo de conhecimentos transmitidos por Adolfo, ilustrativo da concepção do realismo animista, torna-se possível entender que o sujeito banto deita raízes no solo religioso, já que tudo é agraciado pela força de Zâmbi, Deus supremo. Imerso nesta atmosfera, os acontecimentos integrantes da margem comunal, decorridos desde o nascimento até à morte, têm parâmetros no fenômeno religioso. Desta forma, a ontologia banto acende-se de "*nguzo*", chama luminosa, combustão que o africano busca para suprir-se da energia divina. Os ritos balizam o encontro com o sagrado, conforme atestado em:

Disfarçada no meio do capim vi ainda Mãe Fina rodeada de homens mascarados tocando batuques, fazendo algazarra. Homens gesticulavam parece lhe estavam a falar qualquer coisa. Mãe Fina começou então a dançar no ritmo do batuque. Titico também dançava. No continente. Saiu do meio dos tocadores e avançou em direção ao centro da roda: um homem. Lhe vi os dentes grandes a sobressaírem da máscara que lhe escondia o rosto. Parecia ser o chefe do grupo. Vinha vestido de maneira diferente: não tinha o tronco o tronco nu como os demais. Trazia sobrecapa de pele, muitos colares no pescoço, missangas e búzios nos tornozelos e grandes argolas argoladas ainda nas orelhas. Avançou dançando freneticamente gritando: o homem. Parou, olhou demoradamente Mãe Fina, parecia ia lhe matar assim com a lança que trazia ainda numa das mãos. Mãe Fina parou de dançar e expressou no gesto: o medo. Batuques deixaram de bater (CARDOSO, 1989, p.22).

Por todos os cantos de "O Sol nasceu no Poente" espalham-se sinais de um ritual, como já evidenciados. Para nós se assemelham a peças de um quebra cabeça, pois temos que reforçar nosso diálogo com pesquisadores que versam sobre a cultura africana e exercitar os sentidos, para que possam ir ao fundo destas "fimbrias", ondeadas de significados. Os episódios aqui compartilhados demonstram que a cena desencadeia transformações nos personagens. E tanto o solo escolhido para o nascimento de Titico, como as pessoas nele adentradas cobrem-se pelo véu sagrado, inclusive o discurso vivo, reelaborado pelo autor de *Noites de vigília*, vibrado na voz da personagem narradora. As vozes expandem um mundo particular, envolto na instância místico-religiosa, redefinindo experiências.

A sacra cerimônia é chaveada de segredo. "Disfarçada no meio do capim vi ainda Mãe Fina rodeada de homens mascarados tocando batuques, fazendo algazarra". É- nos permitido tomar ciência somente dos lances captados pela observação do atento olhar materno. Por ele conseguimos também divisar que Mãe Fina e Titico foram deslocados para outra esfera, a do espíritos, "rodeada de homens mascarados tocando batuques, fazendo algazarra". Sobre esta questão, explica-nos Ola Balogun que:

As cerimônias mascaradas procedem, regra geral, de um ritual destinado a invocar estes deuses [multidão dos deuses inferiores e dos antepassados deificados] ou estabelecer uma comunicação entre eles e o grupo, e, ao mesmo tempo, a lembrar aos seus membros os laços que os unem às forças não humanas do universo. A cerimônia mascarada é, portanto, considerada como manifestação material de uma força inacessível, como a encarnação temporária daquilo que está para além do humano. Mas trata-se de uma manifestação cuja realização exige a participação dos homens, tanto sob a forma de um sistema de crenças partilhadas, que a torna plausível, como pela presença de um executante (muitas vezes o portador da máscara) que desempenha o papel de veículo (<<http://afrologia.blogspot.com.br/2008/03/formas-e-expresses-na-arte-africana.html>>).

Por este parecer, a máscara efetua a transformação, pois é artefato do realismo animista. Mais de que um objeto artístico, ela abrange o sobrenatural e os participantes deste ato religioso reconhecem a força que dela emana, visto que seus portadores têm livre passagem na comunicação com as energias transcendentais. Mérito conferido em traduzir em linguagem os códigos simbólicos e transmiti-los aos demais integrantes, pertencentes ao cerimonial.

Deduzimos que é permitida a participação, no mítico cerimonial, apenas a Mãe Fina e Titico, pela razão da mulher senil ter passagem concedida ao espaço transcendental, pois

acumulou saberes e os dilatou em sua comunidade. Quanto a Titico, percebemos ser ele um convidado ilustre, adiciona-se à Mãe Fina, isto é, como numa espécie de arco, o recém-nascido agrega-se à mulher idosa e se integra no manto dos antepassados. Conexão imprescindível para manutenção do "*nguzo*", com os ensinamentos passados. Em sua condição de semente uterina, somados aos ritos que passará no decorrer de sua trajetória terrena e, sobretudo, pela palavra, difundirá os saberes da tradição, solidificando a ponte entre vivos e mortos, por esta razão Titico representa

o eixo metanímico que nos conduz às profundezas gnesealógicas do homem pelo caminho de retorno ao passado ancestral, corroborando um aspecto importante das culturas de origem banto: a valorização da vida humana em sua plenitude e em seu diálogo com os mortos e os antepassados (SILVA, 2008, p. 53).

Sintonizamos nosso ponto de vista ao de Silva, porque pelos códigos percebemos que Titico simboliza renovação da tradição, como evidenciado na cena ritualística, cuja performance abarca a velha, o menino e seres sobrenaturais, caracterizados pelos trajes e adornos, mas principalmente, pelo uso de máscaras. Há uma circunferência que envolve os festivos participantes. Todos mascarados são homens e parecem acometidos por possessão, movidos pela música e dança, já que "gesticulavam parece lhe estavam a falar qualquer coisa" (CARDOSO, 1989, p. 22). E no que se refere ao uso de máscaras, Adolfo (2009) argumenta que:

Para manter a ordem na sociedade e no mundo, os homens têm tido a necessidade da autoridade dos deuses, dos espíritos e dos ancestrais. As máscaras encarnam os depositários naturais e sobrenaturais de autoridade. Elas funcionam como os fundamentos da lei, fonte da ordem e da energia. Assim, a sacralização da autoridade através de sua investidura (da máscara) torna-se um meio de assegurar a legitimidade e a energia necessária. As máscaras aparecem então, em última análise, como aparelhos ideológicos da sociedade tradicional africana que asseguram a conservação da ordem natural e a procura do equilíbrio e da luta contra a anarquia. Elas exprimem também a situação das sociedades que procuram não romper a continuidade primordial entre o mundo dos homens e o dos deuses, entre o natural e o sobrenatural (< <http://www.mbanzakongo.blogspot.com.br> >).

Interessante exposição, porque torna-nos inteligível as funções referenciais da máscara para o africano banto, de condicionarem os espíritos. Por este motivo, adorna-se de "*nguzo*", energia vital tanto para os seres animados como para os inanimados e os invisíveis. Por outro lado, como nos ensina o pesquisador das religiões africanas e afro-brasileiras, as máscaras são

elementares para esteio da tradição, pois resguarda os valores de gerações. Nesse sentido, fecunda o sentimento humanitário de ser parte integral deste grupo, no caso em específico: os povos banto, além de fortificar o vínculo identitário

Transpondo este raciocínio para o excerto ora analisado, formulamos o conceito de que a máscara tem relevo sagrado, designa fundamentos de ordem religiosa, porque incorpora divindades. Não possuindo matéria corpórea, a máscara personifica o Nkisi a ser revelado ao ser humano, em especial para Titico. Pelo foco da narradora personagem vislumbramos que dentre os portadores de máscara há um que se destaca, ocupa lugar central na roda. "Parecia ser o chefe do grupo".

A distinção se tonifica em "Trazia sobrecapa de pele, muitos colares no pescoço, missangas e búzios nos tornozelos e grandes argolas argoladas ainda nas orelhas" e o acréscimo de uma "lança". Requisitos que nos desenham tratar-se de uma autoridade maior, repercute medo em Mãe Fina. Levantamos a hipótese por este grupo de acessórios, que a máscara representa uma entidade caçadora. "Avançou dançando freneticamente gritando: o homem. Parou, olhou demoradamente Mãe Fina, parecia ia lhe matar assim com a lança que trazia ainda numa das mãos". Evidências que procuraremos desenvolver no item a seguir.

### **3.3.5 "Titico não dançou. No continente". A divindade protetora de Titico: essência do ser, fim do rito cerimonial**

No relato ilustrado pela mãe de Titico, percebemos que ela também está vivendo esta iniciação, mas do lado de fora, visto que não lhe foi concedida a participação na roda. Acompanhamos-lhe a aflição, por ela ainda não possuir observação necessária para avaliar a situação de Mãe Fina, que sob sua ótica estava em eminente perigo. Conjecturamos que nos símbolos pulsam as energias vitais. Sendas imagéticas que se fixam do começo ao fim deste pequeno conto, como indicado em:

Peito do homem arfava e o olhar dele chispava. Me debatia com a vontade de sair zé do abrigo e irromper na cena. Mãe Fina está quieta, o medo não dava para se mexer: nem um dedo. Homem girou na volta dela, parecia procurar o melhor sítio do corpo para lhe espetar a lança: em riste. Olhos dele começaram a virar desordenadamente, começou zé a espumar e foi então que gritando um grito forte e estranho pulou ainda nas alturas do céu. Todos olharam naquele instante o homem no ar, lança em riste, parecia guerreiro na iminência de um grandioso ataque uá! Quando o homem caiu no chão assim pum! verticalmente de pé, pum!, ressoaram altos batuques e o homem então começou a dançar. Titico não dançou. No continente (CARDOSO, 1989, p.23).

Como tantas vezes aqui enfatizado, é exemplar a sensibilidade do produtor textual em suscitar emoção por meio do ato de narrar. Conhecedor do enredo, utiliza técnicas para dominar o interesse do leitor. A oralidade e a performance conferem maior dinamismo à história contada. No jogo teatral podemos acompanhar a agonia crescente da protagonista, seguida de inquietação, "Me debatia com a vontade de sair zé do abrigo e irromper a cena", ao pressentir o perigo que paralisava Mãe Fina, perante a atitude do guerreiro mascarado. Contudo, o ímpeto não a lança no anel ritual, mesmo sabendo que Titico também insere-se no círculo. Será que tudo isso não faz parte do contexto social da narradora personagem? Ou será que a ela também foi revelado somente parte do segredo do ritual religioso e que por ela ser progenitora de Titico, somente agora pode parcialmente saber desta parte do rito?

Deixemos a protagonista e nos direcionemos ao "guerreiro" mascarado, que por sua vez parece estar em estado de possessão, "Peito do homem arfava e o olhar dele chispava", "Olhos dele começava a virar desordenadamente, começou zé a espumar e foi então gritando um grito forte". Ao contrário do que se aparenta pela percepção narradora, apreciamos que a performance deste "guerreiro" culmina em Titico. Neste ato parece-nos ser o de iniciação religiosa da criança, ou seja, seu nascimento para o Nkisi.

Então, este nobre e valente "guerreiro", conforme assinala as passagens: "Homem girou na volta dela, parecia procurar o melhor sítio do corpo para lhe espetar a lança: em riste", " Todos olharam naquele instante o homem no ar, lança em riste, parecia guerreiro na iminência de um grandioso ataque uá!"; que pela descrição se assemelha à Mutacalambô, "senhor do vento e da flecha, atividade ligada à caça de qualquer maneira" (ADOLFO, 2010, p. 119); vem a demonstrar a Mãe Fina, e, conseqüentemente, à mãe da criança, que a característica deste caçador, sua engenhosidade, agilidade, coragem, enfim, todos os atributos a que se referem a este deus estará representada em Titico. Em outras palavras, Titico terá seus passos conduzidos na vida terrena sob a proteção deste Nkise, por este motivo "Titico não dançou. No continente". Com propósito de aferir nossa reflexão, buscamos o seguinte enunciado:

Quando povos tribais falam em espírito, estão, basicamente, referindo-se à força vital que há em tudo. Podemos, por exemplo, citar o espírito de um animal, ou seja a força vital que nos ajuda a realizar o propósito de nossa vida e manter nossa conexão com o mundo espiritual. O espírito do ser humano é igual. Em nossa tradição, cada um de nós é visto como espírito que tomou forma humana, para desempenhar um propósito. Espírito é a energia que nos ajuda a nos unir, que nos ajuda a ver além de nossos parâmetros racialmente limitados. Também nos ajuda nos rituais e na conexão com nossos ancestrais. (SOMÉ, 2003, p. 26).

Em seu livro *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de relacionar*, Somé nos coloca a par de que em 1882, para atender aos interesses europeus, a grande etnia Dagara foi espalhada em três regiões: Burkina Fasso, Gana e Costa do Marfim. “Essa separação ocorreu como resultado da natureza arbitrária dos poderes coloniais, que não aceitavam as comunidades tribais como nações” (SOMÉ, 2003, p.15). Pertencente ao grupo de Burkina Fasso, a autora divulga os ensinamentos de seu povo que se determina pelas orientações emanadas dos espíritos. Para nossa pesquisa consideramos relevantes as considerações deste modo de interação com o universo e profundo respeito e intercâmbio com a natureza, que confere plenitude ao ser dagara. O convívio grupal visa o equilíbrio individual de modo a fortalecer as relações coletivas, firmadas pela meditação dos anciões, pela invocação e intervenção dos espíritos.

Caracterização também pertinente à população banto, guardião dos costumes ancestrais, abraça os antepassados por meio de ritos cerimoniais, solicitando-lhes proteção e ventura na trajetória terrena. Desde modo, se estabelece as relações recíprocas e os mortos mantêm-se cuidadosos e vigilantes aos seus descendentes. Mas também o contrário procede, quer dizer, se os vivos não observam os preceitos religiosos, esquecendo-se dos que se foram, desrespeitam os anciões, como já visto, são elos diretos com a esfera transcendental, ocorre a punição, por meio de desarranjo, que pode lhe causar transtornos em sua vida física e/ou psicológica.

Ainda sobre este assunto, Adolfo (2011) elucida-nos que na crença milenar banto cada pessoa é consagrada por um dos antepassados, que ao vir ao mundo recebe as características deste ser místico que patenteará seus princípios e valores em sua conduta social. “Essa natureza própria é nosso Nkissi, por isso dizemos que nossa cabeça pertence a esse ou aquele Nkissi (...) Se o Nkissi é a nossa natureza mais profunda somos socialmente e culturalmente quase uma cópia dele” (<<http://www.mbanzakongo.blogspot.com.br>>).

### **3.3.6 O Sol nasceu no Poente: a ponte de acesso entre os mundos visível e invisível**

Como já notificado, as ocorrências “Titico crescia. No continente” se referem ao processo de maturação do menino em vida intra uterina, que perto de vir ao mundo tem contato com a ancestralidade e dela se garante de ensinamentos, prolongada pela convivência exterior de sua mãe, Mãe Fina e, por extensão, os membros de seu grupo social. Desta maneira, inferimos que “continente” distingue o grupo etnolinguístico banto, de onde

falam as personagens, local de referência social de Boaventura Cardoso. Ponto de contato do espaço sobrenatural, que comunga com o dos mortais. Mundos entrelaçados pela sabedoria milenar dos antepassados, definidora do modo do modo de pensar banto, marcado pelo cerimonial distintivo da corporação angolana. Razão de tanto a "montanha" como a personagem narradora gestarem "Titico", húmus da tradição. Sendo portador da voz dos Nkissi, pode juncar a palavra, fertilizando o chão em que viveram e vivem o africano banto, cultivando a sacralidade deste território. Desta forma, Boaventura Cardoso "se mostra um hábil contador de histórias, já que o narrador revela conivência com a fé religiosa cultivada no regaço africano. Sendo-lhe porta-voz, em parceria com os personagens, devota credibilidade às esferas do mundo visível e invisível" (RIBEIRO, 2007, p. 145).

Por fim, não menos intrigante, chegamos ao título do conto: "O Sol nasceu no Poente". Ora, não aprendemos nós, os ocidentais, ao contrário do que se propõe esta designação? Nos primórdios dos bancos escolares foi-nos transmitido via educação formal que a nascente do Astro Rei ocorre na direção Leste e se oculta na direção Oeste. O ocaso traz consigo a noite. Igualmente, aprendemos que o solstício de inverno o Sol nasce tardiamente, ou seja, tempos depois das seis horas e, conseqüentemente, se deita antes das dezoito horas. Contrariamente, no solstício de verão há exibição maior do Sol. Isso equivale a dizer que a posição do Sol se modifica no decorrer do tempo, variações que obedecem as faixas de deslocamento.

Mas como se justifica o nome para a história analisada? O enigma prossegue, pois não há correspondência entre a exposição acima desenvolvida com o sentido que esta designação encerra no proceder do evento narrado. No esforço, seguido de desejo intenso de entendê-lo, recorremos a um pesquisador da cultura congoleza, que por extensão abrange a angolana. Desta feita, Dionísio (2013) expressa que:

O hábito dos mortos que menciona a tradição congoleza é que eles devem seguir o itinerário do Sol. Na concepção daqueles, o movimento circular do Sol parte do fundo do oceano passando sobre nossas cabeças. É como se fosse uma enorme cobra que, tocada pelos raios solares, emitisse uma variada gama de cores, muito parecida com o arco-íris, que passasse sobre nossas cabeças. O mundo pareceria a eles como se fosse uma grande montanha cercada por muita água. O homem vive no alto dessa montanha e, de lá, poderia ver o Sol e levantar-se das águas e, ao retornar, mergulhar nelas - ou seja: reencontrar o seus mortos (p. 77).

Para além da indicação sobre o posicionamento do Sol por nós conhecido, o escritos angolanos nos apresentam outra perspectiva, conforme nos referencia Dionísio, pesquisador

da cultura africana. Reiteramos que o povo banto cinge-se pela religiosidade, na concentração entre o mundo natural e o sobrenatural. Desta forma, tudo na natureza se torna sagrado porque se liga às divindades e, conseqüentemente, a Zambi, energia superior. A perpetuação da vida rege-se pela memória, responsável pela manutenção e propagação de crenças e valores.

Assim, não há linha divisória entre o visível e o invisível, a história contada reproduz os idos tempos, conservados na memória coletiva. Por isso, a narração ocorre pela onisciência e em primeira pessoa, momentos em que a protagonista se dispõe a compartilhar seu testemunho, recorrendo à primeira pessoa do discurso, no tempo verbal presente. Apregoamos ser este gesto deliberado, porque a escrita contorcionista, elástica de Boaventura Cardoso, evoca os tempos remotos, personifica, no presente, os deuses na conduta íntima e de parceria com os seres humanos.

Diante disso, nossa voz se une a do produtor textual e a de Dionísio no propósito de ratificar que "O Sol nasceu no Poente" tem como finalidade (re)definir a singularidade e identidade sagradas do sujeito banto no amálgama de si com seus antepassados, selando a circularidade de sua História. Em outros termos, os ritos cerimoniais representam a continuação da vida, demarcam a plenitude do negro africano banto.

Ainda ao fato de o Sol nascer ao contrário, presumimos, também, que a escrita subversiva de Boaventura Cardoso exorta, por meio da representação da oralidade, expressa na fala de personagens, significados outros para tal evento. A recriação permite-nos postular que a imagem do Sol pode representar a ideia de Angola em decadência, mas que reagiu bravamente e continua a lutar, no caso em questão, via campana literária, contra a voz intrusa do colonizador. Som de uma língua estranha que não poupou esforços em ruir a estabilidade de uma organização milenar, na funcionalidade de uma sociedade coesa, dirigida pelos ensinamentos da ancestralidade.

As vozes da terra se levantam para revolver a condução de uma cultura única: a europeia, códigos considerados repreensíveis, devido aos tentáculos de moldação e aprisionamento da expressão cultural africano negro banto. A negação de uma cultura sob uma ótica única - a europeia - reflete-se na imagem do Sol nascendo, que além de representar ativa transgressão aos valores impostos, leva a pensar no valor energético dos raios solares, capazes não somente de transformar a terra, mas, sobretudo o sujeito de África.

"O Sol nasceu no poente", metaforicamente, pode significar os elementos nutritivos penetrando fundo na alma angolana, revigorando-lhe a energia em seu estado natural, a concedida por Zâmbi. Como parte integrante do sistema, figurado pelos mundos visível e dos imortais, a reabsorção da fonte energética solar, restitui-lhe o equilíbrio de forma que possa

florescer, frutificar e, como húmus da terra, possa habitar com os antepassados, alimentando o elo sagrado da imortalidade. Elos perceptíveis na análise a seguir.

### **3.4 Tradição de cultura oral: guardião da memória ancestral, em “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar”**

"Pai Zé Canoa Miúdo no Mar" integra-se à obra *O fogo da fala (exercícios de estilo)*, publicada em 1980. Nesse conto o estilo literário de Boaventura Cardoso pontua-se em retratar pessoas comuns, avô e neto, em suas atividades cotidianas de pesca nas águas do mar. A narrativa é cadenciada pelo ritmo, sonoridade consoante à fala que, com sua energia, forja no ser humano os princípios identitários.

Carregada pela poeticidade e a imbricação das línguas portuguesa e quimbundo, uma das línguas maternas de Angola, pertencente ao grupo étnico banto, o escritor ressalta o valor da cultura de tradição oral, bem como a reputação da memória ancestral na integração do homem consigo mesmo e com o contexto histórico. Essas fontes são basilares a guiar nossa percepção a respeito da visão de mundo do povo angolano, que se faz patentear por meio da palavra falada, polida sob o ponto de vista estético do escritor Boaventura Cardoso.

#### **3.4.1 Mar/canoa: rito de passagem, configuração da memória ancestral**

Em poucas palavras, o conto “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar” permeia-se pelo discurso direto, com efeito narrativo em terceira pessoa. A história arvora-se na voz do narrador e dos personagens – avô, nomeado “Pai Zé”, e neto. Nesse contexto, evidencia-se a voz infantil e sua percepção sobre a vida, que abarca a vivência comunitária. Das linhas textuais, é possível observar o extremado elo entre o avô, hábil pescador, com o neto, menino de idade insuficiente para acompanhá-lo nas aventuras marítimas.

Contudo, a criança deseja fortemente aprender o ofício da pesca. Aspiração igualmente acalentada por Pai Zé, a idade avançada causa-lhe preocupação no sentido de não poder transmitir o legado de sua experiência de pescador ao neto. Motivo que o leva a solicitar uma reunião com outros mais-velhos da localidade, a fim de se aconselhar e encontrar, com o demais, uma medida para a situação. Assim, após discussão e exame prolongado, ambos – avô e neto – têm aval da comunidade para adentrarem nas águas do mar. Embarcando numa canoa, inicia-se a aprendizagem do garoto e neste cenário os episódios vão se avolumando, como a anunciar a entrada num acontecimento inesperado, cingidos pelo símbolo água, de

acordo com o seguinte trecho:

Canoa, parar nos pés, ainda não está e já miúdo avançar mar dentro. No olhar, mais-velho tem receio no primeiro, no depois habituação e vê rindo neto é peixe no mar (CARDOSO, 1980, p. 81).

Há associação recíproca entre o velho e a criança, canoa e mar, elementos que sinalizam os preparativos para um ritual de passagem, expresso pela metáfora “neto é peixe no mar”. Isso equivale ao pensamento de que a criança possui os atributos para se tornar um pescador, de modo a auxiliar o velho em suas aventuras marítimas.

A ação criativa do escritor angolano coloca em relevo a narrativa oral, sujeitando-a ao repertório do portador da voz. Inferimos que pela organização narrativa, em que a escrita imita a fala, é como se o narrador colocasse o leitor à roda do contador de histórias de modo a saborear a expressividade dos gestos e sentir o calor da voz preñe de significação, já que saltam corpo, som e imagens das enumerações dos fatos descritos pelo narrador. Dentre estes fatores sobressai a fala, defendida como:

O conjunto de força vital - palavra/respiração - é elemento constitutivo da personalidade, emergindo plenamente quando o homem o estrutura de maneira a criar a linguagem e o exterioriza através da voz (LEITE, 1995/1996, p. 105).

Essa forma vital descrita por Leite patenteia-se em “Pai Zé Canoa Miúdo no mar”, à medida que Boaventura Cardoso profana o rigor da escrita, causando-lhe mudança radical ao imprimir-lhe a oralidade. Harmoniosamente, homem e meio ambiente se completam, pois de acordo com informações de Leite, na sociedade negra africana o ser humano é único, sua singularidade comporta em si as forças vitais: corpo, espiritualidade e imortalidade. Deduzimos que o elo basilar desse pensamento se firma na espiritualidade que integra o homem ao cosmos. Contrária à lógica cartesiana que o fragmenta, dividindo-o em corpo, alma e mente.

A espiritualidade fundamenta-se nas observações minuciosas, prática que conduz o sujeito a tramitar pelo mundo físico e sagrado. No mundo físico ele assume compromissos no meio social, enquanto que a experiência espiritual permite-lhe a imersão em si próprio, mergulhar intensamente nos sentimentos. A estreita intimidade com a esfera divina lhe aponta alternativas para harmonização coletiva, materializadas por meio da fala.

Linguisticamente, eleva-se a poeticidade das vozes, tonificadas pelo quimbundo, que

saltada da memória e fundindo-se ao idioma português criam novas associações, cuja matriz se fixa nos valores da cultura africana. Explorando o universo sensorial, os sons articulam-se em histórias que, faladas e ouvidas, reacendem o modo de vida característico do grupo social, borbilhado no acontecimento narrado, de acordo com o excerto:

— Criança não pode lhe levar no mar é kianda que falou no outro tempo. —  
 Velho Gonçalo corta silêncio breve. Palavra dele costuma impor respeito.  
 Nzumbi<sup>46</sup> dele de adivinhação que tinha, punha mais respeito.  
 — Kuambé<sup>47</sup>? — Pai Zé todo atenção no mais-velho.  
 — Unh! [...]  
 — Mona precisa ir no mar. Amanhã vamos morrer e depois é quem é que vai andar no mar? (CARDOSO, 1980, p. 83)

Nesse conselho deliberativo notam-se os elementos vitais constituintes da sociedade angolana expressos na questão da tradição ancestral, representativas na figura dos mais velhos, no debate a fim de se decidir se a criança acompanharia ou não Pai Zé, na pescaria. Impera, também, a preocupação em repassar os conhecimentos acumulados aos mais jovens de modo a preservar a experiência.

Além disso, pela ênfase à afirmação “é kianda que falou no outro tempo”, nota-se que os mais velhos retiveram, na memória e na atitude, a herança ancestral em referenciar as divindades, a elas recorrendo para resoluções circunstanciais. O fragmento faz menção a duas autoridades da esfera espiritual: kianda e Nzambi. Tratam-se de entidades místicas, Nzambi é o criador do mundo e de si mesmo e Kianda é a deusa sereia, que reina as águas e tudo o que nelas habitam, conforme o trecho:

Se pessoa cai no fundo do mar, para voltar, nunca mais. No fundo do mar só kianda<sup>48</sup> mesmo é quem pode andar lá, viver lá.  
 Olhar do miúdo dissecando ventre fundo do mar, mão dele na água na brincadeira.  
 — E peixe grande não come kianda?  
 — Não. Peixe grande com a kianda não agüenta. Kianda é que manda lá no fundo ( CARDOSO, 1980, p. 85).

Observamos pelo verbete “dissecando” a criança na sua curiosidade em examinar, detalhadamente, o reino dessa divindade feminina, estreitando os laços afetivos com o universo das águas. Isso explica as contínuas perguntas formuladas ao avô. Quando o menino supre a necessidade de saber, volta a indagar o mais velho com novos questionamentos,

---

<sup>46</sup> Espírito.

<sup>47</sup> É isso?; Não é verdade?

<sup>48</sup> Sereia.

atitude peculiar do mundo infantil.

Entendemos que esse convívio estabelece as bases de intervenção em atar as duas fases existenciais: a idosa à infantil, fertilizantes da tradição. A idade senil representa o acúmulo de vivências com os antepassados, que ao longo do tempo depositaram-se na memória. Esses saberes devem ser transportados para a criança, que os revitalizando mantém acessa a chama cultural. Isso equivale ao reencontro do homem africano consigo mesmo, ou seja, revisitar suas origens, buscar nas fontes históricas milenares a cultura renegada pelo sistema capitalista.

Pelo tear artístico de Boaventura Cardoso, compreendemos o constante trabalho de reavivar a voz do povo angolano, silenciada pelo processo de colonização. Vivências estreitadas pelas forças vitais da fala e do corpo, traduzidas pelo entrosamento entre som e ritmo, na reprodução da linguagem oral e todo o repertório, pertinente à voz. Nas palavras de Amâncio:

A escrita se deixa costurar, no conto, por termos tomados ao quimbundo e por outros já adaptados ao sistema da língua portuguesa. Nessas imbricações languageiras, de forma embora tímida, a exploração das onomatopéias, característica marcante da língua oral, também está presente (2005, p. 95-95).

Refletindo sobre a afirmação de Amâncio, entendemos que se o processo de colonização objetivou desestruturar a sociedade negra africana, não lhe permitindo a manifestação de suas ideias e sentimentos, inibindo exprimir-se em seu próprio idioma, dificultando-lhe o acesso ao mundo das letras.

Por outro lado, é por meio desse mecanismo, confirmador dos ideários capitalistas, selados por meio do racismo, que Boaventura Cardoso opera. O movimento de opressão emerge em denúncias literárias e subverte a escrita de exposição convulsiva a que foram submetidos os valores culturais da sociedade africana. Assim, a escrita principia a libertação ao estampar o modo de pensar africano, segundo a passagem:

Estavam no mar três dias quando se aproximaram do sítio onde pela movimentação das águas o tubarão parecia estar. [...] Barulho a aumentar mais e assim apareceu a kianda e sorridente e bonita, corpo é pessoa corpo é peixe, senhora dos mares. E passado pouco tempo, a kianda se movimenta a volta dos pescadores sem lhes dizer nada, a sorrir só, o mar ali se cobrindo de vermelho. Era o sangue do tubarão. A kianda tinha morto lá no fundo do mar o tubarão gigante do mar (CARDOSO, 1980, 88-90).

As construções poéticas estampam valorização à cultura africana, pois, metonimicamente, o peixe tubarão representa o predador feroz, temível que rastreia o mar a devorar e vitimar, provocando terror. Entretanto, para ingressar no território aquático, é preciso manifestar respeito e solicitar permissão, pois o espaço sagrado pertence à deusa sereia, que governa todas as águas do planeta. Por isso, os pescadores lhes rogam amparo e solicitam pesca em abundância. Para tanto, lhes ofertam flores que são lançadas às águas ou depositadas nas rochas banhadas por elas, conforme considera a tradição banto.

As imagens descritas por Cardoso nos levam a meditar sobre os pescadores com suas navegações precárias, que se tornam presas fáceis, mas como esse lugar é de propriedade da divindade kianda, esta vem ao encontro dos pescadores para salvaguardá-los. Assim, a escrita de Boaventura Cardoso imprime registro de identidade, sob viés da espiritualidade de crenças angolanas transmitidas de geração a geração, circunscreve os laços identitários.

A água simboliza as transformações na natureza humana, particularizada pela conjugação entre o saberes do velho e a aprendizagem do menino. Esse rito iniciatório se define pelos conhecimentos ancestrais, pautados na espiritualidade, que ao brotar na essência pueril pode resultar em transformação. Afirmação que se atesta na seguinte demonstração:

Ximbicar<sup>49</sup>, não sabe ximbicar, primeira vez é esta que vai no mar. Olha no corpo do avô: estátua! Miúdo não está acreditar: avô morreu e outravez: avô! Avô é! Nada! Braços abertos olha no céu e: Tatótio<sup>50</sup>! A mam'e! Tatótio! [...] Com bracitos dele piquinhos força de ximbicar não é mais força de Pai Zé na ximbicação musculada. E assim canoa anda e depois: quase não (CARDOSO, 1980, p. 91-92).

A dramaticidade fecunda-se. Inesperadamente, em alto mar, sem ninguém que possa auxiliá-lo, o menino se vê diante da morte, motivo que o força a assumir a função do avô. A ação de ximbicar sinaliza um estado evolutivo, gestado numa formação a ele destinada, no intuito de assumir o lugar reservado na comunidade, em substituição ao avô. Assim, mar, canoa, kianda, velho, criança são símbolos ideológicos componentes do rito de passagem, alicerces da tradição, significação dos laços de identidade. “A estética animista tem um caráter de readequar a narrativa, sob o viés da religião tradicional africana, para o discurso político, denunciativo e subversivo”(PARADISO 2014 apud PARADISO, 2015).

Sob essa meditação incitada acima, conjecturamos que morte e vida se conformam ao

---

<sup>49</sup> Remar à vara (N.E.).

<sup>50</sup> Socorro! (N.E.).

restaurar o equilíbrio. A morte abalou o universo infantil e exigiu da criança que colocasse em prática as informações absorvidas no decorrer da convivência estabelecida com o avô. A ação se concretiza no momento em que implorou ajuda aos céus “Tatótio!”. O somatório dos conhecimentos apreendidos pelo avô e a crença no espiritual tornaram-se elementares na atitude de remar/ximbicar a embarcação.

Por esse viés, a criança representa a perspectiva de afirmação da identidade, conforme o depoimento:

Acontecendo é assim: sem ximbicação parece estão lhe empurrar! Sem ximbicação canoa está andar! Vai para ximbicar, nada. Levantar remo não consegue e desiste, canoa deslizando sozinha. Sem ximbicação Olha no lado do morto e: tantas flores! Canoa tem flores! Tem de todas as cores bonitas! Olha na cara do morto: na cara do avô está a sorrir! Pai Zé a sorrir! Sorri também e pensa: Pai Zé está vivo! Pai Zé não morreu! Lhe chama! Pai Zé! Pai Zé! Vento é dono dos sons todos (CARDOSO, 1980, p. 93).

É possível perceber que a voz autoral soma-se à voz narradora, patente, sobremaneira, na pontuação empregada: exclamação e os dois pontos, que manifestam os estados emocionais de efusão, alegria, comprovando-se na voz infantil. O aspecto do realismo animista faz-se notável nesse episódio, recoberto por duas divindades angolanas: Kianda e Kaiango, marcadas pelos indícios “flores” e “vento”.

Já foram mencionados alguns feitos de Kianda, e com referência à Kaiango trata-se de um espírito feminino cultuado pelos povos angolanos. E sobre esta divindade obtivemos a seguinte informação:

No momento em que a Terra iniciou o seu resfriamento, surge a fumaça (não uma fumaça qualquer, mas uma fumaça das brasas vulcânicas, resultante do processo da criação deste mundo). É a energia de Kaiango se transmutando, criando caminhos... Fumaça é a representação do ar, do vento na forma mais simples e elementar da Criação. A Natureza Ígnea se transmuta em fumaça primordial e cria novos caminhos, sem contudo perder a sua ligação com o fogo [...]. Dessa forma, Kaiango está ligada à criação do mundo, tendo sua própria natureza associada aos ventos (MUTARERÉ, 2012, página 2).

Levantamos a hipótese que Kianda e Kaiango representam a manifestação dos antepassados que se fazem presentes no cerimonial funerário, que sinaliza à criança a imortalidade do avô, que passa a incorporar o plano dos ancestrais. Porém estará no âmbito terreno, quando o menino lhe solicitar intercessão para resolução dos problemas comunitários. A presença dessas entidades reporta à reflexão sobre o processo de vida, morte,

imortalidade, porque:

Nessa complexa proposição da existência, que coloca a morte dentro da vida, os ancestrais negro-africanos constituem, juntamente com a sociedade e sem dela separar-se, um princípio histórico material e concreto capaz de contribuir para a objetivação da identidade profunda de um dado complexo étnico e das suas formas de ações sociais (LEITE, 1995/1996, p. 105).

Conforme nos esclarece Leite, a morte não é um fim em si mesma. A ligação entre avô e neto dissolve-se no plano terreno, mas é fecundado pela imortalidade. Os saberes apreendidos tornam-se herança, sua essência humana e espiritual se transferem ao neto, ato que se realiza, primeiramente, na instância sagrada celebrada por kianda, senhora do mar, Kaiango, deusa ígnea/aérea, o menino e o morto.

As forças, marítima e aérea, empurram o barco, portando o menino e o corpo jazido, à comunidade, de modo que todos confirmem morte e renascimento. Fato que deve ser também festejado pelos membros da sociedade. Depois do cortejo, deverão devolver o corpo às entidades a quem pertencem, conforme a declaração: “Tem kinzuá, zuá, zuá muitos a voar. Flores coloridas crescidas na canoa sem comando se afastando na praia xal’é! xal’é! xal’é!<sup>51</sup>” (CARDOSO, 1980, p. 93).

Encerra-se o rito de passagem, ato solene em que se sela a ancestralidade, pois a criança configura o embrião que comporta a tradição. Os conhecimentos ancestrais a guiarão no desempenho de sua função social. Desta forma, a conscientização em torno de ser e estar no mundo se faz presente na linguagem literária de Boaventura Cardoso, que torna sua ficção um instrumento de visibilidade ao povo angolano.

O ato de pescar nas fontes da ancestralidade os saberes da instância sagrada e recriá-los nas margens ficcionais denota sensibilidade e compromisso com a cultura angolana. E em se tratando do aspecto literário, Candido coloca em relevo a “função psicológica”, que sintetiza o poder da imaginação. Fantasiando, o ser tem a possibilidade de reelaborar mundos, conferir novos horizontes a si e ao outro, já que sonhar é inerente ao ser humano. Nas considerações de Candido:

A fantasia quase nunca é pura. Ela se refere, constantemente, a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimentos, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar a função da literatura (CANDIDO, 1972, p.801).

---

<sup>51</sup> Adeus! adeus! adeus!

Por este posicionamento crítico, percebe-se que a valoração da obra literária move-se numa ponte entre o autor e o leitor. O autor desenvolverá seu ato criativo sob algum aspecto da realidade. Ao beber nesta fonte o leitor pode ser arrebatado pelo ato criativo e quanto maior estranhamento causar maior será a reflexão sobre si mesmo e o mundo, porque a literatura é “algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1972, p.801).

A questão humanizadora, levantada por Candido, percorre os escritos de “Pai Zé Canoa Miúdo no Mar”, que ao incidir sobre voz e corpo, consubstanciados na palavra, recria a fala melodiosa e sonora, que canta os dramas humanos. Assim, “o ‘fogo da fala’ contém em si morte e vida, bem como a imortalidade.

Se por um lado a fala do colonizador visou a morte das raízes que fincavam o homem negro africano em sua cultura, há outro aspecto, a palavra metaforizando a vida indicia a possibilidade de reestruturação da sociedade angolana, disposta em seus valores culturais. Assim, o processo de escrita de Boaventura Cardoso faz soprar a chama da fala, que pode se alastrar por todos os cantos, evidenciando a singularidade do ser humano, no tenaz exercício de fortalecimento dos laços comunitários e do sentimento de pertença, fatores elementares para edificação da identidade nacional.

A sintonia entre o velho e o neto autentica o vínculo com a tradição. A memória recompõe o corpo de elementos, que haviam sido esgarçados e separados do sistema cosmogônico africano. Ela concorreu para a formação do velho, que ao acionar as lembranças fixa uma ponte com o mais novo, a fim de selar os saberes de gerações. Imagisticamente, a intersecção velho/novo recupera os mitos fundadores de África, que regidos pela oralidade foram estancados pela cultura europeia. A suspensão indeniza-se por meio dos significantes que bailam no oceano textual na valorização do acervo memorialístico dos grupos banto. O movimento cadenciado pelo alarido de vozes promove saltos aos significados que apresentam uma perspectiva crítica do autor no processo de transformação da nação.

Pela movimentação narrativa compreendemos que a morte de Pai Zé configura-se em vida para o neto. Isso equivale a dizer que velho e criança se amalgamam, revigorando a tradição, pois o neto guarda o embrião das divindades, que germinará, brotará, tornará fruto e novamente se fecundará ao espalhar, na caminhada existencial, os ensinamentos obtidos pelo avô.

O ingresso ao plano místico, na influência mútua com a natureza divina confirma que a presença do avô se fará contínua na esfera terrena toda vez que o menino dele se recordar e ativar sua memória buscando o melhor conselho, tanto para seu crescimento pessoal, como para resolução de conflitos. Por isso, o lugar de destaque aos mais velhos em estreita proximidade com os mais novos, fortalecendo o cordão umbilical das raízes ancestrais.

A contemplação a estas cenas visa entender estes símbolos como metáfora, selo da singularidade dos povos de África, presente no inconsciente coletivo. No mergulho às águas profundas do patrimônio de crenças transferidas pela comunicação oral há intersecção entre o velho e o novo. Em termos culturais, a imersão pode permitir ao sujeito de África reencontrar-se consigo próprio, reestruturando corpo e alma retalhados pelo regime colonial.

Pelo olhar do velho, apreendido pela visão da criança, as narrativas reconstituem, semanticamente, conhecimentos de berço ancestral. No labor artístico vislumbramos o empenho do escritor Boaventura Cardoso à observância ao costume de tradição religiosa, aos espíritos dos mortos que retornam e permanecem na natureza patenteando o elo entre os que foram e os viventes. Fonte que também se deságua na análise do conto a seguir.

### **3.5 A imortalidade do negro africano em "A morte do Velho Kipacaça"**

Nas histórias anteriores destinadas a este capítulo, o eixo do evento narrado se fixou na religiosidade, que o africano banto carrega consigo. A carga espiritual torna-se extensiva a todos os habitantes do planeta, o território se torna sagrado, portanto. Observar, ouvir atentamente são elementos imprescindíveis para entender os sinais, que podem ser extremamente sutis, como o canto de um pássaro, o "zunir" do vento, o aspecto da árvore, etc, portadores de mensagens das almas ancestrais. A manutenção destes saberes se condicionam na memória, substanciada na tradição de contar e recontar os feitos dos que se foram. Desta forma, eles continuam reinando entre os viventes, quer seja por meio de "A árvore que tinha batucada", quer seja na criança sendo iniciada no rigor da filosofia banto, entranhar-se nela, sendo-lhe portador. O comportamento fecunda a imortalidade.

Esta maneira em se conceber a vida, sob o olhar do realismo animista, prossegue em "A morte do Velho Kipacaça", personagem título, sendo o terceiro conto deste livro. Diferentemente das demais narrativas exibidas em *Dizanga dia Muenhu* e *O fago da fala*, em que os episódios contados são curtos, "A morte do Velho Kipacaça" tem curso em trinta e seis páginas e os portadores da palavra são os velhos. Em específico a esta narrativa Laura Padilha em conversa com o escritor Boaventura Cardoso, "observou que meu conto "A morte do velho Kipacaça" era um romance atrofiado. Reflectindo, achei que, de facto, poderia ter

feito desse conto um romance. E pronto, mudei de rumo até hoje" (CARDOSO, 2005, p. 21). O talento imaginativo do escritor de Angola, a partir de então, se enveredou pelas searas do romance. Embora percebamos que a estética de contista tem fundamento na de romancista, já que seus contos sínteses parecem conectar-se uns aos outros.

Em linhas gerais, "A morte do Velho Kipacaça" reflete o cotidiano da povoação de Bango ya Coma, região centro sul de Angola, em que um denominado grupo de anciões busca descobrir o desaparecimento de um dos melhores caçadores da localidade. A suposição de sua morte, sem a localização do corpo, causa polêmica, sendo avaliada como causa para acontecimentos calamitosos à comunidade. Desta feita,

A Morte do Velho Kipacaça mergulha a narrativa no "contexto" de um experiência temática, no decurso de pesquisas "in loco", algures no interior e ao vivo de comunidades étnicas periféricas da Quibala. Através de pesquisa de Boaventura Cardoso apodera-se de valores com que empreende usar a escrita literária como instrumento privilegiado do tratamento crítico-promocional da "Cultura Angolana", de que seu texto se torna acervo (MACEDO, 1989, p.13).

Nas palavras de Macedo, o trabalho artístico de Boaventura Cardoso, como nos demais contos, mas com uma tônica maior em *A Morte do Velho Kipacaça*, funde-se ao de pesquisador. As histórias ouvidas e recriadas ostentam-se na contraposição à língua portuguesa, no contínuo debruçar-se sobre as estruturas do pensamento banto, trazendo à tona a concepção de significados, descritores de fenômeno religioso, com conceitos e enfoques diferentes aos do colonizador.

Compactuamos com esta determinação de valor, que como os demais pesquisadores com os quais estamos dialogando, confirmam a tese proposta à nossa pesquisa. Consideramos que a carga metafórica do conto-título não é tão profunda quanto às demais narrativas precedentes, analisadas neste capítulo. A ênfase primordial aflora-se no evento da oralidade, rede de articulação discursiva, que faz desprender a sonoridade, onomatopéias, provérbios, performances, na contação de histórias do e sobre o exímio caçador, desenvolvidas em quatro tópicos, não nomeados, apenas enumerados. No entanto, igualmente como nas demais histórias, a religiosidade, sob o aspecto do realismo animista, viceja o acontecimento narrado. Na expectativa de apreender estes enfoques, nos reportaremos à sequência organizada pelo autor e por nós desenvolvida nos itens abaixo.

### **3.5.1 Velho Bernardo Nikila: reunião com demais anciões, a ausência da chuva**

Se para o colonizador sua história se legitima no processo de escrita, encerrada em livros; para o homem africano a vida se forja na voz, que se garante na memória, preservando os grandes feitos de pessoas que compreendiam a sociedade como um tecido orgânico. Nela o ancião, tecelão responsável para difusão dos saberes, se mirava à procura do melhor ensinamento para rearranjar convenientemente as relações grupais. Essas histórias exemplares denominam-se por "missossos".

Na visão de Padilha (1995), missossos são conteúdos veiculados por séculos, confirmam a tradição. Como já enfatizado, o africano banto é um ser religioso, porque Zâmbi, concentrador de energia máxima, razão de ser o criador de si mesmo e de tudo o que há no universo, lhe concedeu a vida e, mais que isso, lhe presenteou com uma parte de energia divina, bem como a todos os elementos que compõem a corrente da existência, quer seja animada ou inanimada. Por isso, o compromisso em zelar pela vida e pela herança dos antepassados. Desta maneira, a (re)contação também é um gesto banhado de sacralidade, visto que a voz contadora o público é conduzido a se irmanar com as esferas superiores. Então, conforme orientação,

o missosso procura, metafórica e metonimicamente, referenciar a idéia de que em Angola, uma terra africana, a morte não corta a comunicação com os vivos, já que, pelo primado da *força vital*, todos os seres interagem, portanto, se comunicam. Tudo faz parte de uma mesma cadeia sintagmática, nada excluindo nada; a ordem dos vivos e a dos mortos se interpenetram, constituindo um universo significativo (PADILHA, 1995, p. 39).

Levando em consideração os encaminhamentos dispostos por Padilha, apreciamos que “A morte do Velho Kipacaça” trata-se de um "missosso" devido ilustrar os feitos heroicos do caçador angolano. O conto gesta um ritual fúnebre com propósito de restituir o "universo significativo" de reenviar o corpo do caçador para se juntar e se congregar com os demais antepassados. Ocorre que o aventureiro, que se embrenhava nas matas à procura de abater animais, sobretudo a pacaça, espécie de búfalo, pelagem avermelhada, com proeminentes orelhas, das quais exibem um cortina de pelo, tendo os cornos não muito alongados, inclinados para trás, para sustento do povoado, não retornou. O fato causou distúrbio na "cadeia sintagmática", de modo a conduzir um grupo de idosos a procurar "Velho Bernardo Nikila", conforme atestado em:

Pombuiji caudaloso, riachando: tem riacho ngó, Eh! Quase dá para lhe atravessar pés de muitas caminhadas, homens e animais na passagem vice e versa da povoação às lavras. Gado busca ngó pasto sem dar encontro no

verde. Chupa seio e chora e chora: o bebé. Capoeira e currais já não precisam de fecho: peste varre cria. Plena época de chuvas, terra estala ngó na secura. Tem de ter explicação: o caso. Respeitosamente. Na chegada dele todos se levantam e guardam: o silêncio. Eh. Toma assento no lugar dele habitual e os olhares se concentram ngó nele. Se acomodam todos e esperam ngó. Atentos. Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: quem faz a chuva não ter chuva? Seca no lugar da chuva? Eh! Eh! Eh! Cuidado zé! Velho Bernardo Nikila mira auditório e começa então: Eh! Nos nossos dias tem coisas estranhas que estão acontecer na nossa povoação. Onde é que já se viu, enh, desde Setembro, enh, não tem chuva? (CARDOSO, 1898, p. 43-44).

O foco narrativo processa-se pela onisciência e cessão da palavra aos personagens por intermédio do discurso direto. Há caracterização da oralidade, a conversa flui respeitando o curso da fala, na construção indireta dos períodos simples, com abundância de vírgulas, sinal de pontuação responsável por dilatar o contado, de forma a enveredar o leitor/expectador, para que compreenda a trama.

O emprego de dois pontos sintetiza elementos considerados pertinentes para evolução da história. As interjeições "Eh!" e "enh" demonstram e causam expectativa e, ao mesmo adverte " Cuidado zé!" para a relevância do caso que abala à comunidade do caçador. Primordial também atentar para os verbos no presente do modo indicativo, que remetem a pensar na confraria humana na incumbência de zelar pelos preceitos das divindades. Recursos de um hábil contador de histórias.

De acordo com o excerto, há uma série de desgraças que assolam o povoado: a seca, que mina a extensão do rio "Pombuiji", traz inanição aos animais e devastação "às lavas". Assim, a "peste varre cria". Quadro desolador, que precisa ser analisado e entendido pela assistência dos mais velhos, a fim de que se possa reverter a situação problema. Sob a liderança de "Velho Bernardo Nikila", estas pessoas mais experientes se congregam com intuito de decifrar o enigma dos infortúnios, já que:

A terra é o topos da identidade cultural, modelada pelos costumes preservados pela palavra dos antepassados, ensinada aos vivos desde a infância. A ancestralidade é o referencial identitário que irmana as diferentes gerações. (...) É nesse esforço pela reconstrução de uma identidade sufocada pela colonização que a tradição volta a ser valorizada e reorganizadas formas de identificação do homem com a terra e com os valores transmitidos pelos mais velhos (FONSECA, <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/191-velho-e-velhice-nas-literaturas-africanas-de-1%C3%ADngua-portuguesa-contempor%C3%A2neas>>).

A pesquisadora, no ensaio concedido à União dos Escritores Angolanos, assevera

sobre o valor da "palavra dos antepassados" renovando o africano banto. Assim, esta herança é transmitida desde tenra idade. E os mais velhos têm papel fundamental nesta teia de comunicação entre os mortos e os vivos. Os escritores angolanos, a exemplo de Boaventura Cardoso, sentar-se-ão à roda dos mais velhos, para ouvir-lhes a palavra sagrada, materializada também nos gestos, no corpo do contador das histórias. Dadas as considerações, ouçamos o pronunciamento de:

Ngana Kapiapia, na boca dele tem sempre palavra, se levanta ngó assim e fica claro para todos que ele, palavroso, vai falar. Eh! (...)  
 - Man Bernardo, esta chuva que não vem tem de ter uma explicação Man Bernardo. Eh. Ninguém vem me falar assim é seca de Deus. Pode? Não pode! Eh! Esta seca tem alguém que tem de responder. Eh. Eu tive ngó<sup>52</sup> um sonho Man Bernardo e no sonho sonhei uma pacaça estava correr assim, e a pacaça então estava a correr assim, a pacaça estava a correr assim ngó à toa nas matas e montanhas e onde a pacaça estava a passar estava a incendiar... (...) Onde a pacaça estava a passar tudo estava então arder. Eh! E depois já tudo tinha fogo, muito fogo – uma pausa breve para depois continuar. – Eu estive assim a pensar, a pensar assim no meu pensamento a razão deste sonho. Eh. Pensei, pensei, pensei ngó e vi a casa do Velho kipacaça. Eh. Faz hoje seis meses que o Velho Kipacaça foi e não veio – novamente tem pausa, desta vez bastante expressiva sugerindo recolhimento em memória de quem se fala. – Man Bernardo, quando um caçador não volta... unh! É sempre uma desgraça. Eh. Se o Velho Kipacaça morreu até hoje não estamos ver o corpo dele! Se o Velho Kipacaça está vivo está onde então? (CARDOSO, 1898, p. 44-45).

Desperta-nos interesse, na passagem acima descrita, como já enfatizado muitas vezes nesta pesquisa, a eloquência do discurso vivo. As marcas da oralidade e da performance, repetições de palavras, tais como, "ngó", abundância da interjeição "Eh!", "unh", dentre outros, tão habilmente, capturadas pelo registro escrito. E a forma em que nos é apresentado Ngana Kapiapia, por meio do substantivo "palavra" e adjetivo "palavroso, vai falar. Eh!" e na forma infinitiva.

Ora, sabemos que o conto se "desabrocha em toda sua riqueza de detalhes, já que gerada pela cultura que lhe deu origem" (ADOLFO, 2012, p. 224). Na esteira deste pensamento, estas unidades linguísticas apresentam significados que caracterizam o caráter do Velho Kapiapia, que parece não gozar da simpatia da plateia, em especial da Velha Kaxiquela, que durante a narrativa está sempre lhe confrontando diretamente. Há de se considerar também, que a palavra é parte da concessão de Zâmbi ao homem, por isso, sagrada, conforme exposto em:

---

<sup>52</sup> Só (palavra denotativa).

A palavra, portanto, é dotada de origem divina (...). Na verdade, ela se manifesta nos mais variados níveis da realidade, e o significativo número de instâncias onde sua exteriorização é fundamental revela a importância que lhe é atribuída. A palavra é, sem dúvida, instrumento do saber, mas sua condição vital lhe garante o estatuto de manifestação do poder criador como um todo, transmitindo vitalidade e desvendando interdependências. Sua capacidade de comunicação possui essência diversa daquela proposta pela escrita, elemento apenas cultural e estrangeiro à natureza e à dimensão mais profunda do homem (LEITE, 1995/96, p.106).

No parecer proferido pelo membro do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo (USP), a palavra é fonte de conhecimento, inclusive é um dos meios de comunicação entre os vivos e os mortos. Pela palavra falada, cantada, ritmada, as divindades são convocadas para atender às solicitações dos viventes. Ela é forjada desde a infância, na aprendizagem da observação aos membros da comunidade, até à velhice, grau de estatuto, porque pela experiência acumulada tende à reflexão, na conduta de bons julgamentos. Potencialmente, passa a veicular a palavra para aumentar interminavelmente as forças vitais. Neste pilar se assenta a memória, assemelha-se a um arquivo vivo, aprofundando os saberes de gerações.

Apesar de "palavroso", que entendemos como dispêndio de um bem precioso, ou seja, falar demasiadamente, há manifestação da ancestralidade de acordo com o relato sonhado, em que a causa da estiagem prolongada correlaciona-se ao desaparecimento do Velho Kipacaça. As cenas oníricas funcionam como heras, gavinhas que se entrelaçam ao corpo espiritual. Por isso, o sonho não pode ser interpretado pelo raciocínio judaico-cristão "Ninguém vem me falar assim é seca de Deus. Pode? Não pode! Eh!". O evento tem que ser desvendado por intermédio da assembléia e outros auxílios por ela analisada detidamente. "Esta seca tem alguém que tem de responder. Eh."

O sonho sinaliza a comunicação dos espíritos afligindo o Velho Kapiapia, na cena em que "onde a pacaça estava a passar estava a incendiar...". A pacaça faz-se presente no nome do Velho Kipacaça, razão de ser o animal preferido, nas incursões pela mata, no ofício de caçador. "Pensei, pensei, pensei ngó e vi a casa do Velho kipacaça. Eh. Faz hoje seis meses que o Velho Kipacaça foi e não veio". " – Man Bernardo, quando um caçador não volta... unh! É sempre uma desgraça. Eh." Em sua síntese, Velho Kapiapia sumariza que a seca vincula-se ao desaparecimento do Velho Kipacaça. Em relação às imagens apresentadas ao espírito de Velho Kapiapia durante o sono, assim responde Velho Bernardo Nikila

— Ngana Kapiapia falou mbora certo. Eh. Na nossa tradição é azar quando um caçador vai ngó na caça e não volta da caça. Se caçador morre em

qualquer parte e corpo dele caçador não está aparecer para lhe entregar no Pupangombe<sup>53</sup>, eh! eh!eh!, a alma dele fica ngó sempre a passear, a passear e alma dele nos aparece assim a nos pede contas! Eh! – tem pausa para recobrar o ânimo e soluço outravez. – O Velho Kipacaça foi e Velho Kipacaça ainda não voltou! Eh! Temos que saber onde é que o Velho Kipacaça está ngó. E Velho Kipacaça não vive onde está o corpo do Velho Kipacaça? Quem pode adivinhar? No meu pensamento só estou a ver o Velho Kufuca (CARDOSO, 1898, p. 47).

Incisivamente, podemos observar que o tempo banto decorre de modo circular, a harmonia se faz na união entre todos os elementos da natureza. Práticas divorciadas podem afetar o intercâmbio entre os humanos e os deuses. A voz vibrante de Velho Bernardo Nikila avaliza uma cultura transportada de geração a geração durante séculos, inclusive resistindo às intempéries coloniais.

A existência adorna-se de humanidade, pois os rituais religiosos abrigam divindades no africano banto, bem como os demais elementos que cercam sua vida comunitária. "Essa energia, a partir desse momento, ganhará uma identidade própria, aquela que o sacerdote lhe der através da palavra falada, da oração recitada e da cantiga que será entoada" (ADOLFO, 2010, p. 54). Entendemos dessa forma, a aflição dos anciões em não poder celebrar o rito de encerramento da vida terrena do Velho Kipacaça à Nkisse Pupangombe, deusa da caça e protetora dos caçadores.

Postado no site União dos Escritores Angolanos, ensaio intitulado "Velho e Velhice nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Contemporânea", Maria Nazareth Soares Fonseca argumenta que uma das formas para se entender o próprio país, seria buscar em África suas raízes. Assim, houve "exaltação de temas ligados ao passado ancestral, espaço de gestação da identidade africana ansiosamente buscada" (<<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/191-velho-e-velhice-nas-literaturas-africanas-de-1%C3%ADngua-portuguesa-contempor%C3%A2neas>>).

Fez-se necessário refazer o tecido puído pelo sistema colonial. Com os fios de tons fortes, alegres e vibrantes dos grupos sociais de Angola, os pontos foram atados, de forma a recompor a obra, com espaços para os valores e costumes dos receituários angolanos. Arranjado, convenientemente, o ato de tear entrelaçou-se aos sentimentos do negro africano com sua terra e seus laços com os ancestrais.

Nesta coordenação, os mais velhos tornaram-se indispensáveis, já que em suas memórias encontravam-se alojados os tesouros sobre as divindades e o mundo sobrenatural,

---

<sup>53</sup> Deusa da caça e protetora dos caçadores.

elementar para equilíbrio do espaço físico. Recuperando os mitos, repetindo os ritos fundadores, encontrar-se-ia a chave para abrir o portal, restituindo o sujeito de África o retorno às práticas religiosas. Assim,

Ao resgatar a figura do velho e o seu lugar na estrutura social, transportando para a escrita os rituais de uma tradição aprendida com os ancestrais, essa literatura evidencia, certamente, uma forma peculiar de convivência entre os africanos. Mas, ao mesmo tempo, faz-se espaço de denúncia da exclusão do velho dos modernos hábitos levados à África, os quais, com alguma frequência, contribuem para o silenciamento das formas de educação tradicional que têm no idoso a figura mais importante. Ao iluminar essas contradições, a literatura integra-se, de forma direta ou não, na produção de textos comprometidos com a realidade social (< <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/191-velho-e-velhice-nas-literaturas-africanas-de-1%C3%ADngua-portuguesa-contempor%C3%A2neas> >).

É-nos o posicionamento estético-político-social de Boaventura Cardoso, já que seu produto artístico assenta-se nos testemunhos, tanto da tradição oral, na estreita convivência dos vivos com seus mortos, quanto na denúncia à violência imposta à população de Angola, no intuito de anular-lhe a identidade.

Deste modo, o acento vivo à voz do auditório, em que participam somente os velhos, visto que têm propriedade em analisar os fatos circunstanciais que pairam sobre os residentes em Bango ya Coma, porém diante do caso a corporação não consegue decifrar o enigma do desaparecimento do Velho Kipacaça, tampouco as demais ocorrências. Razão de Man Bernardo Nikila eleger dentre o grupo, uma comitiva para buscar uma solução junto ao Velho Kufuca, "o grande kimbanda". Diante da nomeação, ocorre a seguinte situação:

A cada chamada cada um se levanta e depois se senta respeitosamente. Eh! Man Bernardo Nikila olhou ainda toda assistência, mão direita na busca ainda de mais um elemento e vai e pára: Ngana Kapiapia! (...)

— Eh. Man Bernardo vai ainda me desculpar Man Bernardo, mas é que eu não posso ir no Velho Kufuca. Man Bernardo daqui até na Lamanda, no Velho Kufuca, é preciso andar e eu não estou bem de saúde Man Bernardo. Tenho ngó reumatismo nas pernas Man Bernardo.

(...)

— Continua Velha Kaxiquela.

— ... Se Ngana Kapiapia não quer ir no Velho Kufuca é porque Ngana Kapiapia tem alguma coisa. Eh. Ngana Kapiapia deve saber aonde é que está o Velho Kipacaça! Ngana Kapiapia é um grande feiticeiro (CARDOSO, 1898, p. 49, 50).

O fato também causou-nos estranheza e suscitou ainda mais nossa curiosidade, já que Velha Kaxiquela desde o início da narrativa coloca em dúvida a moral de Ngana Kapiapia.

Mas o primeiro a ser perturbado pelos sonhos de uma pacaça que por onde passava, provocava incêndio, foi o próprio. Além do mais, era parceiro de caça do "Rei da Mata" e creditou que a imagem dizia respeito à morte do Velho Kipacaça. Sua evasiva, ao não cumprimento da decisão de Man Bernardo, não foi aceita. E o grupo partiu para consulta ao kimbanda. Notamos que enquanto o kimbanda desperta valores positivos devido a disposição no auxílio à comunidade, o "feiticeiro" tem valor depreciativo. Assertiva que se confirma com as seguintes informações:

Este [o feiticeiro] atua livre e conscientemente. Fabrica feitiços malignos e serve-se deles nas suas actuações. Mistura veneno na comida e na bebida e assim vitima muitas pessoas. É movido por desejos de vingança e colabora na supressão dos inimigos (ALTUNA, <<http://guinevereuniversidade.blogspot.com.br/2011/10/cultura-tradicional-bantu-assim-o.html>>).

E,

Como o feitiço é considerado a causa da morte, da doença e do infortúnio, a adivinhação também serve para mostrar o autor do malefício a fim de puni-lo. (ELIADE; COULIANO, 1999, p. 33).

Conforme explicações, o feiticeiro é temido pela sua atuação maléfica aos humanos. Tanto é que se for pego não há hesitação para a sua morte. Em efeito contrário, há a figura do kimbanda, exaltado pelo desenvolvimento de ações benfazejas, já que em seu corpo abriga forças que se voltam para a cura e adivinhações, que resultem a harmonia e equilíbrio do ser humano.

Interessante observar que os episódios contados convergem para o acontecimento de um ritual e com a resolução do caso, os personagens almejam a celebração dos vivos com os deuses, de modo a efetuar o funeral do Velho Kipacaça. Reiteramos que a cosmovisão do universo negro-africano é sagrada, há uma porção de divino em todos os elementos que compõem a existência. Então, faz-se necessário operacionalizar o sistema simbólico, para voltar a reinar a harmonia na comunidade, a (re)coligação com os antepassados, com o próprio ser africano, o cosmo e a natureza. Fonte integradora desta função mística encontra-se no acontecimento, a seguir.

### **3.5.2 Mana Teresa: o sonho com a morte do Velho Kipacaça**

Em "O Sol Nasceu no Poente" pudemos verificar o sonho como meio de transporte ao mundo dos espíritos. Este mesmo mecanismo ocorre no conto "A morte do Velho Kipacaça",

em que Mana Teresa, uma das esposas do personagem principal, é avisada da morte iminente, em sua jornada pela mata, no ofício da caça. A mensagem do mundo sobrenatural despertou-lhe em imagens de sonhos, criou-lhe o presságio, com símbolos confirmando a morte física do protagonista, como ilustrado na cena:

Eh! Tinha sete noites Mana Teresa não estava dormir. À noite pensamentos vogavam nas asas de aves nocturnas buscando pé, percorriam ngó vales e montanhas, atravessavam ngó rios caudalosos. Mana Teresa, voos aladas, montanhas, leões, pacaças, veados, tigres tigrudos, desafiava dragões nas batalhas sangrentas. Eh! Com presença dela só, luminosa, esventrava profundidade das grutas, desflorestava florestas em segundos, estrelava céus com olhar dela cintilante. Eh! (CARDOSO, 1989, p. 54).

A expressão "Tinha sete noites Mana Teresa não estava dormir" se repete em três parágrafos consecutivos, denota a dor da mulher perante a ausência do marido. A circunstância psíquica funciona como uma retrospectiva, em que seus pensamentos, sua alma liberam-se do corpo, rastreando a área, presumivelmente, percorrida pelo Velho Kipacaça, a fim de descobrir-lhe o paradeiro, pois o "Sete é o símbolo da perfeição e da unidade (...), sete é o símbolo de uma totalidade em movimento" (CARDOSO, 1992, p.39).

Conjecturamos que as sociedades negro-africanas conservam um conjunto de valores que lhes são convenientes, porque advêm de fluxos de processos sustentáveis pela tradição. O sistema de recorrer às forças espirituais não foi embargado pelo domínio colonial, ao contrário, a resistência permitiu-lhes a manutenção do seguimento histórico, de forma a materializar seus sentimentos por meio da religiosidade.

Sendo assim, a paisagem surrealista vertida do sonho, evidencia o movimento feminino na incansável busca pelo seu companheiro. Para tanto, enfrenta desafios imensuráveis, porém encontra-se protegida pelas esferas divinas "Com presença dela só, luminosa, esventrava profundidade das grutas, desflorestava florestas em segundos, estrelava céus com olhar dela cintilante. Eh! (CARDOSO, 1989, p 54). Acrescentamos, também, que a conjunção "Eh!", além de expressar a oralidade, indica a admiração do narrador onisciente à sábia mulher, que valorizou e interpretou a notícia comunicada pelas esferas superiores, alarmando o marido,

— Kipacaça! Sonhei um sonho! — Mana Teresa, timidamente.  
 — Um sonho de quê? — Kipacaça deixou por momentos de tomar café e pausou: curiosamente.  
 — Sonhei. Eh! Sonhei ngó um sonho, tu foste na caça e não voltaste! —

Mana Teresa e aliviou do nó que lhe estava na garganta. Kipacaça lê nos olhos da mulher, tem presságio qualquer, mas evitando dar mostras de receio e reage assim:

— Quer dizer: morri? Fui na caça e morri lá. Não é isso?

Mana Teresa responde meneando sim com a cabeça. Eh! (CARDOSO, 1898, p. 56).

O produto artístico de Boaventura Cardoso traz à tona a singularidade da civilização banto, como demonstram os excertos ilustrados. No específico, acima citado, observamos que a personagem feminina respeita os preceitos religiosos, ao avaliar o sonho como um sinal dos espíritos a proteger o "Rei da mata". A experiência do sonho é-lhe imanente, pela carga significativa obtida com as esferas divinas.

O contato com o sobrenatural, via cenas oníricas, a tornou portadora da voz dos espíritos. Sinais não decodificados pelo Velho Kipacaça, que se recusou a considerar o experimento de Mana Teresa, mesmo integrante dessa dimensão humana, mesmo sendo a visão essencial para o seu bem-estar. E para amenizar a aflição da mulher lhe repetiu seus grandes feitos de caçador, recontando-lhe da luta com dez pacaças, vencendo-as, sob júbilos dos animais da floresta. Entretanto:

Kipacaça estava há cerca de dois quilômetros de casa: no tombo. Eh! Com um pau, derribou capim alto que ameaçava cobrir templo. Tinha tempo que não ia lá. Depois: se ajoelhou ngó. E começou assim: Oh Pupangombe, aqui está o teu servo Kipacaça! O Rei da mata! O Rei das caçadas e caçaduras! Eh! Oh Pupangombe me diz lá inda se é mesmo verdade o sonho que Tété sonhou? Me diz lá ngó! Poças! Eu mesmo Kipacaça, campeão do tiro, ir na mata e não voltar? Amá<sup>54</sup>! Eu bem sei que não. Eh! Tu sabes Pupangombe que a mata para mim não tem segredos e não há bicho nenhum que não me respeite (CARDOSO, 1898, p. 60).

A intimidade com a natureza se revela ao sujeito banto, o que nos leva a afirmar que a natureza se expressa, nela habita os espíritos, isto explica o ato de reverência e humildade de Kipacaça à deusa da caça e protetora dos animais. Há forte relação entre o ambiente natural, o ente espiritual e o caçador, porque recobertos pelo sagrado. A referência à entidade da "mata" demonstra a predisposição do personagem central em ser parte integrante desta força que anima tanto a si mesmo, como a coletividade. Pupangombe concentra uma realidade paralela. Metafisicamente, os humanos podem sorver-lhe os conhecimentos, a fim de resolução de práticas cotidianas e se tornarem completos na junção com o sobrenatural, efetivando a crença de que:

---

<sup>54</sup> Interjeição significando desafio ou irritação.

quando o universo foi criado, a cada coisa (para o africano tudo tem vida) lhe foi dado *ntu*, *nguzu*, força, vitalidade, poder de existir, uma energia mística da qual dependem as muitas essências de vitalidade e de existência. Está presente em todas as coisas, concretas ou abstratas. Humanos, animais, plantas rochas, cursos d'água, colinas, savanas, possuem *nguzu*, em vários graus, em todos os lugares e em todas as coisas (ADOLFO, 2010, p. 96).

Como salientado, a "energia mística" perpassa tudo o que existe no planeta, são como corpos sacerdotais, revestidos pelos ancestrais e a afirmativa de Adolfo nos remete ao protagonista do conto, que esmera por suas raízes, que acredita na potencialidade das forças vitais, *nguzu*. Contudo, a autoconfiança e soberba inibiram-lhe a evidência dos fatos, primeiro o sonho que tivera a mulher, manifestando-lhe uma forte sensação que algo de mal lhe sucederia. No segundo plano desconsiderou os vestígios indiciados pela própria Pupangombe, adotando o mesmo procedimento que tivera com a esposa, ou seja, narrando-lhe suas aventuras na caça das dez pacaças.

A convicção em seus dotes, no exímio desempenho de caçador, suas histórias heroicas, narradas com destreza e teatralização de forma a encantar os moradores da região, lhe garantiram notoriedade. Sua competência pessoal na arte da caça tornou-o figura ilustre. O excesso de zelo consigo mesmo diminuiu-lhe o *nguzu*, porque despreendeu-se das "muitas essências de vitalidade e de existência". Assim, Pupangombe julgou o comportamento do Velho Kipacaça como inadequado, já que não se dignou a dar créditos aos conselhos vindos da instância de Zâmbi. Acreditamos que pela não observância aos preceitos religiosos, o Velho Kipacaça tornou-se vulnerável, conforme se ilustrado abaixo.

### **3.5.3 Velho Kufuca: o kimbanda, o fogo a revelar a morte do Velho Kipacaça**

Nos seguimentos acima mencionados percebemos que o laço regularizado pelo movimento da vida e da morte se reporta às forças da natureza, espelhada no sonho de Mana Teresa e na solicitação de proteção, efetuada pelo Velho Kipacaça à deusa Pupangombe. O depoimento estético converge para o uso inadequado do *nguzo*, indica que não manipulado adequadamente resultou na morte da personagem principal.

Buscando as causas deste infortúnio, uma comitiva composta por pessoas idosas da comunidade se propõe a se descolar da região de Bango ya Coma até Lamanda, com a finalidade de consultar o "Velho Kufuca é um grande kimbanda" (CARDOSO, 1989, p. 45), coroadado pelos feitos da adivinhação, é apresentado ao leitor desta maneira:

Cachimba lento, fumante: à sombra. Eh! Deslizante, vagaroso, venta vento

lhe afagando cabelos alvos. Repousando: o velho. Eh! Respeitosamente Velha Kaxiquela se aproxima ngó, toma benção e anuncia: viemos te falar. Os outros estão la fora. Eh! Kafuca, olhos sem brilho, já não esconde cansaço. Kufuca embora tenha olhos vermelhos, ele não come jindungo. Tem muita gente que lhe procura todo dia. Casos diversos: casal que não procria, filho que não está falar, viúva amargurada, mulher que está encornar marido, paralítico dikata<sup>55</sup> quer largar muletas e se empertigar. Prestígio dele é ainda rio caudaloso (CARDOSO, 1898, p. 63).

Diferentemente da sociedade do capital que descarta os velhos depois de esgotada sua condição trabalhista e não poder acompanhar o ritmo frenético imposto pela urbanização, a fabulação articulada por Boaventura Cardoso lhe presta respeito e veneração. Considera-os como uma biblioteca ambulante, devido a longa experiência e o saber adquirido no percurso de suas vidas. As imagens pintadas do quadro senil, nos levam a desenhá-las mentalmente, os traços tonalizam-lhes a prudência e reflexão e sendo a velhice o grau máximo da evolução natural, o grupo etário tem efetiva influência no âmbito social.

O relevo à idade do Velho Kufuca é ainda maior em relação aos demais, de acordo com os vocábulos: “Cachimba lento”, “deslizante, vagaroso”, “olhos sem brilho”, “olhos vermelhos”. Atributos que o tornam venerável, como expresso nas pessoas que recorrem à sua sabedoria: “Prestígio dele é ainda rio caudaloso”, bem como no gesto de grande consideração, formalizado na atitude: “Respeitosamente Velha Kaxiquela se aproxima ngó, toma benção”.

Tudo isso simula que a velhice armazena a sabedoria da humanidade, fonte inesgotável para gerações vindouras. O modo de viver do Velho Kufuca tolda-se pela espiritualidade, proporcionando ações solidárias para fins de estender o equilíbrio aos indivíduos da comunidade. A sabedoria conferiu-lhe a autoridade, outorgando-lhe a função de Kimbanda. De acordo com a compilação efetuada por Beraldo Lopes Figueiredo, em pesquisa ao Dicionário de Kimbundo, coordenado por J.D. Cordeiro da Matta, tem a seguinte definição:

QUIMBANDA / Kimbanda: *s.m.* Em Angola, adivinho ou médico indígena de Benguela; QUIMBANDA. curandeiro-adivinho, necromante, exorcista, mago. por extensão: médico, benzedeiro. todo aquele que busca a anunciação e interpretação dos fatos, através dos mais variados processos. O QUIMBANDA trata as enfermidades diagnosticadas por adivinhação, debela os azares, restabelece a harmonia conjugal ou provoca a inimizade, concede poderes para o domínio do amor ou para a anulação de demandas. Busca a cura, nas matas ou campos, cachoeiras, mares, enfim nos elementos da natureza, aonde vai em busca de plantas medicinais (<<http://www.espiritualismo.info/kimbanda.html>>).

<sup>55</sup> Aleijado.

Conforme os esclarecimentos acima, compreendemos que o kimbanda ao recordar e repetir o gesto milenar, recupera a voz ancestral e a dilata no seio comunal. Os tempos passado e presente se unem por meio da palavra falada, que assegurada pela velhice, deita semente no chão sagrado, de forma a definir a singularidade do africano banto. Semeador da tradição, o rito preserva a manutenção da convivência entre os que se foram e os viventes.

Além do mais, a figura do mais velho representa a conservação de crenças e valores na aprendizagem direta realizada pelos mais jovens. Observando-lhe a maneira como maneja a palavra, referenciando os antepassados, haverá prolongamento desses saberes. Assim, o escritor nos convida a contemplar a cena contada, escolhendo o local conveniente, neste círculo presidido pelo velho adivinho, conforme demonstrado em:

Eh. Tem gestos lentos: o velho. Kufuca no centro do círculo, sereno, acende fogo, lhe deita pó, remexe ngó saquitos embrulhados. Olha no espelho e abana a cabeça. Eh! Franze a testa e fala qualquer coisa imperceptível. E depois: percorrer com olhar todos presentes. Olha, parece buscando de propósito confronto de olhares.

(...)

— Quem matou Velho Kipacaça foi você! — Kufuca martela palavras em tom furioso. Kipiapia não está ousar levantar a cabeça. Eh! Eh! Eh!

Eu? Eu juro mesmo na minha palavra, eu não matei o Velho Kipacaça — Ngana Kipiapia tem formiga, se levanta de repente (CARDOSO, 1898, p.65-68).

Oportuno ressaltar o grau de importância outorgado ao Velho Kufuca, o narrador confere-lhe autoridade, considera-o influente, pela familiaridade que invoca e conversa com os espíritos, na solicitação de auxílio para resolução da situação problema. O trecho escolhido mostra o clímax, concernente a esta parte da história. Foram vários artifícios buscados pelo kimbanda para desvendar a margem obscura, que pairava sobre o caso do famoso caçador. Por fim, é o fogo quem revela o articulista da morte do Velho Kipacaça.

Para melhor entendimento sobre o impacto dos saberes de adivinhação, reportamo-nos a Adolfo (2010). Instrui-nos que o kimbanda comunga com as forças vitais, por isso, pode elucidar situações caóticas, pelas mensagens transmitidas do além. Os portadores deste dom são conduzidos por Kayongo, espírito da adivinhação. Suas pesquisas apontam que também “Kayango, é o fogo da terra, a parte ígnea da Terra; princípio por onde passam todos os caminhos que têm relação com este elemento primordial, fogo em brasa, em lavas. (...) Kayango é a grande senhora do fogo primordial” (p. 121). Isso talvez explique a ocorrência de

o Kimbanda ver nas chamas a figura do assassino do Velho Kipacaça. Mediante a esses poderes, os participantes fizeram o julgamento do Velho Kapiapia, sentenciando-o da seguinte forma:

Tem muito tempo que você tem fama de assassino, meu sacana!  
 — Kaxiquela se lança novamente na direção de Kapiapia. Ehé! Ehé! Ehé!  
 Todo mundo agora lhe secunda ngó na agressão e sova no acusado.  
 Amam'ééé! Noite está vir calma. Kapiapia, corpo dele ao relento. Os corvos  
 levam para lá das montanhas o sopro: soprante (CARDOSO, 1898, p. 69).

A plasticidade é envolvente, mobiliza o leitor a sair de sua cômoda situação e “olhar” a cena, que restrita a área sagrada desloca-se para o âmbito comunitário. Inferimos que os moradores devem testemunhar a atitude impropriedade de Velho Kapiapia, visto que na cultura banto os antepassados preservam-se na personalidade dos viventes. Razão do desejo pela vida, porque os espíritos não se separam dos sujeitos, brota-lhes na consciência o princípio da imortalidade.

Em relação à palavra retomamos as considerações de Hampaté Bâ. Argumenta ele que há um apreço imensurável ao "patrimônio transmitido", nesse sentido há a valorização ao ancião, considerado guardião da herança sagrada. Como salientado no decorrer destas páginas, o universo palpita, pois é animado pelos agentes sobrenaturais, são cobertos pela luz do Deus Supremo. Ao homem foi concedida a dádiva do discurso vivo, sua emissão deve ser planejada, porque faz vibrar as energias divinas.

Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador é operativa, encontra-se na relação direta com a conservação ou com ruptura da harmonia do homem e no mundo que o cerca. Por esse motivo a maior parte das sociedades orais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua vida civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus (BÂ, 2010, p. 186-187).

Kapiapia rasgou o contrato, firmado por Zâmbi com os mortais. Sua fala desencadeou um conflito, propagou inverdades, rompeu com a paz que habitava no lugarejo. Seu comportamento não coadunou com a convenção que regula o zelo à doutrina sagrada, não respeitou a vida, os ensinamentos. O desrespeito aos preceitos, resultou-se a morte.

Uma vez desvendado o mistério, a comunidade pode realizar o kombo, rito fúnebre à alma do Velho Kipacaça, detalhado no item que se segue.

### 3.5.4 Kuaçuça o ngoma!: a transcendência do Velho Kipacaça

O diálogo aqui mantido com diversos pensadores da cultura africana nos permite afirmar que o sujeito banto carrega em si o princípio da imortalidade. Filosofia que tem suas raízes sustentadas na religiosidade, que não se desvincula da vida cotidiana, prolongada nos descendentes. Não há dissociação entre cosmos, corpo e alma e para todos os acontecimentos e males que afligem o sujeito existe a possibilidade da intervenção da esfera divina.

Razão que se deixa presumir a existência de dois mundos: material e incorpóreo, trâmite em que o antepassado se torna vigente em seus familiares, fortalecendo os laços vitais. Justifica-se o desígnio dos mais velhos na prerrogativa de descobrir as causas sobre o desaparecimento do Velho Kipacaça. Os métodos para determinação da verdade ocorreu por intermédio de figuras ainda mais idosas, como Man Bernardo e Velho Fukuca, o Kimbanda, responsáveis pelos rituais, que com a palavra oral, dança e música tornam-se pontos de contato com os espíritos, que se fazem testemunhar pela experiência e sabedoria dos anciões. Afirmação comprovada em:

Frenética e batucante a música leva homens e mulheres na roda. Eh! No quarto: as velhas na volta da viúva toda vestida de negro. Mana Teresa soluça ngó baixinho. (...) Kipacaça corpo dele não lhe enterraram na pedra, ficara perdido na mata fora talvez. Nunca no Bango ya Coma corpo de caçador tinha ficado em parte incerta. Por isso, komba de Kipacaça era diferente. Não teve funeral, nem sequer levaram ngó cabra para a sepultura (...)Meia-noite. No canto do quintal se suspende a suecada. Roda animada faz paragem. Kututa interrompe: a estória. Velho Bernardo Nikila se dirige ngó no quarto onde está Mana Teresa viuvante. Tem silêncio, se inicia oração e se lhe seguem cânticos em série. Viuvante, Mana Teresa na face dela tem lágrimas deslizando (CARDOSO, 1989, p. 70).

Creemos ser relevante especular os códigos ordenadores do ritual de solenidade à morte, porque eles podem revelar aos nossos olhos incultos, ao vasto contexto animista da civilização banto, fatores que possam dilatar nossas lentes. É sabido que a música faz parte do ser humano, expressa-lhe os sentimentos, caracteriza alegrias, dores. Possui o poder de teleguiá-lo para momentos marcantes da vida. A influência desta sinestesia, combinada com sons e ritmo, alcança a consciência íntima, desperta variadas emoções.

Então, nos detemos nos adjetivos "Frenética e batucante", que têm como núcleo significativo o substantivo "música". Colocada em primeiro plano, a música, como arte, reflete a constituição e organização do grupo social do protagonista. O que nos leva a

potencializar que a união de sons que forma a harmonia "Frenética e batucante" testemunha a trajetória significativa do homem africano em sua aptidão para receber as impressões dos espaços terrestre e etéreo.

Conteúdo e forma se amalgamam, denotam o modo ímpar do sujeito negro africano com suas crenças, vitalizadas na permanente comunicação com seus deuses, ao congregar "homens e mulheres na roda". Atentos a esta circularidade, concentramo-nos no marcador temporal "Meia-noite", sinaliza o momento de se estabelecer o contato com o sobrenatural, visto que primeiramente evocado pela música, dança, bebidas, a contação dos gloriosos eventos do velho caçador, narrada por Kututa, de modo que "se inicia oração e se lhe seguem cânticos em série".

Nestes termos, todo o repertório objetiva o contato direto e íntimo com a presença divina. Em outras palavras, a realização destes atos cumpre alcançar a comunhão com os entes da esfera sobrenatural, umbral que intensifica a recriação da realidade com a experiência religiosa. Assim, a música, a dança, o território e as pessoas, que se irmanam ao rito fúnebre, se tornam sagrados, porque irradiados pelo misticismo. O conjunto composto por estes elementos remonta ao tempo primordial. Assim,

Velho Bernardo Nikila bate palmas: tem chegada hora. Todos se aproximam dele. Cânticos desentoam ainda e descem na gravidade do tom e se tugem e magem.

— Atata! Estamos hoje aqui para lembrar a memória do nosso maior caçador, o nosso Kipacaça, Rei da mata, caçador de todas as caçadas. Todo povo de Bango ya Coma, todo o povo da Kazanga, todo os povo da Lamanda, todo o povo do Kitundo, todo o povo da Kariata, até mesmo todo de lá no Kariango, todo povo, todo mundo, não tem ninguém que não conhece o Velho Kipacaça. Os que vão chegar amanhã vão ouvir falar deste valente caçador (CARDOSO, 1989, p. 70-71).

O tempo primordial, definido pelo período inicial da existência, aciona-se pela memória, na retenção de informações processadas pela ancestralidade. O ato de rememorar consiste em trazer ao tempo presente as experiências arquivadas, a fim de confirmar o tempo passado e selar novas aprendizagens, solidificando os elos com os antepassados. Pela memória se recupera o primeiro rito e ao transpô-lo para a atualidade, firma-se o aprendido.

Desta forma, a expressão "tem chegada hora" indica mais um sinal de que os espíritos estão se aproximando, devido ao clamor de seus descendentes. A saudação às autoridades do mundo imanente ocorre de modo festivo, a fim de mobilizar a manifestação dos ascendentes, solicitando-lhes a presença no mundo material, para auxiliá-los neste infortúnio.

O vocativo "Atata!" se volta para a público com a intenção de valorizar a memória de

seu prestimoso caçador "não tem ninguém que não conhece o Velho Kipacaça" e chamar-lhe a atenção para cumprimento dos deveres com os ancestrais, ensinando aos mais jovens e os que virão os requisitos para se resguardar a memória, com o propósito de se alcançar a imortalidade. "Os que vão chegar amanhã vão ouvir falar deste valente caçador". Atestamos, igualmente, que o vocativo se dirige também ao ser do mundo invisível, pois ao se sancionar os dois requisitos básicos, somado ao espiritual, o africano banto obtém a plenitude. Vivos e mortos passam a existir simultaneamente, já que:

Um dos maiores cuidados do homem banto em África é zelar e cuidar para que nada falte ao seu ancestral para que ele, satisfeito, possa interferir na vida da comunidade e proporcionar-lhes vida abundante de saúde, de caça, de muitos filhos, da ausência de doenças, etc.(...) Zelar pelo antepassado - e vimos que a comunidade humana na África banta é formada pelos homens vivos, pelos homens mortos e os que estão para nascer - é zelar pela própria família e comunidade (ADOLFO, 2010, p.107).

A lição de que nos instrui Adolfo é de que o sistema de valores da sociedade banto aspira-se no respeito à vida e ao desejo de conservá-la, visto que nela há o princípio imanente. Nesse sentido, cada ser humano retém em si a personalidade de seus antepassados, que continuam vivos em suas atitudes, nas ações de benfeitorias ao grupo social, por isso, devem ser reverenciados e venerados. Sendo-lhes guardiões, os descendentes devem, rigorosamente, observar o modo de proceder da tradição, rendendo-lhes ato solene de celebração, para que sempre possam obter-lhes as benesses. O procedimento afiança a presença divina no leito coletivo, sempre que solicitada pelos atos cerimoniais. Assim,

— Atata<sup>56</sup>! Morreu o Velho Kipacaça! Desapareceu para sempre o Rei da Mata! Chegou no seu fim o caçador de todas caçadas! (...) Hoje Pupangombe desceu cá em baixo e está ngó aqui entre nós! Oh Pupangombe, eu Velho Bernardo Nikila aqui mesmo presente, filho do grande soba Nikila, (...) te peço oh Pupangombe que faças ainda descer os jihu<sup>57</sup> do Velho Kipacaça ausente e que desçam e entrem no espírito deste jovem que aqui está presente (CARDOSO, 1989, p. 73).

A voz aciona a memória do Velho Bernardo Nikila, responsável por invocar os espíritos. A oralidade registra o campo sócio cultural, ilustrativo do sistema cosmogônico pertencente à África banto. Dizeres são permutados, em sua unidade orgânica, para forma escrita, transposição lograda pela força criativa do escritor angolano. Ao beber nas fontes da tradição, torna a voz substancial, inclusive, por meio da grafia por caracteres, estampando o

---

<sup>56</sup> Meus senhores!

<sup>57</sup> Espíritos propiciadores de muita força.

pensamento, a voz e crenças no tecido literário.

O advérbio "Hoje" reporta-se ao legado ancestral e concretiza a presença do espiritual, em atendimento à oração, parte integrante do ritual, entoada pelos moradores de Bango ya Coma em memória ao Velho Kipacaça. O verbo "desceu" concebe a ideia de um fato ocorrido num tempo determinado. Mas entendemos que ao utilizar-se deste tempo e modo verbais, o escritor gera a percepção de que seu emprego transmite a veracidade e a certeza de que os espíritos sempre comporão o solo terreno, irmanando-se com os mortais. Para que essa união se efetive faz-se necessário que os descendentes mantenham acesa a chama da tradição.

Os advérbios "cá" e "aqui" precisam a materialização dos entes sobrenaturais no corpo comunitário. Fato que se explica pelo pedido veemente do Velho Bernardo Nikila, que guarda em si a herança espiritual, na interseção à deusa da caça e protetora dos caçadores, Pupangombe, para que transfira os espíritos, alojados no corpo do Velho Kipacaça, ao filho deste, porque

Entre os bantú a onipresença dos antepassados é total. eles não só continuam a fazer parte da comunidade dos vivos, com o asseguram sua importância. Os mortos ao passarem pela agonia individual da morte adquiriram um conhecimento mais profundo do mistério e do processo de participação vital do universo. O antepassado é importante porque deixa uma herança espiritual sobre o mundo visível, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo de sua existência, e, por isso, é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo, não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assumam com igual consciência suas responsabilidades. Por força de sua herança espiritual, o antepassado assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo, quanto sua coesão no espaço (MALANDRINO, 2010, p. 58).

Com já atestado no decorrer deste capítulo, a morte não extingue o ser vivente de África, já que pulsa em sua constituição o conhecimento, absorvido por prática e observação aos mais velhos e aos valores grupais, que sua vida se perpetuará em sua descendência. Sendo assim, as considerações de Malandrino se coadunam com a solicitação do Velho Bernardo Nikila para que abasteça a alma do filho de Kipacaça, com os espíritos que tinham-lhe o corpo como morada. A descendência alimenta a corrente vital. A "herança espiritual" associa o mundo invisível ao mundo físico. Ao dar créditos aos seres superiores há a conexão primordial, sendo compromisso da instância sagrada zelar e olhar atentamente os viventes, em suas ações, seus comportamentos. Nesta perspectiva:

Katumbila, filho mais velho do Velho Kipacaça está ao lado do Velho

Bernardo Nikila, no centro da roda. Traz tanga de pele de zebra, colares no pescoço descendo ainda até no meio do peito, argolas artelhadas nos tornozelos e numa das mãos uma lança. Katumbila, antes da cerimônia, foram lhe buscar no tambo<sup>58</sup> do pai onde estava com alguns velhos: orando (CARDOSO, 1989, p. 73).

A figura do mais velho se funde ao do mais novo, marca a circularidade dos ensinamentos banto, pois aquele tem a sabedoria que os tempos lhe concederam, na aprendizagem com a tradição. Nesta cartilha o mais jovem deve velejar nos primeiros rudimentos da leitura sobre o universo sagrado que cobre a população, sendo-lhe responsabilidade polinizar os valores agregados de forma a fortalecer os laços de fraternidade com os seres espirituais.

Não por acaso Katumbila encontra-se "no centro da roda". Notamos que há uma hierarquia para escolha deste homem a ocupar o local de destaque. Ele é o "filho mais velho do Velho Kipacaça", de uma prole que supomos ser numerosa, já que quanto maior for o número de parentes vivos, maior será o grau de importância e influência do ancestral. Por esta lógica, a morte encerra a vida física, mas o homem banto se perpetuará em suas gerações.

Outro dado de registro da circularidade reside na concentração física e psicológica de Katumbila para compor a cerimônia. Por isso, seu traje, representando um ilustre guerreiro, "tanga de pele de zebra", "colares no pescoço", argolas artelhadas nos tornozelos e numa das mãos uma lança". Tudo isso consagrado num minucioso ritual prescrito para celebrar a cerimônia pela morte do pai, "estava com alguns velhos: orando".

O círculo simbólico configura a eternidade, razão dos personagens ocuparem-lhe o "centro". O fato tem fundamento e se constitui como verdade, devido a visão compartilhada por todos que complementam a "roda". Meta de caráter universal pela força invisível que cresce gradativamente na alma do negro africano, transbordando-lhe a humanidade. A "roda" equivale ao centro da vida, visto que:

Os antepassados do clã, os chamados *bakulu*, vão para suas aldeias subterrâneas e que estão debaixo do leito dos rios, no fundo de lagos e nas suas imediações, estando lá a abundância de coisas necessárias para o bem viver (...) continuam em perfeita harmonia com os seus descendentes, interferem nos atos dos vivos (...) Essa intensa interligação de vivos e mortos na estrutura do clã ou da aldeia, a quase divinização dos mesmos e o fato de a prática do respectivo culto caber ao ancião de uma determinada linhagem, é a estrutura basilar na organização social (DIONISIO, 2013, p.74).

---

<sup>58</sup> Templo, casota reservada ao exercício do culto.

Conduzindo-nos por estas afirmações, é irrefutável que os *bakulu* perscrutam os viventes, de modo que estes permanecem vivos no modo de agir do "clã ou da aldeia". Valores ajuizados que asseveram a harmonia social, visa abranger o homem africano em sua totalidade. O pacto responsabiliza cada membro da "aldeia" a ter responsabilidade pela própria vida, a cooperar e prezar pelos demais constituintes da comunidade.

Isto cria uma reação em cadeia, desperta comportamento valorativo, já que todos compõem um único tecido vital, e aprofunda o sentimento de solidariedade. Por isso, a responsabilidade do "ancião" a manutenção desta fé religiosa, no compromisso e responsabilidade de intermediar pela intercessão dos deuses, conforme se atesta em:

— Toquem batuqueiros! Toquem batuqueiros! Kuaçu o ngoma! Toquem batuqueiros para Pupangombe ouvir a nossa voz — Velho Bernardo Nikila começa ngó a transitar: entra em transe, Katumbila também começa xinguilar<sup>59</sup>. Xinguilando e dançando: os dois. — Oh Pupangombe! — Oh Pupangombe! Faça ainda descer os jihuí do Velho Kipacaça e entrar no espírito do filho dele mais velho, Katumbila nome dele, aqui presente, que nós queremos seja ngó o continuador da obra do grande Kipacaça, o Rei da Mata, o caçador de todas caçadas e caçaduras. Toquem batuqueiros! Toquem e dancem! Ngoma yoté<sup>60</sup>! Katumbila será o novo Kipacaça! Katumbila será o novo Kipacaça! (CARDOSO, 1989, p. 74).

A palavra forte e vibrante de Velho Bernardo Nikila tem grande importância, porque conserva a circularidade, símbolo da eternidade e infinitude do homem de África, ensinamentos penetrados em sua memória, que se fizeram resguardar pela transmissão oral. Nosso campo de visão foca-se nas imagens produzidas pela expressão "Kuaçu o ngoma!" que somado ao apelo do ancião recai em "Pupangombe".

Por estarem Katumbila e Velho Bernardo Nikila no centro da esfera, acompanhados pelo batuque e a participação em comum das pessoas de Bango ya Coma, depreendemos que o indicativo dessa soma tem por objetivo irradiar seus raios, emanados dessa circunferência, em direção ao espaço exterior, de modo a cancelar a entrada das forças espirituais no território dos humanos, "Toquem batuqueiros para Pupangombe ouvir a nossa voz".

O círculo simbólico exercita o subconsciente, acelera o estado de "transe" e os personagens centrais sofrem a incorporação de seres espirituais, como demonstrado em: "Bernardo Nikila começa ngó a transitar: entra em transe, Katumbila também começa xinguilar. Xinguilando e dançando: os dois". A alteração do estado de consciência incita o

<sup>59</sup> Cair em transe. Sofrer a incorporação de seres espirituais.

<sup>60</sup> Animem o batuque!

fenômeno, que talvez para nós, que não tomamos parte desta "roda" soe estranho, já que se garante pelo fenômeno religioso. Deste modo, ambos os personagens parecem estar sob a influência dos espíritos, pois suas personalidades começam a sofrer alterações.

Notamos que o ritual favorece a presença de entidades de outro plano existencial, que se incorporam nos personagens, mas o clamor de Velho Bernardo Nikila, representando a querência comunal, ao se dirigir a Pupangombe se refere a um juhuí em especial, "Oh Pupangombe! — Oh Pupangombe! Faça ainda descer os jihuí do Velho Kipacaça e entrar no espírito do filho dele mais velho", porque

a família não começa nem acaba nas gerações vivas. Ela começa muito antes, com todos os ancestrais da linhagem cujos nomes guardados pela tradição oral, e, antes deles, aqueles de quem já não se sabe os nomes e que passam a ocupar um lugar de intermediários entre os vivos da linhagem e o próprio Pré-existente. Mas a família tampouco termina na geração mais nova dos vivos, ela se estende no futuro até todas as gerações posteriores, que garantirão a continuidade do nome e da memória dos vivos (ADINOLFI, 2004, p.3).

Novamente, a noção de circularidade se faz presente, pois, como afirma Adinolfi, a forma de pensar do negro africano significa que a relação entre mortos e vivos não tem limites, tampouco fim. Marcado por esta apreciação, há a concepção de que a família dilata-se pela eternidade, porque são seus "nomes guardados pela tradição oral". A disposição frequente engendrada pela solicitação fervorosa aumenta a certeza de que os ancestrais permanecem no âmbito social, desempenhando funções em prol dos viventes. A perspectiva afiança-se como verídica, assevera a perenidade do homem angolano.

Tendo em mente este objetivo, voltemos ao excerto em que os seres espirituais também passam a ocupar o centro da roda. Encontram-se presentes nos dois personagens que ocupam o espaço central, o que se faz notar pela alteração de seus de seus corpos, conforme sinalizado pelas palavras "xinguilar. Xinguilando". A ação aflora-se pelo subconsciente coletivo. O transe viabiliza a presença dos imortais, sendo que o processo é mediado e controlado pelo ancião Bernardo Nikila.

Conjecturamos que o ritual demonstra que tanto ele como os demais partícipes da circunferência desejam que o Velho Kipacaça se torne um ancestral, um ser divinizado. Para tanto, ainda é preciso continuar o cerimonial, clamando para as forças superiores, "Toquem batuqueiros! Toquem e dancem! Ngoma yoté! Katumbila será o novo Kipacaça! Katumbila será o novo Kipacaça!" Assim, a música, a dança, o transe, o apelo do ancião têm como consequência a possessão, elemento fundante para o trâmite dos seres sobrenaturais.

O cerimonial maximiza a cosmovisão da população banto, visto que o corpo é tecido espiritual, via de acesso ao mundo dos deuses. Desta forma, o transe e a possessão são fatos complexos e concretos. Esta determinação culmina na materialização de dois planos, o existencial e o de união com as forças vitais. A manifestação destas forças mobilizam-se pelo desejo individual e coletivo, visto que tanto Katumbila como os demais membros encontram-se dispostos, crentes e ávidos por receber a visita de seus parentes, abrigados na instância superior às leis naturais. Pontuando essa disposição de ideias, consideremos o fragmento:

Inesperadamente surge fogueira grande se alastrando. Eh! Eh!Eh! Ardendo: as cubatas. Água! Águué! Água! Águué! — o grito, gritante. Corrida louca na salvação dos haveres. Vem vindo galopante: a fogueira. Eh! No crepitar das chamas tem grunhidos de animais. Vem vindo galopante, fogosa: a fogueira. Eh! Eh! Eh! Parece que grunhido de animais é de agonia. Mas não. Animais vêm vindo fogosamente com a fogueira: pacaças, leões, hienas, ngulungus, mabecos. Eh! tem animais de todas as espécies vindo. Tem fogueira e animais vindo na direção do Bango ya Coma, no komba<sup>61</sup> do Velho Kipacaça. Vem vindo galopante, fogosamente: a fogueira. Vem vindo: fogueira e animais. Amam'ééé<sup>62</sup>! Parece que todos estão a vir assistir no kombo do grande caçador (CARDOSO, 1989, p. 78).

A passagem escolhida abre-se com o vocábulo "Inesperadamente". Cremos que este advérbio desempenha função de suma importância, porque além de se relacionar ao verbo "surge", aponta para uma situação que ultrapassa as cenas do ritual ao komba do Velho Kipacaça. Ele especifica uma circunstância que envolve todas as informações contidas neste parágrafo, particularizado pelo universo animista, em que é salutar o transe e a possessão. Protagonizando com o advérbio, merece destaque o adjetivo "grande" e o gerúndio "alastrando" que ao se incidirem sobre o substantivo "fogueira", atribuem-lhe valor significativo.

Campo de aproximação com os habitantes de África e distante, quem sabe insignificante para os que não foram alfabetizados à roda dos exímios contadores de grandes acontecimentos, determinantes para a formação da religiosidade no homem negro africano. Razão de redobrar nossas sensações à caça de pequenos detalhes, latentes de impressões reveladores da singularidade desta população.

Dada essa constatação, "Inesperadamente" especifica informações abrangentes e surpreendentes até mesmo ao narrador onisciente, conforme a expressividade, enfatizada pela marca de oralidade, indicada pela interjeição "Eh!". Assim, o próprio narrador encontra-se

<sup>61</sup> Komba (komba lytokua) – varrer de cinzas, cerimônia ritual realizada em memória de alguém falecido há oito ou trinta dias.

<sup>62</sup> Oh minha mãe!

surpreso com a forma imprevista e súbita do episódio incomum, que repercutiu temor à população de Banto ya Coma, conforme sinalizado em: "grito, gritante", "Corrida louca". Tais ocorrências permitem ao leitor visualizar a cena, no imenso atropelo de pessoas apavoradas em livrar a si e os pertences da "fogueira".

Ainda na esteira desta imagem, o alto poder potencial desta fonte energética pode ser ilustrado por associações negativas, como em: "Ardendo as cubatas". Ou positivas, porque a "fogueira" é muito mais que um elemento de combustão, o poder ígneo produz energia, responsável para manutenção da vida, como se faz verificar numa expressão que se repete por três vezes: "Vem vindo galopante: a fogueira. Eh!", da qual podemos levantar as seguintes observações.

Primeiro, a expressão "Vem vindo" salta a representação de velocidade, que ao associar-se à "galopante", aumenta o quadro dinâmico e, de imediato, cria uma correlação de rapidez de andadura de cavalo e outros animais. Contudo, o sinal de pontuação dois pontos tem a finalidade de elucidar que a progressão culmina na palavra "fogueira", essencial na pintura deste quadro, cujo vigor de colorido adquire intensidade nas tintas místicas.

A "fogueira" originária da reação química em progressão, que propaga intensas luz e calor, gera uma forte energia inusitada, porque "No crepitar das chamas tem grunhidos de animais". Inferimos que a ignição associa-se ao fenómeno religioso de modo a aprofundar as crenças e os sentimentos intensos daqueles pertencentes à cultura africana, incendiando suas almas com o imenso potencial dos poderes deste elemento da natureza.

Em, "Vem vindo galopante, fogosa: a fogueira. Eh! Eh! Eh!", o autor introduziu o adjetivo "fogosa" e triplicou a interjeição "Eh!". Por este movimento expressivo de ideia, entendemos que o acréscimo destes vocábulos apontam para o desenvolvimento do ato cerimonial. Deitamos atenção à forma como foi proferida a interjeição "Eh!", "ouvindo-a", ousamos enfatizar que o tom da "fala"/escrita da interjeição tem sentido contextual. Seu significado vincula-se aos viscerais valores enraizados em terras africanas. Notamos que além de exprimir o estado emocional do narrador, a arte literária do escritor angolano, intenta agir sobre o leitor, sensibilizando-o sobre a cultura banto, em sua particularidade com as esferas sobrenaturais.

A vereda estética fertilizada pelo autor excita-nos a curiosidade, a ação demanda empenho na ânsia de ir ao fundo dessas águas artísticas. Desígnio em averiguar os sentidos que brotam das unidades linguísticas, sendo que nesse momento retemos nossa atenção ao adjetivo "fogosa". Pensando no substantivo "fogueira", a acepção mais ilustrativa para

”fogososa” seria a que detém muito calor, por possuir considerável alcance devido a impetuosidade das chamas.

Por outro lado, defendemos, também, que “fogososa” denota volúpia, fertilidade, categorizando a gestação da vida, como demonstrado em: “Parece que grunhido de animais é de agonia. Mas não”. Espraia-se o pensamento da propagação da energia vital que sai das entranhas do universo sobrenatural para existir simultaneamente com as demais criaturas do espaço físico, conforme descrito em: “Animais vêm vindo fogosamente com a fogueira: pacaças, leões, hienas, ngulungus, mabecos. Eh! tem animais de todas as espécies vindo. Tem fogueira e animais vindo na direção do Bango ya Coma, no komba do Velho Kipacaça”. Fogueira e animais encontram-se em estado “fogosamente”, isto equivale a dizer que fogueira-fogososa-fogosamente comporta o elemento fogo, chama sagrada que habita no negro africano e, por extensão, a todos os seres vivos e inanimados inflamando e fecundando lhe a espiritualidade, porque

O Deus do Fogo, Nzambi ia Túbia (...) aquela fulgurante chama vinha das profundezas invisíveis da terra onde viviam os nossos antepassados, que, por isso, era uma sinal muito forte, um aviso muito expressivo para as novas gerações para que soubessem respeitar sempre as nossas tradições (CARDOSO (2001, p. 197).

O parecer acima citado encontra-se no romance *Mãe materno Mar* e o consideramos adequado para acrescentar nossas observações, aprofundar nossa análise na nascente simbólica, brotada nas fontes textuais do escritor de África. Avaliamos que o ponto de vista disposto na citação sustenta-se ideologicamente, pois a prerrogativa do fogo se alicerça nas origens da tradição. Negligenciá-la corresponderia a decretar a morte do sujeito africano. A herança dos ascendentes se firma no cumprimento de costumes e crenças culturais banto.

A morte perpassa a história desta narrativa ao se dispor a escrever/contar os fatos relevantes de sua gente, recobertos de significados cuja máxima se concentra em perpetuar a vida, o escritor/narrador evoca a tradição na associação recíproca em que o ser humano e natureza se banham na atmosfera mística. O local de ambientação para o rito fúnebre se torna sagrado ao se guarnecer pelos aspectos culturais e religiosos. Articulamos que esta interdição semeada pelo autor angolano é deliberada, porque a palavra que se faz circular nas sequências de ações, promovidas pelos sons ficcionais de África, potencializa os valores de sua origem.

Então, ele mesmo, escritor de Luanda/Malange supera a morte ao recriar o espaço

simbólico, fertilizado pelos preceitos popular, na relação constante entre os fenômenos da natureza na determinação da condução humana. Na trajetória, derivada do assunto de que se trata o conto, há predomínio do cerimonial fúnebre, em que o conflito existencial ensaiado pelas personagens aponta para o mergulho nas águas profundas de crenças angolanas. A imersão permite ao sujeito avaliar-se e reconectar-se às esferas divinas, sendo que a incorporação permite-lhe a plenitude, ou seja, hominizar-se por meio da sabedoria dos ancestrais e lançá-la no leito grupal, observações presentes em:

Eh! Nisso no meio da queimada se vê homem em cima de pacaça de tamanho nunca visto. Tinha tamanho gigante, chifres dourados, peito debruado, patas luzentes: a pacaça. Eh! Quando a pacaça está próxima todo mundo atônito. Ehé! Ehé! Ehé! Em cima da pacaça está um homem: é o Velho Kipacaça! Ehé! Ehé! Ehé!Mam'é! Tem na volta dele auréola luzidia. Amam'ééé! Pacaça se imobiliza, se agacha e Velho Kipacaça, ar imponente, triunfante: desce. Ehé! Ehé! Ehé!Mam'é! (CARDOSO, 1989, p. 79).

Boaventura Cardoso recria histórias, mantidas pela tradição oral. O ato imaginativo permite-lhe selar na escrita os tempos longínquos, que se fazem presentes na ação de rememorar, preservada pela coletividade. Semelhante ao contador de histórias, que atrai para roda os ouvintes, o escritor de Luanda propaga as vozes personificadas dos antepassados com o propósito de divulgar a cultura africana, contemplativa do homem como ser espiritual.

Ao patentear a palavra oral na escrita religa-se a aliança com os ancestrais, de forma que possam novamente tramitar no mundo dos viventes, como notável em: "Eh! Nisso no meio da queimada se vê homem em cima de pacaça de tamanho nunca visto", "Em cima da pacaça está um homem: é o Velho Kipacaça! Ehé! Ehé! Ehé!Mam'é!". Novamente, evidenciamos o realce à circularidade, pois é do "meio da queimada" que surge o Velho Kipacaça, agora na condição de antepassado, galgou a realidade espiritual: "Velho Kipacaça, ar imponente, triunfante". Integrante da dimensão em que habitam os deuses, há uma permuta de seu corpo físico para o mítico: "Tem na volta dele auréola luzidia. Amam'ééé!". O arrebatamento espiritual torna-se prova cabível de superação da morte.

Pelos indícios artísticos, lançados no decorrer deste conto, cremos que o Velho Kipacaça atingiu a ação plena na vida terrestre, possui herdeiros na realidade física, o que lhe garante a efetiva harmonia com o todo. Isto equivale a dizer que mesmo estando em outra instância, na condição de um ser-espírito não há fronteiras, a passagem está livre, inclusive, neste estado imaterial, encontra-se liberto de aflições, dilemas que sufocam os mortais. O fluir de sua existência desabrochará a cada instante em que suas histórias de vida forem significativas para os de sua comunidade, por isso, o questionamento:

— Porque é que deixaram de tocar?! — E ordena ngó: — Continuem a tocar e a dançar! Kuaçu o ngoma! Venha a maxaxa<sup>63</sup>! Cantem em memória do Kipacaça, Rei da Mata, campeão de tiro caçante, dono da caçada, o Rei dos caçadores. Cantem e dancem! Kuaçu o ngoma! Eu estou morto!!!  
 Katumbila é o novo Kipacaça!  
 E o Velho Kipacaça entrou na roda dançante (CARDOSO, 1989, p. 79).

Dança e música correlacionam-se à manifestação dos espíritos, sendo que a possessão ocorre pelo embalo do ritmo, já por nós referendado. O que há de excepcional nesta narrativa é que o própria divindade quebrou o protocolo, não se incorporando em Katumbila, ela mesma se faz presente em forma de um ser místico, “Eu estou morto!!! A repetição do ponto de exclamação enfatiza esse panorama incomum e, presumimos fazer retumbar a voz da tradição. Argumento que se sustenta no seguinte pronunciamento:

Mas será em “A morte do velho Kipacaça” (1987) que a “cintilação” terá maior força e intensidade. Aqui o ancestral da cultura, a sua diferença, se apresenta como quase pura essência, transformada em festa da linguagem. Quando o velho caçador volta para participar da festa de seu komba, como ancestral que é, demonstrando que a morte não corta os laços, mas os solidifica, tudo é luminosidade dançante, metaforizada na figura da paçaca que ele monta e que se descreve como “de tamanho gigante, chifres dourados, peito debruado, patas luzentes” (CARDOSO, 1987, p. 94). É a própria imagem da antiga terra, no presente narrativo já transformada em nação. A espera se apresenta como certeza, já que se assegura a vitória sobre a morte e, com ela, a possibilidade de sementeira do futuro. (PADILHA, 2003, p. 297).

Então, a insistência para que “Continuem a tocar e a dançar! Kuaçu o ngoma!”, já que a combinação de percepções, articulada pelas ondas rítmicas também levam o corpo a vibrar, determina a participação da entidade superior no círculo cerimonial. A plasticidade performática revigora o ser-espírito e sua trajetória existencial, “Rei da Mata, campeão de tiro caçante, dono da caçada, o Rei dos caçadores”.

Componentes de forças vitais que têm o ponto mais intenso a memória, “Cantem em memória do Kipacaça”, fomento de comunicação, fio que tece o corpo vital, porque por meio dele os seres imanentes e corpóreos coexistem, cosem a eternidade, visto que “Katumbila é o novo Kipacaça!”. Vale constar que o personagem-espírito é categórico em seu pronunciamento. A postura resoluta firma-se pelo enfático tom de voz, perceptível à audição do leitor, justificado pelo ponto de exclamação. A utilização do verbo ser no presente do

---

<sup>63</sup> Bebida fermentada, kaporroto.

indicativo confirma a perenidade, soa como noção de verdade dos fatos, visto que

O antepassado que tem o mesmo nome em um descendente está vivo na família. É um protetor, um defensor. A ligação dentro da família é mais forte com aquele que tem o mesmo nome. É um sinal de respeito e de consideração com aquela pessoa que está morta. Através do nome, a pessoa fica mais ligada à família e com aquele descendente em especial (MALANDRINO, 2010, p. 62).

Por tais argumentos, a fala, os objetos simbólicos, a dança, enfim o evento festivo, marcado pela religiosidade, flui na mediação com o antepassado. Elo que se sintoniza à sentença designada pelo protagonista, no sentido de que o pai reinará no e com o filho. Problematizamos que o suplemento alimenta a circularidade da vida, chama acesa pelas labaredas da voz, que se crepitam na produção estética, cujas faíscas resplandecem o conteúdo ideológico.

Combustão elementar para fecundar os dogmas transmitidos por meio das gerações. A fagulha que se desprende da matéria artística objetiva alastrar-se por terras africanas de modo a fertilizar os saberes provenientes da ancestralidade, com o propósito de revigorar corpo e alma do homem angolano. As labaredas intencionam também alcançar outros leitores a fim de divulgar a cultura milenar do povo banto. Nesta perspectiva,

O fogo ajuda a compor o quadro de presença da vida africana, do mesmo modo que o batuque do tambor. Essas imagens complementares indicam esconder a terra angolana em segredo sua própria possibilidade de ressurreição (PADILHA, 1995, p.125).

Pela conclusão, a que chega Padilha, entendemos que o "segredo" reside no rito de passagem, que engloba a vida e a morte, patente no realismo animista, visto que há prolongação e elevação da vida pelo viés religioso. Pelas representações imagéticas alcança-se a imortalidade, "supera o corpo biossocial, passível de dissolução" (PADILHA, 1995, p.39). Somamos nossa voz à da pesquisadora quando nos debruçamos sobre a análise da *Morte do Velho Kipacaça* e nos deparamos com o simbólico apanhado às margens comunitárias banto, reelaborado por Boaventura Cardoso.

O escritor mira-se para o culto de princípios banto e elege para cenas ficcionais os quatro contos que julgamos privilegiados pela abordagem mística, "vicejada pelo animismo angolano [que] invade e domina a narração" (SECCO, 2005, p. 110). Neles há a imagem do mais velho cuja finalidade resume-se em fundar solidamente a convicção aos preceitos da

ancestralidade, com o propósito de notificar aos mais jovens a unicidade das tradições para completude do ser angolano.

A demanda objetiva firmar a identidade de um povo fraturado pelo determinismo violento das esferas capitalistas. A linguagem funciona como campo fértil ao combate à tirania, à alienação, ela é a barricada em que autor, narrador e personagem utilizam como estratégia para fomentar a identidade do povo de Angola. Ela alimenta o cordão umbilical, sustenta a relação entre os vivos e os mortos.

Por isso, creditamos que a poeticidade emanada da arte do escritor angolano revigora a disposição do espírito e instiga a redirecionar opiniões formadas e ajustá-las até obter uma imagem mais nítida de uma nação que não transferiu ao domínio alheio a homenagem aos ancestrais. A fé no rito que anima o mito da circularidade vital, que completa o homem e o torna uno, já que é fruto da árvore, se centra na figura dos mais-velhos, mantenedores da memória ancestral.

Sob condução dos mais-velhos, pensamos, o autor das obras de contos desenvolve seu olhar sobre os valores culturais do povo angolano, que visa o homem em sua integridade, num constante intercâmbio com as forças divinas e sua manifestação no plano terrestre. Perspectiva em que o tempo opera de modo circular, mortos e vivos gerenciam o espaço sagrado para fins humanitários, a recriação de vivências favorece a dilatação cultural e fortalecimento de laços de pertencimento.

Assim os elementos da natureza são seres divinizados, revitalizados pela acesa memória dos anciões, numa ação milenar que objetiva harmonizar o homem à natureza e ao cosmo. Esta concepção denominada animismo, artisticamente, representa resistência e fomento de luta, símbolo de equilíbrio, já que o sujeito banto é integrante da força vital, designado por Nzambi/Zâmbi (Deus) como guardião do mundo, desse modo, ele deve se curvar somente aos princípios motrizes de uma sociedade coletiva, solidária.

## **PALAVRAS DERRADEIRAS...**

“Miséria nas casas dentro e fora também é mundo, mas a esperança duma vida outra está crescer crescendo, crescendo risos na boca e nos olhos” (Boaventura Cardoso).

O elemento chave na citação, acima exposta, centra-se no vocábulo “esperança”. Conjecturamos que Boaventura Cardoso a tem como lume/”fogo”, exatamente porque conhece os eventos e circunstâncias que cercam Angola, diante de todo mal e destruição propagados pelo sistema colonial, em decreto ao país e a suas gentes. O produto artístico do escritor angolano sinaliza a crença de que é possível, mesmo que haja indicações contrárias, reconstruir uma nova nação. Nesta linha de aspiração, os contos se banham na perseverança, na empenhada confiança de que a revolução, a liberdade, pretendida é um sonho legítimo e plausível de êxito.

Pela reconstrução artística afluída nos contos, em tela nesta tese, procuramos demonstrar a resistência, por parte do colonizado, frente à brutal violência desferida pelo colonizador e, em outra faceta, elucidar a ideologia do colonizador se implantando na mente do colonizado de forma a contrapor-se à ideologia de seu grupo social de origem. Ao compactuar com o regime autoritário, colocava em risco os membros da comunidade oprimida. "A literatura angolana nasce no centro de uma dramática realidade: o choque diário e violento de dois grupos profundamente antagônicos: colonizados e colonizador" (ANDRADE, 1980, p. 45). Inegavelmente, a ficção de Boaventura Cardoso contextualiza dados vertidos da realidade que, cruzados com as fontes históricas, denotam a tênue linha entre o que é ilusório e o que é real, no ávido combate para recompor a integridade do homem africano.

Nesta fenda, forja-se a escrita do escritor. Prisma pelo qual ele coloca em xeque o discurso do colonizador, ao iluminar o texto com vozes de Angola, "o som lusófono se vê obrigado a conviver com outros sons que outrora silenciados estão agora muito barulhentos" (ADOLFO, 2002, p. 31). O código linguístico é fundido em sua bigorna estética e a invenção se orna com imagens artísticas, cuja matéria-prima resume-se nas histórias de tradição oral. Excursiona o universo angolano e de suas entranhas recupera-lhe a memória em que habita a voz contadora da sabedoria ancestral, germen fecundante das cenas ficcionais, em que Boaventura Cardoso ilustra, na malha discursiva, a pluralidade cultural de seu povo.

Razão de conjecturarmos que sua produção artística abrange a fórmula de

“veneno/remédio”, posologia que intencionamos desenvolver nos capítulos desta tese, por meio do “fogo da fala”, expresso pelo autor e seres ficcionais. A fala é sagrada, nela reside o conjunto de valores difundidos pelos ancestrais. Boaventura Cardoso anima-a na aproximação com o povo de Angola, na pesquisa da língua quimbundo, na memória e na eleição de personagens periféricos, protagonistas que encenam dramas surtidos da violência e exploração predatória, por parte do homem branco colonizador, aos povos de Angola.

A memória, a oralidade e o corpo ocupam espaço privilegiado no texto literário de Boaventura Cardoso, no ensejo de contribuir na reconstrução da identidade angolana. Ao ser veículo do “fogo da fala”, as vozes e os costumes, rejeitados pelo colonizador, são transpostos para o acontecimento literário, traduzido por um hábil contador de histórias, estratégia pela qual o autor denuncia a arrogância do colonialismo frente ao colonizado.

É por este canal que vozes gritam, aspiram à liberdade e ao direito de viverem suas subjetividades. Sentimentos expressos pela criança Kaprikitu, a mulher Nga Fefa Kajinvunda e pelo professor/“mesene” Kexeketela, perceptíveis no segundo capítulo desta tese. Na teatralização, aspectos do mundo real invadem o ficcional. Neste panorama, os laços identitários e o sentimento de pertencimento são fortalecidos na linguagem artística.

Constructo de comunicação, o veículo se destina também a alertar o leitor sobre os problemas impostos pelo autoritarismo de uma visão única – a europeia – derramada sobre os povos colonizados. O efeito criativo com a linguagem intenta a libertação, por isso, a correlação “veneno/remédio”. Assim, os agentes ficcionais se afinam à literatura engajada de Boaventura Cardoso, já que

Enformada num substrato cultural de remotas origens, a que a tradição cultural oral e a expressão lingüística portuguesa deram voz por dilatado período, a literatura angolana parte hoje, por diversas e experimentadas vias, ao encontro da identificação com a personalidade cultural de seu povo. Mais que o esboço de uma diferenciação linguística, é a real afirmação do potencial criador e da genuína especificidade de uma cultura nacional africana que a obra dos escritores angolanos dos nossos dias patenteia (ESCRITORES ANGOLANOS, apud CARDOSO, 1980, p. 7).

Pertencente à “Geração 70”, Boaventura Cardoso tece seus contos mirando-se no contexto social de Angola, numa subversiva fusão entre linguagem escrita e linguagem oral, ao se aproximar do linguajar dos personagens, ilustrativos de camadas sociais desfavorecidas pelo sistema econômico capitalista. Com a estratégia, o escritor/contador de histórias cria mecanismo para que o leitor possa se congrega à roda de ouvintes e perceber outras visões de mundo, integrantes da identidade angolana.

Deste modo, o produto do fenômeno estético revela o olhar do artista da palavra diante de si, de seu grupo social e do mundo. A percepção aguda e fecunda, materializada pelo processo literário, confere plenitude à cultura, ao homem negro fatos que determinam a essencialidade de seus contos, com forte carga ontológica. Obstinação para que a alma angolana não fosse abduzida pelas armas imperiais. Compreendemos que o direito à preferência pelo registro simultâneo de sons originários da língua-mãe do autor, combinado com os da língua do colonizador, intenciona ruir com os padrões hegemônicos normatizados por esta classe dominante, desta forma,

narrando sua nação, o escritor apresenta elementos que tanto permitem caracterizar a identidade nacional como sua literatura. Assim, ao mesmo tempo em que, a partir das histórias de Cardoso, é possível refletir acerca da identidade nacional angolana, também se mostra possível refletir sobre a identidade literária do escritor (MICHELETTI, 2006, p.100).

No decorrer desta pesquisa procuramos levantar e comprovar a questão da “identidade nacional” patente na “identidade nacional do escritor”. No diálogo com as vozes textuais levantadas dos contos, asseveramos o empenho autoral para desnodoar, via teia ficcional, os fios históricos de modo a vir à tona a singularidade da cultura banto.

Nestes termos, a escrita carrega em si a palavra viva e denuncia a violência ao mesmo tempo em que anuncia a resistência do povo angolano em superar uma doutrina opressiva de calar a voz e aniquilar da cultura autóctone, com consequente anulação do povo. Por isso, o resultado da ficção por ele imaginada contraria os interesses regidos pela indiferença, na refutação ao sistema capitalista.

Ao priorizar a memória e a fala, bens de patrimônio dos antecessores, nutridos pelos mais-velhos, o ato encerra compromisso com a tradição, visto que a arte poética desse contador de histórias prossegue nas narrativas de cunho religioso, expostas no terceiro capítulo. No universo dos povos banto não há uma linha divisória entre o sagrado e o profano, pois tudo o que existe cobre-se pelo sagrado.

Daí resulta o realismo animista e no procedimento há valorização da herança de tradição ancestral, porque traz à tona a concepção de mundo do homem africano, princípios basilares sustentados no discernimento de que o universo se recobre pelas forças espirituais, propriedades prolongadas em todos os elementos que tecem o conjunto universal. Energias acentuadas pelo imaginário que se regam no contexto histórico social e nutrem-se da memória, tradição dos antepassados. A fauna, a flora, em cumplicidade com os ancestrais e

humanos, fundamentavam as engrenagens geradoras da completude e imortalidade do sujeito banto. Boaventura Cardoso se abastece da mesma forma nesta fonte, águas que jorram por sua escrita, pois

Apesar de ser a língua oficial e materna de muitos angolanos [o Português de Portugal], ela coexiste com as línguas nacionais (ou maternas). É claro que dessa situação resultam empréstimos para a língua oficial e para aquelas. Estou em crer que daqui há alguns anos e na sequência de estudos sistematizados, chegar-se-á à conclusão de que há uma variante angolana na Língua Portuguesa (CARDOSO, 2015, e-mail pessoal).

Então, a alquimia escriturária do artista perfura os vazios, as lacunas que o texto da cultura do homem branco europeu deixou de expressar, negligenciando e descaracterizando experiências de vida seculares, edificadas pelos habitantes de África. A trajetória enseja a “humanização do homem”, já que seus traços narrativos se aditam à tradição oral. Na dicção ficcional a voz propaga o modo de integração com o universo, iluminada pela esperança, fonte estimuladora, que proporciona força na expectativa de celebrar uma nova Angola, capaz de abraçar e proteger seus filhos, repelidos pelas sociedades capitalistas.

Nas asas da esperança, que se fazem voar na elevação da imaginação estética de Boaventura Cardoso, enlaçamo-nos e guiados por elas, finalizamos nossa pesquisa, no ensejo de que o esforço desprendido possa de alguma forma cooperar para a valorização da cultura e História africanas, mesmo porque somos um país contemplado pela pluralidade de vozes. E outra aspiração se converge para atenuação do racismo, da intolerância ou quaisquer sentimentos avessos à dignidade humana.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Reimaginando a nação. In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia, VECCHIA, Rejane (Orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007.

ABU-JAMAL, Mumia. *Ao vivo do corredor da morte*; tradução Edison Cardoni. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

ABRANCHES, Henrique Moutinho. Da Mitologia Tradicional ao Universalismo Literário «Eu Sou Um Narrador à Maneira Tradicional». Disponível em: <<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/379-da-mitologia-tradicional-ao-universalismo-liter%C3%A1rio-eu-sou-um-narrador-%C3%A0-maneira-tradicional>>. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8>>. Acesso em: 20/11/2012.

ADINOLFI, Maria Paula Fernandes. Introdução à organização social e política africana. Disponível em: <[http://equipemultilondrina.pbworks.com/w/file/fetch/48266446/Introducao\\_a\\_organizacao\\_social\\_e\\_politica\\_africana.pdf](http://equipemultilondrina.pbworks.com/w/file/fetch/48266446/Introducao_a_organizacao_social_e_politica_africana.pdf)>. Acesso em 28 de dezembro de 2013.

ADOLFO, Sérgio Paulo. *Nkissi Tata Dia Nguzo: estudo sobre o candomblé congo-angola*. Londrina: EDUEL, 2010.

\_\_\_\_\_. Ficção e memória em Conceição Evaristo. In: BRANDILEONE, Ana Franco Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (Orgs), *Instâncias de legitimação: processos de recepção e crítica literárias*. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2012.

\_\_\_\_\_. "Existe o mundo que o português criou?". Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários. Vol.1. Londrina: UEL, 2002, 24-31. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g\\_pdf/vol1/V1a\\_SPA.PDF](http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol1/V1a_SPA.PDF). Acesso em 30/12/2012.

\_\_\_\_\_. Literatura e visão de mundo. In: REZENDE, Lucinea Aparecida de (Org.). *Leitura e visão de mundo: peças de um quebra-cabeça*. Londrina: UDUEL, 2007.

\_\_\_\_\_. As nações do Candomblé. In: ANDREI, Elena Maria; FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Orgs.). *Cultura Afro-brasileira: construindo novas histórias*, Caderno UNIAFRO, v. 2, Londrina: EDUEL, 2007.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MENDES, Ana Cláudia Duarte. *A ancestralidade no centro da narrativa, em Lueji de Pepetela*. Dourados - MS: Nicanor Coelho Editor, 2012.

\_\_\_\_\_. Candomblé Bantu na Pós-Modernidade. In: Revista Brasileira de História de Religiões. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/st4.html>>. Acesso em 20/2/2014.

\_\_\_\_\_. Cosmogonia, feitiçaria e magia entre os Bagongos. Disponível em: <[http://mbanzakongo.blogspot.com.br/2009\\_07\\_01\\_archive.html](http://mbanzakongo.blogspot.com.br/2009_07_01_archive.html)> . Acesso em 1/7/2014.

ADOLFO, Sérgio Paulo; PARADISO, Silvio Ruiz (Orgs.). *Letras diaspóricas: tessituras literárias entre Brasil e África*. Pará de Minas, MG: VirtualBooks, 2014.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*, 3ª ed., revista e aumentada. Coimbra: Almedina, 1973.

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. Cultura Tradicional Bantu (XIV). Disponível em: <<http://guinevereuniversidade.blogspot.com.br/2011/10/cultura-tradicional-bantu-assim-o.html>>. Acesso em: 10/10/2014.

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

ANDRADE. Oswald. Manifesto Antropofágico, 1928. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/manifestoantropofago.pdf>>. Acesso em: 8/4/2015.

ANDRADE, Mário de. *Antologia Temática de Poesia Africana. Na noite grávida de punhais*, 3ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

\_\_\_\_\_. *Antologia Temática de Poesia Africana. O canto armado*, 2ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

ANDRADE, Fernando da Costa. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

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

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro; revisão de tradução Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARRIMAR, Jorge. A nova poesia angolana. ZUNÁI - Revista de poesia & debates - 2003-2010. Disponível em: <[http://www.revistazunai.com/materias\\_especiais/festival\\_tordesilhas2/comunicacao\\_jorge\\_arrimar.htm](http://www.revistazunai.com/materias_especiais/festival_tordesilhas2/comunicacao_jorge_arrimar.htm)>. Acesso em: 13/4/2015.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas e fundamento do método sociológico na ciência da linguagem*, 10ª ed.. Tradução: Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira, com colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALOGUN, Ola. Formas e Expressões na Arte Africana. Africanidades: História da África e Culturas Tradicionais Africanas. Disponível em: <<http://afrologia.blogspot.com.br/2008/03/formas-e-expresses-na-arte-africana.html>>. Acesso em 5 de julho de 2014.

BARTHES, Roland. *S/Z*; Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_ *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: o rito Nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

BITTENCOURT, Marcelo. Partilha, Resistência e Colonialismo. In: Bellucci, B. (Org.) *Introdução à História da África e da Cultura Afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos-UCAM/CCBB, 2003.

BONICCI, Thomas (Org.) *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009.

BORDINI, Maria da Glória & AGUIAR, Vera Teixeira de.. *Literatura: a formação do leitor; alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CANDIDO, Antonio A literatura e a formação do homem. São Paulo. *Ciência e Cultura* 24(9), p. 803-809, setembro de 1972.

CANIATO, Benilde Justo. A fala como autodeterminação do povo angolano em Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Orgs.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos escritos angolanos, 2005.

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia Muenhu*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *O fogo da fala (exercícios de estilo)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

\_\_\_\_\_. *A morte do velho Kipacaça*, 2ª ed. Luanda/Angola: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *A morte do velho Kipacaça*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

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

\_\_\_\_\_. *Maió, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. Um cesto de recordações. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Orgs.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos escritos angolanos, 2005.

\_\_\_\_\_. *O signo do fogo*. Lisboa: Edições Asa, 1992.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Revista *Metamorfozes*, postado em 14 de janeiro de 2010. Disponível em: < <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/375-entrevista-%C3%A0-revista-Metamorfozes>>. Acesso em 5 de junho 2014.

\_\_\_\_\_. A escrita literária de um contador africano. In: PADILHA, Laura, RIBEIRO, Margarida Calafate (eds). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

\_\_\_\_\_. De Boaventura Cardoso [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por lussala@hotmail.com, em 28/7/2015.

CARVALHO, Ruy Duarte. *Actas de Maianga [dizer da(s) guerra(s) (,) em Angola]*. Lisboa: Cotovia, 2003.

CASSADEI, Eliza Bacheга. As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em conceito. Disponível em <[www.fflch.usp.br/dl/semiotica](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica)>. Acesso em 15 de dezembro de 2013.

CESAR, Rafael Domingues Lenz. A pacaça, a santa e o comboio: movimentos de sentido nas obras de Boaventura Cardoso. Dissertação, 2011, Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <[http://www.btdt.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2012-05-30T081109Z-3259/Publico/Rafael%20Cesar.pdf](http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2012-05-30T081109Z-3259/Publico/Rafael%20Cesar.pdf)> Acesso em 29/6/2014.

CHANAIWA, David. A África Austral. In: MAZRUI, A. A. (Editor); WONDJI, C. (Editor Assistente) *História Geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

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

COCAMARO, José Carlos. África: origem histórica do nome. Disponível em: <<http://www.didinho.org/africaorigemhistoricadonome.htm>>. Acesso em: 7/4/2015.

CORREIA, António. *O pensar antropológico angolano. Publicado quarta-feira, 25 de abril de 2012*. Disponível em: <<http://jornalistacorreia.blogspot.com.br/2012/04/o-pensar-antropologico-angolano.html>>. Acesso em 21/9/2015.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. São Paulo. Perspectiva, 2ª ed., 1974.

COSTA, Cátia Miriam. A Árvore convertida em palavra. In: Mulemba - n.1 - UFRJ - Rio de Janeiro - Brasil – Outubro de 2009. Disponível em: <[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/Mulemba/artigo.php?art=artigo\\_1\\_1.php](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/Mulemba/artigo.php?art=artigo_1_1.php)>. Acesso 14/6/2014.

COSTA, Daniel. História e cultura: os povos e seus dialetos. Disponível em: <[http://www.ritosdeangola.com.br/?page\\_id=114](http://www.ritosdeangola.com.br/?page_id=114)>. Acesso em 26 de dezembro de 2013.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. NTU. Revista Espaço Acadêmico – Nº 108, Maio de 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/9385/5601>>. Acesso em 4 de fevereiro de 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*; Tradução de Rogério da Costa. São Paulo:

Iluminuras, 2005.

DIAS, Sergio. Black Panther Party. Os panteras negras: um pouco de sua história. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KNUGSj-B1Ds>> . Acesso em 8/5/2013.

DIONISIO, Dejair. *Ancestralidade Bantu na Literatura Afro-brasileira: reflexões sobre o romance "Ponciá Vicêncio", de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

D'NKOSI, Walter.. Divindades Bantu. Lenda de Kitembu Disponível em: <<http://mbanzakiamenha.blogspot.com.br/p/divindades-bantu.html>> Acesso em 16/6/2014.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Tradução de Manuela Torres. Revisão de Rute Magalhães. Rio de Janeiro: Edições 70 (BRASIL), 1963.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*, 2ª ed., revista e actualizada pelo autor. Lisboa: Edições 70, 1979.

EVARISTO, Conceição. Momentos em Nova York. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W2DgEX8fiHE>>. Acesso em 15/11/2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Namibiano. O Imbondeiro (Baobá), publicado em 30/12/2009. Disponível em <<http://poesiangolana.blogspot.com.br/2009/11/o-imbondeiro-baoba.html>> Acesso em 9/6/2013.

FIGUEIREDO, Beraldo Lopes. Kimbanda. Disponível em: <<http://www.espiritualismo.info/kimbanda.html>> . Acesso em :10/10/2014.

FONSECA, António. *Sobre os Kikongos de Angola*, 2ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos; Rio Tinto, Portugal: Edições ASA, 1989.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. Disponível em: <[www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth\\_panorama.pdf](http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf)>. Acesso em 17 de dezembro de 2012.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e Velhice nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Contemporâneas. <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios>>. Acesso 29/6/2014.

\_\_\_\_\_. *Prefácio: Loucos, desviantes e marginalizados em paisagens literárias. In: CARVALHO, Wellington Marçal de. Aquele canto sem razão: espaços e espacialidades em contos de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.*

GALVÃO, , Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução Elisângela da Silva Tarouco. Revista Nonada, edição 19, Ano 2012. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/707/634>>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

HALBWACHS. Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990 – (Biblioteca Vértice. Sociologia e Política).

LEITE, Ana Mafalda. Empréstimos da oralidade na produção e críticas literárias africanas. Disponível em < <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/206-empr%C3%A9stimos-da-oralidade-na-produ%C3%A7%C3%A3o-e-cr%C3%ADtica-liter%C3%A1rias-africanas>>. Acesso em 30/12/2013.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo, v. 18-19, n.1, p. 103-118, 1995/1996.

LIMA, Manoel dos Santos. Reflexões sobre a Literatura Angolana. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/297-reflex%C3%B5es-sobre-a-literatura-angolana>>. Acesso em: 03/03/2015.

LINS, Ana Cristina da Cunha. A função social das máscaras Cokwe. Disponível em: < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/> >. Acesso 5 de julho de 2014.

LOPES, Carlos (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Tradução Roberto Leal. São Paulo: UNESP, 2012.

LOPES, Ney. Religiões Afro-brasileiras, uma questão filosófica. Disponível em: < [www.seppir.gov.br](http://www.seppir.gov.br) > Acesso em 22/5/2014.

LOPES, Maria de Lurdes. José Relvas, o homem da 'revolução'. Jornal DN Portugal (online), 15 de fevereiro de 2010. Disponível em: < <http://www.dn.pt/> >. Acesso em 5/11/2014.

MACEDO, Jorge. Compromisso com a fala literária angolana na escrita de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Orgs.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos escritos angolanos, 2005.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*, 2ª ed. Luanda/Angola: União dos Escritores Angolanos, 1989.

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

2008.

MALANDRINO, Brígida Carla. Os mortos estão vivos: a influência dos defuntos na vida familiar segundo a tradição bantú. *Último Andar* (19), 1-70, 2º Semestre, 2010. Disponível em: – < <http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/BrigidaMalandrino.pdf> >. Acesso em: 12/2/2014.

MARQUES, Eulália Teigas. José Relvas e a Implantação da República [1]. Disponível em: < [www.museu-emigrantes.org/docs/conhecimento/jose\\_relvas](http://www.museu-emigrantes.org/docs/conhecimento/jose_relvas) >. Acesso em: 5/11/2014.

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

MAZRUI, Ali A. Introdução. In: MAZRUI, A. A. (Editor); WONDJI, C. (Editor Assistente). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

MAZRUI, Ali A. [et al]. O desenvolvimento da literatura moderna. In: MAZRUI, A. A. (Editor); WONDJI, C. (Editor Assistente). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

MELÃO, Anabela. José Relvas, Alpiarça e a República! Disponível em: < <http://aperscrutadora.blogspot.com.br> >. Acesso em 5/11/2014.

MENDES, Ana Cláudia Duarte. *A ancestralidade no centro da narrativa, em Lueji de Pepetela*. Dourados - MS: Nicanor Coelho Editor, 2012.

MICHELETTI, Éverton Fernando. *Literatura e nação: travessias de identidades em estórias de Boaventura Cardoso*. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina – Paraná, 2006.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

MUTARERÊ, Mama. Divindades: Kayongo, Bamburucema, Matamba. Disponível em: [www.ritosdeangola.com.br](http://www.ritosdeangola.com.br). Acesso em 19 de dezembro de 2012.

NGUZENTALA, Tata ria Mukixi. Divindades: Kianda. Disponível em: [www.ritosdeangola.com.br](http://www.ritosdeangola.com.br). Acesso em 19 de dezembro de 2012.

NLUNDI, Tata. O simbolismo africano. Associação de Umbanda e Candomblé do Estado de Minas Gerais. Disponível em: < <https://umbandaminas.wordpress.com/2008/11/03/o-simbolismo-africano/> >. Acesso em 7/7/2013.

NTALAJA- NZONGOLA, Georges. Desafios para a formação do Estado na África. In: LOPES, Carlos (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Tradução Roberto Leal. São Paulo: UNESP, 2012.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

\_\_\_\_\_. O trânsito para melancolia na ficção angolana contemporânea. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 295-301, 2º sem. 2003. Disponível em: < [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/) >. Acesso em 19/11/2014.

\_\_\_\_\_. Uma fiandeira da voz e da letra. *Revista Criola*, Novembro de 2007 - Nº 2. Entrevista. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/> >. Acesso 29/6/2014.

\_\_\_\_\_. O trânsito para a melancolia na ficção angolana contemporânea. Disponível em: < [www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta13/Conteudo/](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/) >. Acesso em: 29/11/2014.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do Realismo Animista. In: *Revista Estação Literária*, Londrina, Volume 13, p. 268-281, jan. 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>. Acesso em: 2/9/2015.

PARK, Robert E. e BURGESS, Ernest W. “Competição, conflito, acomodação e assimilação”. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 13, n. 38, pp. 129-138, Agosto de 2014

PEREIRA, José Maria Nunes. O contexto africano: perfil histórico e abordagem geopolítica das macroregiões. In: BELLUCCI, B. (Org.). *Introdução à História da África e da Cultura Afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos – UCAM/CCBB, 2003, p. 9-29.

PLATÃO. *A República*. Parte II. Tradução Ciro Mironga. São Paulo: Escala, s/d.

PRANDI, Reginaldo. Povo negro. *REVISTAUSP*, São Paulo (28): 64-83, Dezembro/Fevereiro 96/96. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/28/05-prandi.pdf>>. Acesso em 14/6/2014.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *O livro do seminário: ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: LR Editores Ltda, 1982.

RAMOS, Marilúcia Mendes. O papel do escritor na literatura angolana. *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura – Vol.30, N.19 (2010)*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

RAMOS, Rui. A língua kimbundu. Disponível em: < [www.ciberduvidas.com/diversidades](http://www.ciberduvidas.com/diversidades) >, publicada em: 01/08/1997. Acesso em: 28/11/2014.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

REDINHA, José. *Distribuição étnica da província de Angola*, 3ª ed. Luanda: Imprensa Nacional de Angola, 1965.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto*, 3ª ed.. Coimbra: Almedina, 1992.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. *Linguagens e diversidades (uma leitura de Jorge Amado e Boaventura Cardoso)*. Tese de Doutorado, 2007, Universidade Federal Fluminense, Niterói - Rio de Janeiro. Disponível em: < [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/f](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/f)>. Acesso em: 15/11/2012.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de expressão oral: transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SAID Edward W.. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Três Literaturas Distintas: Estórias Africanas*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. O fogo da fala em Nostempo de Miúdo. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Orgs.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos escritores angolanos, 2005.

SANTOS, Cristiano Henrique Ribeiro dos. O Simbolismo da Árvore-Mundo no Candomblé: Conexão entre o Mundo dos Homens e o Mundo dos Deuses. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/>>. Acesso em: 10/10/2013.

SANTOS, Olímpia Maria dos. A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: < <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/>>. Acesso em: 27/11/2014.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, exóticos, demoníacos. Ideias e imagens sobre uma gente de cor preta. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 24, nº 2, 2002, pp. 275-289.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. 2ª ed., Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro, 1979.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

\_\_\_\_\_. A importância da literatura e das artes plásticas no contexto da cultura angolana. Conferência apresentada no Fórum dos Angolanistas - UERJ, 03/09/2005. Disponível em: < [www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/](http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/)>. Acesso em 31/5/2014.

\_\_\_\_\_. A alquimia do verbo e a reinvenção do sagrado. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Orgs.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

\_\_\_\_\_. Representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique. In: AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: PUC Minas; Nandyala, 2008.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: CARDOSO, *Boaventura. Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

SILVA, Renata de Souza da. *Boaventura Cardoso, um (re)inventor de palavras e tradições*. Dissertação de Mestrado, 2008, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: < [www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado](http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado)>. Acesso em 10/06/2014.

SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade: Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

SOW, Alfa I.; ABDULAZIZ, Mohamed H. Língua e evolução social. In: : MAZRUI, A. A. (Editor); WONDJI, C. (Editor Assistente). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

TATA NLUNDI. O simbolismo africano. Revista Afro Negra, Ano 1 - Junho de 1997, ANGOPE. Disponível em: < [www.cobantu.com/artigos](http://www.cobantu.com/artigos) >. Acesso em maio de 2014.

TEODORO, Francielle Nogueira Fernandes. *Memória e espaço urbano em contos angolanos: estratégias narrativas*. Belo Horizonte, 2012.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 3ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, s/d.

TSHIBANGU, Tshisbiku [et al]. Religião e evolução social. In: MAZRUI, A. A. (Editor); WONDJI, C. (Editor Assistente). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. – Brasília: UNESCO, 2010.

TUTIKIAN, Jane. Morada memória. In: Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura – Vol.30, N.19 (2010). Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

\_\_\_\_\_. N'goma yoté! Animem o batuque! (a re-traditionalização em A morte do velho Kipacça. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Orgs.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos escritos angolanos, 2005.

VAMBE, Maurice Taonezvi; ZEGEYE, Abebe. Amílcar Cabral e as vicissitudes da literatura africana. In: LOPES, Carlos (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Tradução Roberto Leal. São Paulo: UNESP, 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio Comércio Ltda, 1981.

VIEIRA, Luandino. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

WIDEMAN, John Edgar. Introdução. In: ABU-JAMAL, Mumia. *Ao vivo do corredor da morte*; tradução Edison Cardoni. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Hucitec, 1997

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução: Jerusa Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

#### Sites:

*Associação de Jardins Escolas João de Deus, fundada em 1882*. Disponível em: < <http://www.joaodeus.com/associacao/associacao.asp>>. Acesso em 28/10/2014.

*Boaventura Cardoso: um ficcionista angolano que explora temas ligados à religião*. Disponível em: <<http://www.embaixadadeangola.org/cultura/literatura/peregrin.html>>. Acesso em 23/4/2013.

Boaventura Cardoso. Disponível em: < <http://www.ueangola.com/bio> >. Acesso em 8/11/2014.

Boaventura Cardoso. Disponível em: < <http://angola-luanda-pitigrili.com> >. Acesso em 23/2/2015.

Jardim-Escola João de Deus de Leiria... uma escola de afetos. Disponível em < <http://www.joaodedeusleiria.com/>>. Acesso em 28/10/2014.

*Baixa de Luanda e Ponte*. Disponível em: < <http://www.youtube.com> >. Acesso em: 11/11/2014.

*São Tomé e Príncipe*. Disponível em:<<http://imigrantes.no.sapo.pt/page2stomeprincipe.html>>. Acesso em 26/11/2014.

Deputado Boaventura Cardoso quer maior valorização da música popular urbana angolana. Agência Angola Press, publicado em 19 de novembro de 2013. Disponível em: [www.portalangola.co.ao/angola/](http://www.portalangola.co.ao/angola/)> . Acesso em 23/2/2015.

*População da África*. Disponível em: <<http://www.sogeografia.com.br>>. Acesso em: 7/4/2015.

*Províncias.* Disponível em: <http://www.angolaglobal.net/sobre-angola/provincias/>. Acesso em: 16/6/2015.

*Panteras Negras: em uma época de opressão, resistir com idéias é um ato revolucionário.* Disponível em: <http://conscienciarevolucionaria-kassan.blogspot.com.br/2009/10/n-esse-texto-eu-mostrarei-os-motivos.html> . Acesso em 8/5/2013.

## ANEXOS

## Anexo A – Contos analisados no segundo capítulo

---



---

## Meu Toque!\*

Kaprikitu mãe dele munhungava\* no Marçal. Pula\* que precisava alimentar prazer, se deu encontro com Maria do beco. No escuro da noite se gostaram, Kaprikitu lhe embarrigaram. Mulato filho de pula pai dele está onde? Mãe negra é mãe é pai. Munhungar o corpo é pelejar contra a fome.

No pensamento do kandengue\* um dia veio virar engraxador. Lá no musseque tinha muitos miúdos que punham graxa nos sapato. Fininho, Zito e Fefé, poça! os gajos sábado e domingo andavam nos aviões, compravam mikondos\*, passeavam roupa nova. Ele ficava só em casa pôr olho nos três manos, cada qual tem pai dele, a mamã fazendo a vida. À noite, mesmo bêbada, ela trazia algum ferro\*. Kaprikitu avançou então os planos dele, puxou para os Eucaliptos\* ganhar a vida.

Os outros lhe olharam mal. Kaprikitu era mais um desafio no negócio de puxar brilho, por isso lhe xingaram mulato kanga massa\*. Ficou triste e voltou na casa, kumbu\* nada. Hoje amanhã, graxa nada. Mas, sem depressa, foi aprendendo as truquices dos kilamas do brilho. Se lhe ameaçavam enrugava cara raivosa e sacudia o punho, vê lá hem! Só assim Kaprikitu começou a embolsar algumas moedas.

---

**Meu toque!** — vocativo utilizado pelos engraxates quando os clientes se aproximam (N.E.).

**Munhungar** — prostituir-se (N.E.).

**Pula** — homem branco (N.E.).

**Kandengue** — criança (N.E.).

**Mikondo** — doce (N.E.).

**Ferro** — dinheiro (N.E.).

**Eucaliptos** — zona da cidade de Luanda muito freqüentada por engraxates (N.E.).

**Mulato kanga massa** — mulato que carrega cimento (N.E.).

**Kumbu** — dinheiro (N.E.).

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

Kaprikitu virou mestre graxista pouco tempo, sapato fica bem limpo, o pano até dizia nheque-nheque. A vontade dele não era essa vida. Esta sanzala\* grande onde vivemos — uns que ficam kilamas, outros castigo de monangamba\* — é que lhes arrastou na graxa ainda kandengue.

Entretanto, o desejo de estudar dicotava\* nele. Ele queria saber brincar com a palavra no papel, assim como trumunava\* a bola, se maguelava\* perigosamente nos carros. Mas lá na escola sôssora\* sempre chatear amanhã traz isto, amanhã aquilo. Por isso MEU TOQUE! era também o grito e a luta dele.

A arte de graxar estava ficar agarrada nas mãos que sabiam ritmar com o pano a música feita assobio. Kaprikitu puxou para a Baixa, experimentar outra sorte na vida. Se abancou no fresco da Portugália\*, visionando sempre os fregueses com sapato no pé, kumbu é preciso muito.

Ninguém que pode kuatar\* o tempo. Os dias na berrida, um vai, um vem. Tinha dia de negócio fixe, outros dias era só olhar olhar mais nada e o castigo da fome na barriga.

---

**Berridar** — dar corrida (em alguém); afugentar, afastar com rapidez (N. E.).

**Minguiçar** — enguiçar-me (N. E.).

**Sanzala** — aldeia, lugarejo africano (N. E.).

**Monangamba** — servente, criado, carregador (N. E.).

**Dicotar** — crescer (N. E.).

**Trumunar** — jogar (N. E.).

**Maguelar-se** — dependurar-se na traseira da carroceria dos carros (N. E.).

**Sôssora** — senhora professora (N. E.).

**Portugália** — bar luxuoso na Baixa de Luanda freqüentado por grandes capitalistas portugueses (N. E.).

**Kuatar** — agarrar (N. E.).

Um dia tal qual os outros, com o Sol a estalar quenturas, os carros vum-vum sempre, as pessoas todas também com as corridas.

Kumbu bué\*, gravidez na barriga, falas dicotas\*, o freguês sentou-se no bar. Kaprikitu berridou até ele e lhe enfiou o paleio da profissão: sai graxa, freguês? Pergunta que perguntava a todos os fregueses de manhã até à noite. Desde que estava ali nunca ninguém não lhe tinha falado mal, sempre cumprimentava com a pergunta sai graxa, freguês. Pula deu resposta vai engraxar teu pai. Meu pai cara dele nunca lhe vi, mas é meu pai. Vai engraxar teu pai não, mé! O freguês virou bicho e esticou um pontapé rijo, fazendo em bocados a caixa da graxa. Kaprikitu quando viu no chão a caixa que lhe agüentava a vida, pôs o desafio: vem cá s'és home! vem cá s'és home! O freguês se levantou arrogante e os graxas que estavam ali na cena engraxaram o desafio e repisaram: vem cá s'és home! Ninguém que falou mais. Todos estavam esperar o começo da luta. Outros pulas com coração no lugar ficaram chateados com a cena. Não gostaram. Isso não pode ser. Não se faz.

Miúdos na idade, os graxas sabiam no musseque puxar navalha na conversa salgada, imitar Sabata\* nos truques. Novamente a ameaça apareceu, palavra de rei, não volta atrás: vem cá s'és home! Os punhos dos engraxadores no ar. Ameaça. Silêncio. Ameaça. O freguês ficou fraco, nunca tinha pensado kandengues do musseque não fogem discussão azeda. Kaprikitu olhava só a caixa, as tintas, a graxa no chão. E amanhã? Os olhos começavam a chorar a tristeza que lhe rachava no coração. E amanhã? Tinha de pensar no dia de amanhã, pensar já como os kotas\* que têm mulher e filhos. E amanhã? Quando vier a Totalimediata\* se te acaço\* . . .

O ódio não cresce se lhe cortarem a raiz.

**Bué** — muito (N. E.).

**Falas dicotas** — grandes falas (N. E.).

**Sabata** — nome de um bandido, outrora famoso nos musseques (N. E.).

**Kota** — mais velho, pessoa de idade (N. E.).

**Totalimediata** — independência total e imediata (N. E.).

**Acaçar** — apanhar (N. E.).

---

## Nga Fefa Kajinvunda\*

Kuateno! Kuateno! O grito rebentou no ventre atmosférico rapidamente na kazucutice\* do Xamavo\*. Negócios ainda parados, quitandeiras na berridagem do gatuno. Kuateno! Kuateno! Tudo nas corridas para acaçar o dinheiro na ponda\* de Nga Xica roubado. Na berrida os fiscais também estavam. Pessoas que andavam nos becos ficavam assustadas, movimentação era no acontecimento dos ladrões fugindo, Xamavo tinha desordem. Kandengues até se espantavam, depois mergulhavam rindo na algazarra. Kuateno! Kuateno! Grito levado longe, grito testemunho de boca bocando bocas.

Nga Fefa Kajinvunda, como lhe chamavam por causa da força dela na discussão, refilona, quem lhe punha só desafio?, nem mesmo as polícias se podiam com ela.

Uma vez ela foi. Palavras zangadas com sô Zé, caloteiro. Mé dia, hora suarenta. Ainda dentro de casa que começaram, quase sem barulho. Discutidamente depois, das gargantas vomitavam berros, diálogo violento com as malcriações na língua. Palavras e gestos no enquadramento. Os corpos na discussão enunciavam formas variadas. Paga não pago. Nga Fefa e sô Zé no afrontamento. A solução não aparecia. As pessoas com a curiosidade de saber que conversa era aquela de falar berradamente. Compreenderam bem as conversas que passavam, quando os dois já cá fora no prolongamento da maka.

---

**Nga Fefa Kajinvunda** — dona Josefa, a zaragateira (N. E.).

**Kazucutice** — desordem, confusão (N. E.).

**Xamavo** — nome de antigo mercado (N. E.).

**Ponda** — pano que as quitandeiras usam à cintura e onde guardam o dinheiro (N. E.).

Sô Zé pensava por ela ser mulher podia lhe ganhar na luta logo. Se enganou. Eu sou mulher mas você não brinca comigo hem, caloteiro, não tem vergonha — Nga Fefa falou autoridade nas palavras. Todos não estavam acreditar, é embora era garganta dela, manias de desafiar homem, mé! Desapareça já — sô Zé bravou. Mas teimosia dela não ia. A repetição da cena acontecia outra vez. Cada um na afirmação de si. Kajinvunda nem que fugia só. Fia da mãe! Sô Zé começou de lhe empurrar com a mão no peito almofadado. Nga Fefa no chão ali. Vai agora dá-lhe já — a multidão aquecida de contente. Nga Fefa no chão e o homem masculinamente vitorioso. Mas, boxeiramente\* se levantou e lançou as mãos na garganta masculina. Sô Zé na aflição, eué! Zolhos dele na viragem moribunda. Multidão atenta. Expectativa dominante nos homens e nas mulheres. Receosos de ver sô Zé apanhar nas fuças, os homens estavam. Era uma mulher. Vergonha para eles se Nga Fefa ganhava. Elas, no lado delas, não queriam também ver Kajinvunda debaixo do corpo musculoso. Ora favorável a um, parecendo próximo o desfecho, ora favorável a outro, mudando sempre as esperanças dos assistentes, a luta não terminava. Gritos e aplausos no seguimento da porrada. No Sambila, na hora das mé dia, não te digo nada!, porrada grossa, meu! Ninguém se meteu só na cena. Só eles. Ditado que mandava não meter a colher entre marido e mulher, ali era lei. Nga Fefa de repente baçulou\* o homem e a vitória dela com sô Zé no chão. As mulheres rebentavam gritos e arrogantemente perguntavam onde se escondera a masculinidade. Você? Você não és zohomem, mé\* — dedos na indicação da vítima. Nga Fefa ainda na socagem do adversário. Tiveram de lhe dizer chega, vontade era muita.

Não estava lá mais nenhum homem. Desapareceram. Só as mulheres é que ficaram. A notícia correu musseque

---

**Boxeiramente** — com jeito de boxeiro (N.E.).

**Baçular** — dar rasteira (N.E.).

**Você não és zohomem, mé** — você não é homem, pô! (N.E.).

todo, nem faísca. Quem estava ainda acreditar no princípio? Ninguém. É boato.

Desde então os maridos proibiram as mulheres de andar com Nga Fefa, não fossem aprender os truques. As recomendações traziam ameaças de espancamentos. Kajinvunda — lhe acrescentaram no nome de Nga Fefa.

Nga Fefa, hum parece mentira! Nga Fefa agarrou mesmo o ladrão. Com uma aduela tirou-lhe a vontade de correr. Os miúdos entravam na socagem e bofetadas também davam na condenação. Vinham depois relatos de uma aventura breve, no palco mussequeiro, grávido de cenas.

Nunca recuava no medo das pessoas. Nga Fefa tinha homem no corpo dela de mulher. Respondia xingantemente todos que lhe insultavam e até os fiscais punham respeito nela. Senhoras inda que vinham lá do putu com as manias de superior, não torravam farinha com ela. Olhar sisudo, cigarro fogo na boca, falas poucas, personificava a autoridade e o respeito.

Chegou e perguntou saber se o peixe quanto é: Trinta escudos. Foi a resposta seca que ela falou na intenção de não arranjar mais conversa. Ela sabia o costume antigo das senhoras da Baixa de discutirem o preço da mercadoria. “Oh! É muito caro, Maria. Toma lá quinze escudos se quiseres.” Braço estendido da senhora ficou embora só no espaço. Nga Fefa parece lhe bateram vibrantemente no corpo. Tirou o cigarro do canto da boca e descansou arrogantemente as mãos na cintura. A mão da oferta barata ainda abandonada no espaço. Zolhos das quitandeiras de repente espiando, múximas palpitantes. Parece se vão vundumunar-se\*. Banzaram\*. “A senhora está chamar Maria a quem? Você viste meu nome é Maria? Vê lá, hem!” — se arregalaram os olhos no desafio en-

---

**Vundumunar-se** — bater-se, lutar (N. E.).

**Banzar** — pensar (N. E.).

quanto a mão da oferta cobardemente murçhando. Senhora, boca admirada. Nunca tinha ouvido dizer quitandeira fala assim numa senhora. Estava no hábito dela ir no mercado e entrar na discussão do preço, altivamente. Com o criado lá em casa, com a gente do musseque com quem às vezes falava, comportamento único. Tempo ainda colonial. Pensou que a quitandeira estivesse maluca. "Parece-me que há aqui um mal-entendido, Maria." Fora da banca, Nga Fefa no gesto mussequeiro mandou a senhora calar a boca logo, logo senão lhe dava.

Palavrosamente as quitadeiras caçoaram a mulher da Baixa, desaparecendo. Nos kimbundos\* delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo que não podiam falar na língua da senhora abertamente. Anos de opressão se transformavam em liberdade nas falas kimbundas.

Ainda no gesto furioso Nga Fefa, enquanto as outras retomavam normalmente o serviço.

Primeiro umas isoladamente, depois já em grupos notáveis as quitadeiras saíam lentamente da praça tropeçando em caixotes e kindas\*. Formigas deslizando pareciam. Os polícias vinham acompanhados da senhora triunfante, apontando Nga Fefa: é aquela negra! Medo ainda no princípio, a quitandeira fez coragem depois. Olhou à volta. Ninguém não estava.

Chegaram e nem mais que avançaram saber como é que a maka foi. Começaram só no castigo da quitandeira. Nga Fefa ainda deu uma paulada na cabeça dum chui\*. Aqui é que mesmo a luta de verdade começou. A senhora no estimulamento da fúria colonial: dêem-lhe mais! Força!

Kajinvunda sem força, estendida no vermelho sangue da morte.

---

**Kimundo** — língua falada pelo povo kimundo que havia no Norte de Angola, ao Norte do rio Kuanza (N. E.).

**Kinda** — cesto (N. E.).

**Chui** — policial, no sentido pejorativo (N. E.).

---

## Mesene\*

Ouviam Kaxeketela atentamente iluminando suas cabeças. Homens e mulheres na vontade de pelejar a ignorância, tomavam do Mesene a lição na cartilha de João de Deus. Bê-a? Bá — cantava o coro atento. Tê-a? Tá. Agora junta-lhe mais um tá, faz quê? ~~BATATA~~ — arrespondiam os velhos soletadamente. A lição ritmava é quando chegava nazoras da tabuada dois vezes um dois, dois vezes dois quatro.

Experiência de anos lhe kulongaram\* a tornar as lições mais fáceis. Respeitado por todos, zuelava\* muitas vezes nos julgamentos para salvar justamente alguém da fúria do regedor\*. Assim então muitas makas que fez com o regedor da sanzala do Kitembo e os comerciantes também não lhe fiavam.

Pandassala um dia arreparou de manhã que as galinhas e os porcos não estavam lá. Culpadamente estava indicar no nome de Tenete, miúdo traquino nas berridas de kutonoka\*. Makotas\* do Kitembo foram então na regedoria para ver quem é que estava com a razão dele. Pandassala adiantou avançar intrigas no regedor para castigar só o miúdo, coitadito filho alheio estava inocente. Mesene Kaxeketela se alevantou e todos que emudeceram as vozes para lhe ouvir. Quando acabou de falar, aplaudiram com a cabeça. O regedor na vergonha dele teve de largar o miúdo. As caras eram espelho de alegria.

---

**Mesene** — professor, mestre (N. E.).

**Kulongar** — ensinar (N. E.).

**Zuelar** — falar (N. E.).

**Regedor** — autoridade administrativa ao nível da aldeia (N. E.).

**Kutonoka** — brincadeira (N. E.).

**Makota** — velho (N. E.).

Sombra da árvore grande no fresco das kadibalas\* dos velhos, alunos no limite da idade. Foi assim. Ninguém que esperava a carrinha de repente. Pararam na lição cantante na espera de quem é que vinha lá. Kutonokavam\* lá fora os miúdos na chegada da carrinha, empoeirada.

Desceram em andamento ainda, o chefe de posto na frente com a brutalidade. Ximbas encercaram o cerco. Havia maka, todos que pensaram no pensamento.

— Que reunião é essa? — berrou sô chefe a força da sua autoridade toda, encorajada nos cipaios encacetados.

— Estou a ensinar estes velhos, meu chefe — Mesene na atrapalhação. Orvalhos de suor, quenturas de febre, vontade de verter\* ali mesmo tudo junto que rebentava quase.

— A ensinar... Você mazé é um grande político, andas a agitar os teus patrícios. Estás preso!

Mesene Kaxeketela ficou na boca aberta. Incêndio de pensamentos ardia na cabeça dele. Iam lhe levar preso. Talvez para nunca mais voltar. Quem ensinar aquelas crianças e velhos do Kitembo amanhã?, perguntava-se ele mesmo.

— Não sei o que é política, meu chefe. Estou só a ensinar... — conseguiu arresponder.

— Cala-te, seu terrorista.

Medrosamente assistindo à cena, makotas começaram de cochichar deve ser é o Canhanga que foi kudibotar\* no regedor.

Desde muito tempo Canhanga nunca mais ia nas aulas dos mais-velhos, todos que tinham arreparado. O Mesene mandou ainda saber por que ele nunca mais voltou na lição. Estava doente — mandou dizer, mas era em-

---

**Kadibala** — careca (N. E.).

**Kutonokar** — brincar, termo kimbundo (N. E.).

**Verter** — urinar (N. E.).

**Kudibotar** — lançar boato (N. E.).

bora mentira dele. Foi ele mesmo que foi boatar no rege-dor que o Mesene em vez de ensinar no livro ensinava outras cuezas que não estavam no livro. Canhanga perigoso, intriguista, tinha inveja do Mesene. Ninguém que duvidava.

Procuraram em casa, foram nas lavras, nada. Canhanga tinha fugido longe com o medo. Se lhe acaçavam o caminho era a porrada até sair sangue. Kisueia!\*

Sô chefe mandou buscar a bicicleta do Mesene, por causa dele um dia. No Kitembo não havia ninguém que tinha transporte. Kaxeketela começou então a andar outra vez a pedalar a palmilhação da ida e da volta para a escola. Muitas vezes lhe tiravam no sono avançado para ir levar um doente no hospital.

Filho dela de Umbakassua caiu na doença de febres altas à noite. Vieram lhe chamar para ir no enfermeiro. Não foi então Kaxeketela que pedalou muito com a pressa toda para o miúdo não morrer? Mães que iam parir às vezes também tinham de ir com as dores na bici\* do Mesene.

Nesse dia a tristeza veio no coração das gentes da sanzala, faça de contas a bicicleta era de todos.

No kasputu\* dele refinado na gramática zé maria relvas, Kaxeketela passava muitas noites na sonecagem\* de requerimentos para tratar do bê-i\*, e mukandas das pessoas que não sabiam ler nem escrever ele também que fazia. Ainda sô chefe que é sô chefe muitas vezes tinha que ir no dicionário buscar o sentido das palavras caras. Kaxeketela dominava corretamente a língua do putu. Ih! Inda esses gajos que vinham de lá se falavam como ele?

---

**Kisueia** — traidor (N. E.).

**Bici** — bicicleta (N. E.).

**Kasputu** — português (N. E.).

**Sonecagem** — escrita (N. E.).

**Bê-i** — bilhete de identidade (N. E.).

Tinha também fama de casamenteiro. Não foi ele então quem pediu na mão da Xia, menina que era o encanto de todos os rapazes na sanzala? Se lembram?

Vos conto. Foi assim que aconteceu. As velhas vestiram os melhores panos e esperaram todos a chegada do rapaz. Kaxeketela, tio de Kulevala, filho do defunto irmão dele, Nikila, enfatuado de brim branco bem vincado, na exaltação das qualidades da rapariga, começou: "Venho pedir a mão da vossa filha Xia, menina bonita de bom coração". Xia, os olhos? só no chão. Dessas. Não tinha coragem de olhar nas pessoas que lhe rodeavam. Depois os parentes da pretendida agradeceram as palavras e também o alembamento\*.

Era amigo de todos na sanzala.

Estavam na estrada à espera do Mesene para irem juntamente na escola, cantando como nos outros dias. Os alunos de manhã. Pelo caminho fora eles e o Mesene cantavam a tabuada toda, nem só se arreparavam na distância que andavam. Alunos com a desconfiança na demora do Mesene. Impacientavam já quando souberam que Kaxeketela nunca mais vinha lhes kulongar. Sô chefe tinha lhe levado ontem na razão de ele era político. A compreensão da vida amadurecida nas muximas\* kandengues\*.

---

**Alembamento** — dote (N. E.).

**Muxima** — coração (N. E.).

**Kandengue** — criança, **muxima kandengue** seria sentimento, coração de criança (N. E.).

**Anexo B – Contos analisados no terceiro capítulo**

# A ÁRVORE QUE TINHA BATUCADA

Pintadas de fresco na memória, cenas de *O Laço da Meia-Noite*. Teimosamente: apesar do esforço. E passava então das onze da noite, vinha assim do cinema, noctívago quase só. E vinha assim andando e assim andando, noctambulosa, passos quase na fronteira luz e escuridão: linha divisória de espaços sociais. Tinha nó na garganta: o medo engravatado.

Silêncio cortado: cão a ladrar. E acelerei então: o passo. Cacimbante, luarenta: a noite. Capim seco tinha então cheiro de queimadura. E tinha pirilampo, pontinho luminoso: adiante. Sem intermitência, não era pirilampo: certifiquei. E experimentei então descontraír assim: assobiando. Breve sensação de segurança. Porém minhas pernas não estavam então acompanhar o esforço para me descontraír assim. Pontinhos luminosos agora estavam então aumentar. E parei: assustado. Mas impetuosamente veio então assomo de coragem: decidido, retomei o passo. Sob a minha cabeça: os pontinhos luminosos. E dos lados: os pontinhos luminosos. Sem querer tossi então e alguém também tossiu. E tossi: tossiu. Tossia e na noite luarenta ecoavam tosses. E retive então o passo assim e olhei assim para os lados: ninguém! Oh! Outra vez: na passada. E assobiei então e o silêncio da noite que apenas de vez em quando era cortado pelo vento e o silêncio da noite se engravidou então de assobios. Fiu! Fiu! Fiu! E deixei ainda de assobiar, mas o silêncio continuou a se encher de assobios. E imobilizei então de novo o passo. E ouvi então vozes: vozes. E decidi então: passinho passo progressivo. E ouvi então outra vez: vozes. Quem vem aí? – quem falou assim fui eu. Quem vem aí? – vozearam vozes. E parecia que as vozes estavam a vir então de uma árvore que estava: próxima. E ventava. Capim seco e galhos secos começavam então a rolar, a rolar, a rolar assim pelos carreiros muitos. Fantasmas pareciam. E estava então calado. O eco é que então continuou vozeando: quem vem aí?!!! Quem vem aí?!!! E me sentia pequeno

perante uma voz tão potente e cavernosa. E comecei então a ouvir, vindo da árvore que agora estava à minha frente, uma mistura de sons e ruídos e gargalhadas e batucada e barulho de pratos e cães ladrando e gatos miando. E não estava a ver ninguém. E não me atrevi a dar passo. E fiquei então estático. Um som oco crescia e crescia assim: eram cabaças se entrechocando. E desceram então da árvore e vieram então cá em baixo se movimentando às voltas, dançando. E não via ninguém. E de repente comecei então a ser esbofetado. E tentei me esquivar, me defender: em vão. E agüentei bofetadas e pontapés até cair no desmaio.

Imponente, vertical, alicerçada na força telúrica, resistente às intempéries do Tempo e da Natureza. Caminhantes de todos os caminhos passavam. Uns passavam sem parar e outros paravam e lhe segredavam então. Caminhantes de muitos caminhos passavam. Uns cansados da caminhada paravam e descansavam para pouco depois retomarem então a caminhada. E outros descreviam no corpo dela os seus sentimentos e desejos. De muitos caminhos, os caminhantes lhe veneravam. E tinha então caminhantes que vinham lhe fazer pedidos para resolver casos. Caminhantes de todos os caminhos iam passando. E uns passavam então e nunca mais regressavam. E tinha outros que passavam e repassavam. E a Chuva e o Frio e o Sol e a Noite e o Dia eram dos caminhantes que mais passavam e repassavam. E tinha também o Vento dentre esses caminhantes. Guardava então segredos de muitos caminhantes e guardava lamúrias e desejos e sentimentos e queixumes. E guardava tudo então, porém não revelava nada. E ninguém podia desvendar então o que estava lá encerrado. Um dia vieram então caminhantes armados de catanas e machados para lhe matar e ver então o que é que ela tinha lá dentro. Queriam lhe roubar as prendas valiosas que ela recebia de muitos caminhantes e que guardava então no seu corpo. E os caminhantes, depois de muitas horas e suados e extenuados, desistiram de lhe golpear com as catanas e os machados. E no corpo dela não havia então nenhum sinal e nenhuma marca e nenhum golpe. Por isso os caminhantes desistiram.

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

E no começo da estrada que dava para a Kaála, frondosa e imponente: a árvore. Durante o dia era igual a tantas outras. Na sua sombra os passantes vinham então se refrescar e recobrar energias para a distância longa. E descontraídas as crianças vinham então: lúdicas. Era uma árvore igual a tantas outras. E tinha gente que só dava por ela pela sua imponência. Durante o dia tinha então pássaros e passaritos e passarinhos que vinham ainda brincar nos seus galhos. E vinha então o Bulikoko, gigante e pousava na copa da árvore e nidificava e começava então assim todo sorridente té... té... té... e o Huicumbamba de pescoço dourado respondia então uei... uei... uei... Mas quem traquinava mais, saltitante, era o Mukorikori, rabo de junco tri... tri... tri... O Mukuku-a-tumba, esse não vinha sempre. Mas e quando vinha avisava então assim du... du... du... eh! e a gente que morava cerca sabia que era a chuva que estava a vir lá então das bandas de Kangambo, nuvens engrossando e passando pelo Cemitério e Kapopa e depois descarregava. Bons pássaros e passaritos e passarinhos, amiguinhos de todas as horas. E tinha também uns pássaros que só vinham nas horas aziagas eh! kiiuik... kiiuik... kiiuik... era então o Yngo, de crista alta. Mas quem que metia mais medo era inda o Kakoko. Passava raras vezes. E pousava então mais vezes nas casas abandonadas, e nas torres. Quando vinha, o Kakoko se enfiava nos buracos da árvore e começava então a chorar, eh!

Era uma árvore normal e igual a tantas outras, até aquele dia. E depois tinha então mais gente que, passando à noite pela árvore, fora então agredida. Tinha cada vez mais gente. E veio então a PSP averiguar e não viu ninguém. E no outro dia a cena se repetiu então. Notícia correndo, gente vindo. E até povo da Vila Matilde e Campo da Aviação e Kangambo até, desceu e veio então: curiosamente. E durante o dia era uma árvore normal e sem nenhum sinal estranho. De noite é que ninguém se atrevia então a ir lá satisfazer a curiosidade. E de dia uns lhe olhavam: respeitosa-mente. Os mais-velhos descobriam então a cabeça e se inclinavam perante a árvore. E tinha até gente que mesmo de dia estava então evitar passar por ela.

Corria, bocante: a boca! Intrigado, Sô Administrador mandou então chamar os cipaio e falou assim vocês esta noite vão dormir na árvore para apanhar os bandidos. Estão a ouvir? Sim senhor Sô Administrador! – a resposta. Sô Administrador, ainda bem Sô Administrador está nos mandar então acaçar os bandidos que estão na Kaála, já estão abusar muito, Sô Administrador – quem falou assim foi então o chefe dos cipaio, nome dele conhecido de Cinquenta e Um por causa das palmatoadas até naquela conta que ele gostava então de palmatoar nos presos. E fiel servidor do Sô Administrador e sempre solícito na execução das ordens dele e bajulador, o Cinquenta e Um estava sempre singraxar no Sô Administrador. E quando tinha folga ia sempre na casa do Sô Administrador se oferecer para regar o jardim e baloiçar então com os meninos no baloiço e até mesmo lavar com prazer os pezinhos chulécheirosos do Sô Administrador. Os presos evitavam então dar encontro com ele. E um dia os presos estavam assim a trabalhar na estrada e assim a trabalhar e a carregar pedra e a britar pedra. E derepente chegou Cinquenta e Um e chicoteou então um preso que estava ainda descansar. E o preso se revoltou e lhe deu na cara. Ih! O Cinquenta e Um à noite veio então lhe buscar e nunca mais ninguém soube dele.

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

Sô Administrador, irritado, mandou então pôr cerco na Kaála: a rusga. Nada. E os bandidos não apareceram. Do gabinete dele todos os dias só se ouviam então berros e disparates um monte. E ele andava então desorientado. Assim então ele resolveu comandar pessoalmente as operações. Se munuiu então de armas e cordas e cacetes e mobilizou então cipaio todos e, à noite, pela calada cercaram a árvore. E com ele também estavam então alguns comerciantes.

No dia seguinte a notícia: correu. E Sô Administrador estava mal no banco de urgência.

Depois de ter pregado vários sermões contra os bandidos, Sô Padre decidiu também ir lá desafiar então o satanás. E na árvore deixou a batina e o missal e os óculos e foi levado então em estado de coma. E nem as benzeduras lhe safaram.

Caminhantes. Vinham de muitos caminhos. Passavam e repassavam e olhavam: atónitos. Caminhavam caminhos de muitos caminhos e: vinham. E paravam e olhavam e olhavam e retomavam: caminhos. Caminhantes. Vinham de muitos caminhos.

Cortar a árvore! Cortar a árvore! – decisão tomada. Alguns aconselharam-lhe acorrentar primeiro e a lhe deixar ficar assim pelo menos durante três dias. E assim os bandidos não podiam então fugir.

Sol ardente, Sô Administrador, Sô Padre, os comerciantes, meio mundo, todos vieram. À ordem de começar e os homens e dez homens à volta da árvore, começaram então a arremeter machadadas no tronco da árvore.

Ninguém estava acreditar então no que estava acontecer. E passadas mais de três horas desde que os homens tinham começado a amachadar, tronco da árvore estava na mesma: intacto. E os homens tinham já as mãos a sangrar e quase não se agüentavam de pé. Sô Administrador, esperançado, incitava os homens a prosseguirem e os homens prosseguiam então exaustos. E uns então começavam a cair, mas sob as ameaças da autoridade se levantavam então para depois caírem novamente. Seis da tarde: tudo na mesma. Sô Padre já tinha então se retirado, sem ninguém dar conta. E pouco depois, Sô Administrador, alguns comerciantes, com medo da noite, se retiraram também. E veio então a noite e com ela a batucada: outravez então.

Caminhantes, a Noite e o Dia e o Frio e o Vento e a Chuva, caminhantes de muitos caminhos, caminharam e foram ter com a Tempestade. Lhe contaram então tudo o que se estava a passar. A Tempestade lhes mandou então esperar, enquanto se preparava. E depois partiram juntos, caminhantes de muitos caminhos. Quem

vinha no comando era a Tempestade. Caminhante, a Tempestade é quem estava a puxar todos: a Noite e o Dia e o Frio e o Vento e a irmã dela, a Chuva. Tempestiva e tempestuosa vinha então a Tempestade tempestando. Por onde passava arrastava tudo: tempestuosamente. E chegou assim, peito inchado e assim começou então a berrar em voz troante e gritante e rimbombante e faiscante. Companheiros da mesma caminhada, o Vento e a Chuva lhe ajudavam então a engrossar a voz: troante. Intempestivamente a Tempestade se retirou então. Com ela os caminhantes da mesma caminhada. E a árvore estava lá: firme, imponente e frondosa.

Os cipaios entraram apressados no gabinete do Sô Administrador e de lá saíram então pouco depois. Tinham de cumprir a ordem! Era uma ordem do Sô Administrador e eles sabiam que não podiam sequer contestar. Sô Administrador falou assim se não cumprirem com a minha ordem mando-vos todos para as minas da Kitota! Dito não tinha contradito.

Se puseram então a: caminho. Cinquenta e Um estava apreensivo e quase não falava. Agora é que Sô Administrador me arranjou um trinta e um! – pensou no pensamento dele. Como é que ele ia convencer então o velho a vir em Malange se ainda no mês passado lhe tinha espancado? E o velho estavam lhe acusar então de ter enfeitado um comerciante, por isso um mês antes tinha estado na Administração. A carrinha ia rolando estrada fora e entrou na picada. Cinquenta e Um: cara dura, caladura, sem faladura.

Bocaram: a árvore tinha então milagre. Caminhantes, vieram: peregrinamente. Cegos e paralíticos e mulheres de ventre infecundo e homens sem geração e solteirona desamada e kafofo de visão camoneana e kaleijado coitadito e marido cornudo na tourada conjugal e caloteiro fugindo da cobrança e pobretão sonhando milhões na lotaria. Todos: vinham. Caminhantes. Peregrinos. Vinham de muitos caminhos. Caminhavam caminhos de muitas desgraças e: vinham. E partiam: desiludidos.

As mulheres, na lavra, só quando viram já a chevrolet verde, eh!, começaram a desaparecer bofele-felê, bofele-felê, bofele-felê. Carrinha parou: Camburi tinha ninguém derepente. E tinha só

A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

galinhas e cabras circulando. E fumo na cozinha era sinal de que o povo tinha fugido tinha momentos – Cinquenta e Um confirmou irritado. E bateram palmas e entraram para dentro das casas e nada. E veio então a noite e nada. No relento da noite os cipaio dormiram ao relento. Cinquenta e Um: desconsseguiu no sono. E pensou na surra que Sô Administrador lhe ia então surrar se voltasse sem o Velho. Ih!

Madrugada: Cinquenta e Um despertou cipaio. E despertou. Ordenou: buscas nas cercaduras. E porém: advertiu. Nada de brutalidades: tirar mel sem espantar abelhas. E os homens foram então e Cinquenta e Um ficou só assim: expectante. E no fumar tinha então ligação directa: cigarro acendia com cigarro.

Um a um gente regressando. Cipaio se excedendo em tácticas de tirar mel sem espantar abelhas. E Cinquenta e Um se animando, vendo gente vindo. Distribuía cumprimentos e sorrisos. Gente receosa, desconfiando. Cinquenta e Um mandou descarregar carrinha: garrafões de vinho e malas de peixe e panos e cigarros e muita coisa. Gente desconfiando: mão que ontem trazia chicote, hoje trazendo mão cheia, benemérita. E Cinquenta e Um tinha cara alegre e estava abraçar a gente então.

E o Velho estava aonde? Não estava aparecer. E Cinquenta e Um solicitou imenso que lhe fossem então chamar e o assunto era importante e tinha uma mensagem muito boa da parte do Sô Administrador. Repetiu: o pedido. Gente estava receosa, não estava então acreditar.

Cinquenta e Um então persuadiu: não trazia nem armas e nem cacetes e nem chicotes.

Veio: o Velho. Cinquenta e Um lhe estendeu então a mão e o Velho não lhe correspondeu no cumprimento. E mostrando simpatia Cinquenta e Um botou então mansas faladuras. Falou assim então que o Sô Administrador lhe mandou chamar para uma missão importante. Eu sou feiticeiro não posso ir falar com o Sô Administrador! – a piada do Velho. E secundado pelos cipaio, Cinquenta e Um insistindo. Tinha gente que na mira da oferta aconselhava então o Velho a aceder. E o Velho nada. Cinquenta e Um

insistindo. E o Velho nada. Bola vai e bola vem, só duas horas mais tarde é que puseram: acordo.

De Camburi a Malange, viagem de nem duas horas estava então a durar dois dias. A carrinha que na ida não teve problemas, no regresso estava então a andar e a parar. A carrinha andava e parava e o condutor descia e ia então lá à frente no motor ver então o que é que estava acontecer e depois manivelava e entrava na carrinha e a carrinha então começava a andar e depois outra vez estava a parar. E assim então foram andando. Andando e parando. Cinquenta e Um, cadavez a carrinha parava descia também da carrinha e olhava lá à frente no motor e ficava então a disparatar a mãe dele do condutor. Depois, a carrinha foi ainda se enterrar na lama e todos os cipaio desciam na carrinha e ouviram os disparates do Cinquenta e Um. Alguém que queria lhe lixar no Sô Administrador – falou então para todos os cipaio. E então depois disparatou não só a mãe dele do condutor e também a mãe deles dos outros todos cipaio.

E Cinquenta e Um estava mais zangado porque o Velho não queria descer na carrinha. E queria se meter com o Velho e um dos cipaio lhe desaconselhou: cuidado! O Velho tinha poderes. E lhe xingar na mãe dele do Velho eh! podia então piorar a situação. A carrinha andava e parava e o condutor descia e ia então lá à frente no motor ver então o que é que estava acontecer e depois manivelava e entrava na carrinha e a carrinha então começava a andar e depois outra vez estava a parar. Dez paragens seguidas e Cinquenta e Um perguntou no Velho se não percebia então nada de mecânica e se ele não podia ainda fazer alguma coisa. E o Velho falou então que não sabia nada de mecânica. E assim então foram andando. Andando e parando. Cadavez a carrinha parava os cipaio então não adiantavam: palavra. Cinquenta e Um estava então a desconfiar é o Velho que estava então a fazer parar a carrinha andar e parar e por isso lhe perguntou então outra vez se o Velho não podia fazer nada e o Velho falou então assim nada. Cinquenta e Um tinha: fúria contida. E foram andando. Em cada paragem Cinquenta e Um estava xingar a mãe deles dos cipaio todos e falava

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

então alguém que queria lhe lixar no Sô Administrador. E o Cinquenta e Um estava sempre com a vontade dele de bater no Velho e estava sempre a travar: os socos morriam nos punhos feitos nos bolsos. E assim então foram andando, andando, andando até chegar em Malange.

E o Sô Administrador já estava cá fora e vai e vem e vem e vai e vem no quintal da Administração. E o Cinquenta e Um quando viu Sô Administrador estava então a passear no quintal começou então a tremer de medo. E para surpresa dele Sô Administrador quando viu então o Velho estava descer na carrinha começou então a sorrir e o Cinquenta e Um experimentou ainda sorrir e depois então, vitorioso, sorriu com o Sô Administrador.

Caminhantes. Vinham de muitos caminhos. Passavam e repassavam e olhavam: atónitos. Caminhavam caminhos de muitos caminhos e: vinham. E paravam e olhavam e retomavam: caminhos. Caminhantes. Uns passavam olhando para a frente e outros passavam olhando para trás. Uns passavam com o Tempo e passavam e outros vinham com o Tempo e vinham. Só a árvore é que não passava e não vinha. A árvore: estava.

De boca em boca: a notícia. A árvore ia ser derrubada! Foram buscar um Velho em Camburi que vai derrubar a árvore! E o Sol nem tinha ainda meia andança e já tinha então gente muita à volta da árvore. E todo o mundo veio. E Sô Administrador veio. E Sô Padre falou então que não acreditava em feitiçarias e blasfemou o Velho, satanás em pessoa.

O Velho se ajoelhou diante da árvore e ficou assim algum tempo. E gente atenta. E depois subiu em cima da árvore e toda a gente começou a ouvir então gente conversando em cima da árvore: lá. E tempo depois, da árvore começaram então a cair trapos, penas de galinha, ossos. E caíram então as cabaças, muitas cabaças. Ninguém se atreveu a falar. Não dava mesmo para falar. Eh! Eh! Eh!

O Velho desceu e ordenou então que os homens que comessem a cortar então a árvore. E os homens começaram pum! pum! pum! E a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai! E o grito

## BIBLIOTECA DE LITERATURA ANGOLANA

vinha do fundo das raízes e subia pelo tronco e se espalhava pelos braços da árvore. E a gente viu: o sangue. A árvore jorrava então sangue ai! ai! ai!

Seis da tarde a árvore batucante estava ainda de pé. E o Velho estava então transpirar no olhar furioso do Sô Administrador. Cinquenta e Um desconteve: a represa. Desembrulhou então a língua, enfureceu o cavalo-marinho, atçou a besta e o rio arrastou pedras, cada pedra, pedradas, pedregulhos e rebentou então: o dique. O Velho foi nas águas.

O SOL NASCEU NO POENTE

Tinha só meio tempo: o passo. Capinzal começava a se espreguiçar zé e o orvalho a molhar os passantes ainda. Traço da bicharada nocturna: no chão. No pressentimento de passos debandavam borboletas, esvoaçavam gafanhotos, joaninhas adejando nviém, nviém. Mundo todo a se despertar zé: capinzal, pássaros, bicharada toda a se fundumunar, a se fundumunar, katutu tui tui tui, katutu tui tui tui, cócórico. O miúdo na mira físgou o passarinho – bu zukutu! A flecha zuim deixou o arco e trouxe a presa.

Titico crescia. No continente. Na ausência do olhar vigilante: nossa corrida zunante. Eu e Titico, nós os dois no balanço: ludicamente. Nossa imaginação traquina voando acrobacias, trepando mafumeiras gigantes, viajando nas asas de uma borboleta.

Chegamos: eu, Mãe Fina e Titico no crescimento. Correnteza do rio era trovão na força. Ela desatou o pano das costas e a vida desceu. Experimentamos então nossas vontades apesar da correnteza: o banho. Mãe Fina agarrou o Sol e lhe pôs na escuridão da roupa: olha só a brancura! Inquietante, olhar dela sempre na curva da esquina nos espreitando.

Titico crescia. No continente. Tinha uma vez Titico deitado na cama viu a porta do quarto a se abrir sozinha e a montanha a entrar: sorrateira. À medida que ela entrava se tornava zé pequena. Trazia zé no rosto sorriso franco a puxar confiança. Titico se levantou zé e estendeu a mão para lhe agarrar – uma vontade. Montanha se esquivou zé se encolhendo – a finta. Cada vez que ele tentasse tocar na montanha, a montanha se afastava zé. Depois de algum tempo a montanha aumentou de volume, ficou grande e se abriu. Titico entrou nela dentro. Se estrebuchou, esfregou os olhos e acordou – o sonho.

Mergulhamos zé no rio fundo. O peixe desapareceu no fundo e emergiu contente uá lá lá, me acenando. Peixe bom, bonito rosado no corpo. No crescimento. Depois eu subi zé nas costas

dele e ele me levou longe e deixávamos Mãe Fina desquieta. Quando reaparecêssemos ela nos chamava zé xéié Titico anda cá! e eu e o peixe saíamos e nos deitávamos no sol uf! Mãe Fina se empertigava, olhava ridente o continente, agarrava o Sol com as mãos e voltava a lhe pôr na roupa.

Titico crescia. No continente. Um dia cheguei na casa e não lhe dei encontro. Procurei, procurei, Titico não lhe encontrei. Na casa. Nada. Na vizinhança. Nada. Aqui e ali. Nada. Titico: nada. Andei, andei e no encontro com um caminhante zunante, eu e ele zunantes, ele me falou assim zunante euviumvultoacorrer-eaentrarnaquelamontanha – o vento zunante zuniu a palavra. Então zuni zé até na montanha e vi a montanha a se mexer, a se mexer e daí a pouco Titico a sair de dentro dela e a lhe subir nas costas e ela a se mexer, a se mexer. Chamei Titico, Titico vem cá, e ele veio e fomos: na casa. Montanha parou de se mexer e ficou assim: serena e triste.

Sol estava na curva: a descer. Se indo. Mãe Fina no alvo da alvura. Nós ainda a nos despedirmos das fimbrias. Fimbrias e eu vi ainda a aflição dele: não sabia nadar! Peguei nele e comecei a lhe ensinar a nadar e então todas as mulheres a rirem das piruetas do cabritinho. No crescimento. Quando saíamos da água ele chorava mé mé mé. Mãe Fina lhe pegou zé, lhe deu chucha e o cabritinho mamou, mamou e ficou: caladinho. Rodilha na cabeça amolecendo o peso, cabritinho nas costas, Mãe Fina e eu iniciamos o regresso. Éramos muitos no caminho. Estávamos em fila a caminhar nas nossas casas. Mãe Fina de vez em quando ia parando e alisava o continente. Montanha parece nos seguia. Nunca mais desaparecia.

Titico crescia. No continente. Derepente Mãe Fina que ia na frente trocou passos e se meteu num atalho. Parei e fiquei por momentos a ver Mãe Fina indo, cabritinho nas costas e depois: fui atrás dela. Ia me aproximando e ela se afastando: se indo. Eu andava zé, ela andava. Eu andava zé, ela andava. Eu andava, ela se afastava cada vez mais. Foi então quando reparei zé que, envolta num véu branco muito comprido, Mãe Fina quase zunia sem tocar

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

os pés no chão. Impossível lhe apanhar. Parecia alguém lhe puxava zé. Quase já não lhe via. Tinha longe. Comecei então a chamar mamã, mamã e ela nada: não me respondia. Mamã! Mam'ê! Mamã ué! Eco roubava meu grito na imensidão do espaço a tornar-se noite.

Vestida toda de noite: a noite. Piu piu piu – pressagiava a ave nocturna. Parei zé no cansaço. Balancei a caminhada: os pés estavam doridos e a cabeça em febre. Pensamentos fervilhavam em remoinho. Não dava para entender. Enquanto permanecia assim sentadinho no atalho, meio atordoado, ouvi ainda: um barulho. Me assustei zé. Retornado o barulho, tentei prestar melhor atenção. Parecia ser um batuque a soar. Me levantei e comecei zé a caminhar em direcção ao local onde me parecia vir: o barulho. Som do batuque ia aumentando ainda cada vez mais forte. Já não era então só um batuque a tocar. Tinha muitos batuques a ressoar. E via luzes cada vez mais fortes. Assim era fácil localizar o estranho local. Andei zé, andei e o local que me parecia perto tinha longe. Ao fim de algum tempo mais na passada estava: próximo. E via luzes cada vez mais fortes.

Disfarçada no meio do capim vi ainda Mãe Fina rodeada de homens mascarados tocando batuques, fazendo algazarra. Homens gesticulavam parece lhe estavam a falar qualquer coisa. Mãe Fina começou então a dançar no ritmo do batuque. Titico também dançava. No continente. Saiu do meio dos tocadores e avançou em direcção ao centro da roda: um homem. Lhe vi os dentes grandes a sobressaírem da máscara que lhe escondia o rosto. Parecia ser o chefe do grupo. Vinha vestido de maneira diferente: não tinha o tronco nu como os demais. Trazia sobrecapa de pele, muitos colares no pescoço, missangas e búzios nos tornozelos e grandes argolas argoladas ainda nas orelhas. Avançou dançando freneticamente gritando: o homem. Parou, olhou demoradamente Mãe Fina, parecia ia lhe matar assim com a lança que trazia ainda numa das mãos. Mãe Fina parou de dançar e expressou no gesto: o medo. Batuques deixaram de batucar. Peito do homem arfava e o olhar dele chispava. Me debatia com a vontade de sair zé do abrigo e

irromper na cena. Mãe Fina está quieta, o medo não dava para se mexer: nem um dedo. Homem girou na volta dela, parecia procurar o melhor sítio do corpo para lhe espetar a lança: em riste. Olhos dele começaram a virar desordenadamente, começou zé a espumar e foi então que gritando um grito forte e estranho pulou ainda nas alturas do céu. Todos olharam naquele instante o homem no ar, lança em riste, parecia guerreiro na iminência de um grandioso ataque uá! Quando o homem caiu no chão assim pum! verticalmente de pé, pum!, ressoaram altos batuques e o homem então começou a dançar. Mãe Fina entrou no ritmo estonteante e dançou com o homem. Titico não dançou. No continente.

Acabou a dança. Ninguém não estava na volta de Mãe Fina. Tudo tinha desaparecido: milagrosamente. Nem o homem com quem tinha dançado, nem os batuqueiros. Ninguém. Mãe Fina tinha ninguém na volta dela.

Mãe Fina então retomou o atalho num passo lento, kuxakatá, kuxakatá, exausta. Tinha preguiça o passo dela. Vinha transfigurada, envelhecida. Sem o continente. Caminhávamos sem falar. Exaustos. Lentamente. Ela na frente e eu na trás. Chegamos. Entramos e adormecemos. Pela calada, hora certinha, a montanha veio. Lenta. Vazia. Sem continente. Entrou e adormeceu connosco.

PAI ZÉ CANOA  
MIÚDO NO MAR



Canoa, parar nos pés ainda não está e já miúdo avançar mar dentro. No olhar, mais-velho tem receio no primeiro, no depois habituação e vê rindo neto é peixe no mar.

Contentamento dá para pular, gesto largo, gritar maju dentes alegres, Pai Zé! Pai Zé! Pai Zé!

Cada manhã é assim. Velho vem vindo ximbicando musculosamente petu grande nas águas cada cadavez menos irrequietas sem longe da praia. Figura do pescador e da canoa é mais vista e movimento ritimado dele de se baixar e se levantar, cantiga no meio, também. Marulhar das ondas é vento quem põe nos ouvidos.

Quando rede é cardume, desembarca da embarcação e com o neto, ali mesmo já areias molhadas, vendem peixe. É ver então quitan-

O FOGO DA FALA

deiras se pegarem na disputa e a caírem no meio dos peixes ainda traquinos.

Na tarde, muhehe brisante refrescando corpos, ventando nas cassuarinas, canoa nos pés fronteira do mar, massuicas mufetando peixe, sentados na areia pescadores falam conversas deles, enquanto põem ngúia nos remendos e mangonham olhar no mar.

— Pai Zé, amanhã me levas?

Mesmo de dia sonhava mar assim alto desta altura. Muitos kwanzas se juntaram um dia e então assim apareceu o mar — foi assim que me explicaram o aparecimento do mar. Avô nunca lhe respondia sim está bem. Ora lhe sorria só e quando estava atrapalhado no serviço não lhe respondia.

Pai Zé cospe longe, arremata mais um nó na rede e fala:

— Sim, amanhã vou te levar no mar!

No coração do neto está falar é mentira e por isso outra vez: «Amanhã me levas?». Mais-velho repete sim. Miúdo berrida notícia nos avilos. Cada noite, Pai Zé saindo kamene-mene madrugada fora, pés arrastando areal, neto lhe espreitava tapando tosse.

*PAI ZÉ CANOA MIUDO NO MAR*

— Criança não pode lhe levar no mar é kianda que falou no outro tempo. — Velho Gonçalo corta silêncio breve. Palavra dele costumava impor respeito. Nzumbi dele de adivinhação que tinha, punha mais respeito.

— Kuambé? — Pai Zé todo atenção no mais-velho.

— Unh! Se estou falar mentira amanhã o mar vai chegar nas nossas casas. — Que falava velho Gonçalo era sempre certo. Quem não tinha medo das calemas a destruir tudo?

— Mona precisa ir no mar. Amanhã vamos morrer e depois é quem é que vai andar no mar?

— Mona só pode ir no mar quando está ficar grande. — Teimosamente, velho Gonçalo.

— Mas caté ficar grande nós estamos ficar velhos e vamos morrer.

— Mona no mar é chata pequena no mar alto com zondas grandes. Chata pode com bravura do mar?

Discussão prossegue entre os pescadores na tarde fresca. Velho Gonçalo a se impor e os mais novos a discordarem: mona precisa aprender no mar.

O FOGO DA FALA

— Precisa só lhe tirar kijila — sentencia mais-velho pouco satisfeito na discórdia. Desata panos na cintura, tira lá saquitos e fala: este saquito quando fica noite lhe põe baixo na almofada, este saquito faz fumaça com ele e este lhe dá na kianda.

À noite ventava serenata nas cassuarinas.

Sono dele é canoa navegando já. Pai Zé madrugando, miúdo já está: pronto para sair. Luar tem prateado no mar calmo.

Ximbi, kaximbi, kaximbicá, kaximbicá, ximbicar lento, canoa começa então andar. Terra, casas, luzes da cidade estão ficar no longe.

Fala nada, fundo do mar a lhe pescar atenção, mesu tuim, movimentação das águas espumantes canoa sulcando é bom. Corpo levantado no acto de ximbicar braço rijo, avô bussulando rumo, olha no neto e sorri orgulhoso.

— Pai Zé, lá no fundo do mar tem fundo? Chega caté onde? — miúdo afasta silêncio a pôr medo.

— Sim, no fundo do mar é fundo. No coração do outro é longe. No fundo do mar também é longe. Você não pode saber no coração do

*PAI ZÉ CANOA MIÚDO NO MAR*

outro está falar quê, tem lá quê. Se pessoa cai no fundo do mar, para voltar, nunca mais. No fundo do mar só kianda mesmo é quem pode andar lá, viver lá.

Olhar do miúdo dissecando ventre fundo do mar, mão dele na água na brincadeira.

— E peixe grande não come kianda?

— Não. Peixe grande com a kianda não aguenta. Kianda é que manda lá no fundo.

Canoa deslizando, terra, casas, luzes diminuindo, desaparecendo.

— Tem pessoas que caíram lá no fundo do mar?

Pai Zé na ximbicação olhar longe. Pergunta do neto traz recordação: Nga Nzuá lhe aparece no pensamento.

Teimoso, kascopo, no olho só kifofu, perna kitata, crianças na caçoada rítmica perna em cima perna em baixo, mulher a lhe pedir Nga Nzuá não vai só no mar, no mar está bravo. E foi assim cambaleante, chupado, mar lhe engoliu ele e canoa nunca mais. Pai Zé caté hoje não gosta se avistar com a mutudi mulher do falecido.

— Sim tem lá pessoas que morreram — emoção não dá para disfarçar.

## O FOGO DA FALA

— E os peixes lhes comeram né?

Pai Zé cabecea afirmativamente. Ximbicação não pára.

— E os peixes se comem também?

— Peixe grande come peixe pequeno, peixe pequeno come também peixe capiquinito.

Canoa ele e o neto, no mar. Lançam rede e vem peixe miúdo saltitante. Puxar rede dá esforço grande: no cabracito dele piquininito. Canoa tem peixe miúdo e grande agonizando na admiração kandengue. Mar agora está bom. Pai Zé aproveita para acender pexi e cachimbar, criança e peixe brincando.

Pai Zé bussulando, outravez a canoar e cadavez enfia remos na água cadavez se inclina forte lhes puxando em movimento. Balanço forte da canoa faz criar no miúdo: vontade de regressar.

— Avô não trabalha na terra porquê? Lá na terra tem sempre chão. Aqui não tem chão para pôr pé.

Pergunta traz medo escondido. Pai Zé descobre e sorri.

— Estamos habituados. Todos dias mar, desde criança mar, depois mar é nosso. Mar e terra é já a mesma coisa.

*PAI ZÉ CANOA MIÚDO NO MAR*

E conta como começou a virar pescador. Foi o pai dele que lhe ensinou. Na família dele todos, o pai, o avô, família toda passou no mar.

Vão animados. Velho fala e miúdo é quem pergunta. A estória da kianda e do tubarão: aparece. Era uma vez o céu estava zangado e negro e trovoadas e trovões e chuva brava chovendo nas águas e relâmpagos a acenderem e as ondas a se levantarem com tanta fúria que chegavam na altura do céu e depois caíam e já não eram mais ondas e o mar ficava cheio de buracos e buracões e os peixes a morrerem e os navios com muita carga e muita gente se afundavam e as pessoas que iam lá dentro a gritarem bué agonizantes. Derepente no meio daquela confusão grande apareceu um tubarão grande! Tamanho do tubarão nem desses navios que vinham do putu com gente para nos mandar. Tubarão grande e grande e grande! — miúdo atento a imaginar grandeza do animal — Tubarão grande também estava aflito e dava cada pulo que ia subir nas nuvens e depois o tubarão pumba! caía. Até gente na terra longe ouvia o estrondo kipum! No lugar onde tubarão caía se abria buracão e depois com a força dele toda o tubarão estava outravez a se

*O FOGO DA FALA*

levantar nas alturas para depois o tubarão cair outravez kipum! E o tubarão estava furioso e cada vez que se levantava tinha mais força.

Os pescadores então que estavam na terra quando ouviram o estrondo começaram de perguntar o que era e se olharam intrigados. Foi então quando os pescadores viram o gigante do mar nas alturas a subir e a descer e a subir e a descer. Os pescadores mais corajosos falaram então vamos lá no mar ver é quê. E os pescadores foram cada pescador na canoa dele, paus e setas e ferros velhos e catanas tudo e tudo preparado para o ataque.

Pai Zé, canoa miúdo no mar. Tempo passa na estória contada na boca do mais-velho. Peixes na rede deixam de saltar. Tem às vezes ondulação, mas Pai Zé domina ondas e canoa vai segura.

Andaram e andaram e andaram e o tubarão gigante longe. Tempestade tinha desaparecido mas pescadores lutavam dificuldades no mar alto. Canoas deles fraquitas não podiam aguentar mais movimentação.

Estavam no mar três dias quando se aproximaram do sítio onde pela movimentação das águas o tubarão parecia estar. Pescadores a se

*PAI ZÉ CANOA MIÚDO NO MAR*

olharem intrigados no local onde as águas se movimentavam mais. Estavam assim parados fazia tempo a olhar assim o que é que acontecia, quando ouviram então um ruído a aumentar de intensidade e as águas então a borbulharem. Com toda a força, furioso, ainda mais furioso tubarão gigante do mar apareceu abrindo águas e o tubarão então foi no céu e depois então caiu assim. Pescadores atrapalhados e canoas então quase a se afundarem. Ninguém contava o tubarão ia aparecer assim e mais ainda ninguém adivinhava grandeza do tubarão gigante do mar fica assim grande e grande e grande.

Assim que aconteceu dias e dias. Tubarão reaparecendo na hora que todos pensavam ele estava cansado não ia mais pular. Pescadores fome era muita. Tinha chuva de vez em quando e relâmpago na noite.

Pai Zé canoa miúdo no mar. Miúdo no mar descobrindo mar. Pai Zé no mar peixe no mar.

Depois da última queda tubarão não tinha mais aparecido fazia horas e horas. Pescadores esperavam e esperavam. Nem tubarão e nem nada.

*O FOGO DA FALA*

Quando pescadores estavam já quase para regressarem nas casas deles foi quando pescadores ouviram um barulho a vir do fundo do mar precisamente no sítio onde tubarão tinha caído fazia tempo. Barulho a vir, a vir, vindo cada vez. E as águas a ir se movimentando e borbulhantes pareciam ferver. Barulho a aumentar mais e assim apareceu a kianda e sorridente e bonita, corpo é pessoa corpo é peixe, senhora dos mares. E passado pouco tempo, a kianda se movimenta a volta dos pescadores sem lhes dizer nada, a sorrir só, o mar ali se cobrindo de vermelho. Era o sangue do tubarão. A kianda tinha morto lá no fundo do mar o tubarão gigante do mar.

Miúdo atento no fim da estória que acaba assim. Pai Zé então fala é por isso todos os anos vamos na kianda lhe levar comida para lhe agradecer e nos ajudar sempre quando estamos no mar.

Sol a dar. Tem mais: peixes novos saltitantes. Miúdo admirado: peixes mais espertos zás, pulando desaparecendo no azul mundo deles. Cardumes às vezes estão passar mesmo pertinho da canoa e miúdo a querer lhes apanhar

*PAI ZÉ CANOA MIÚDO NO MAR*

com a mão e nada: fazem reviegas no seguimento do chefe do comando.

Curiosidade da criança é nascente de água, parar é parar vento com a mão. Vida no mar ele quer saber toda. Pai Zé responde sempre, paciência é dele.

Outra pergunta: resposta nada. Pergunta mais: velho nada. Pensa, o avô não está ouvir, barulho das ondas tem bué e repete:

— Pai Zé no mar todo grande é só uma kianda que manda ou tem outras kiandas no mar?

Pai Zé inclinado sobre os remos parados. Movimento de ximbicação ficou ali no inclinar para baixo sem voltar atrás. Miúdo se apercebendo vai nele e lhe pega no coração, sem bamente. Pai Zé! Pai Zé! Pai Zé! Nada. Avô! Avô é! Nada. Choro solitário no mar sem ninguém. Lágrimas no rosto kandengue.

Ximbicar, não sabe ximbicar, primeira vez é esta que vai no mar. Olha no corpo do avô: estátua! Miúdo não está acreditar avô morreu e outravez: avô! avô é! Nada. Braços abertos olha no céu e: Tatório! A mam'e! Tatório! — o desespero. Grito de criança naquela hora sem

*O FOGO DA FALA*

receptor. Tem ninguém a canoar ali perto. Pai Zé e ele tinham canoado longe. Ali mesmo só mesmo embarcação grande.

Pioneiro enxuga lágrima na vontade de lutar. Toma coragem e pega força nos remos e está ximbicar lento, canoa chuá chuá chuá a andar. Com bracitos dele piquinhos força de ximbicar não é mais força que força do Pai Zé na ximbicação musculada. E assim canoa anda e depois: quase não.

Trapalhação do miúdo é mais na ondulação, mas na ximbicação toda força dele põe. Canoa baloiça bué e o perigo de afundação: está sempre. Pedacinhos de mar entram na canoa e molham corpo do velho na movimentação. Largar remos tirar água de dentro e jogar fora. Cada gesto que faz olha no velho para ver se este aprova ou não. Se pudesse perguntava avôzinho é assim? Se rema assim? Estou remar bem? Pai Zé pudesse lhe ver assim na ximbicação, ia sorrir de certeza como sorria sempre com ele.

E vão indo canoa ele o miúdo e o corpo do mais-velho. Ximbicar tem já quase ritmo certo. Nas ondas já tem resistência.

*PAI ZÉ CANOA MIUDO NO MAR*

Acontecendo é assim: sem ximbicação parece estão lhe empurrar! Sem ximbicação canoa está andar! Vai para ximbicar, nada. Cada remo tem peso mais que não tinha. Levantar remo não consegue e desiste, canoa deslizando sozinha. Sem ximbicação! Olha no lado do morto e: tantas flores! Canoa tem flores! Tem de todas as cores bonitas! Olha na cara do morto: na cara do avô está sorrir! Pai Zé a sorrir! Sorri também e pensa: Pai Zé está vivo! Pai Zé não morreu! Lhe chama: Pai Zé! Pai Zé! Pai Zé! Vento é dono dos sons todos.

Canoa a se aproximar da terra. Sem ximbicação! Pescadores admirados sem entenderem nada. Canoa sem ximbicação? Nunca!

Canoa chegando. Sem ninguém a ximbicar! Gente na praia: parada a olhar. Olhos a desorbitarem no horizonte. Canoa chega.

Corpo identificado generaliza lágrimas em todos os corações.

Tem kinzuá zuá zuá muitos a voar. Flores coloridas crescidas na canoa sem comando se afastando da praia xal'é! xal'é! xal'é!

A MORTE DO  
VELHO KIPACAÇA



## 1

Pombuiji caudaloso, riachando: tem riacho ngó. Eh! Quase dá para lhe atravessar pés de muitas caminhadas, homens e animais na passagem vice e versa da povoação às lavras. Gado busca ngó pasto sem dar encontro no verde. Chupa seio e chora e chora: o bebé. Capoeira e currais já não precisam de fecho: peste varre cria. Plena época de chuvas, terra estala ngó na secura. Tem de ter explicação: o caso.

Respeitosamente. Na chegada dele todos se levantam e guardam: silêncio. Eh. Toma assento no lugar dele habitual e os olhares se concentram ngó nele. Se acomodam todos e esperam ngó. Atentos. Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: quem faz a chuva não ter chuva? Seca no lugar da chuva? Eh! Eh! Eh! Cuidado zé!

— Mana Kaxiquela, a saúde? Como é? – pergunta só assim para começar.

— Unh! – responde num tom significando que vai andando mais ou menos. Kaxiquela se recompõe no assento assentada.

Velho Bernardo Nikila mira autoritário assistência e começa então: Eh! Nos nossos dias tem coisas estranhas que estão acontecer na nossa povoação. Eh. Onde é que já se viu, enh, desde Setembro, enh, que não tem chuva? Os animais estão a morrer ngó, as lavras estão a secar ngó, a fome está entrar ainda nas nossas barrigas? Já viram isso?! – a interrogação. Todos atentos, Velha Kaxiquela cochichando com uma outra velha ao lado. – Nos nossos dias tem coisas estranhas que estão acontecer aqui no Bango ya Coma. Temos de descobrir quem fez isto!

— Eua! – meia assistência se reanimando.

Ngana Kapiapia, na boca dele tem sempre palavra, se levanta ngó assim e fica claro para todos que ele, palavroso, vai palavrar. Eh!

## BIBLIOTECA DE LITERATURA ANGOLANA

— Man Bernardo, com vossa licença eu queria dizer umas palavras, Man Bernardo. Eh.

Eh. Velho Bernardo Nikila meneia cabeça afirmativamente, enquanto começa cachimbar cachimbada dele.

— Man Bernardo, esta chuva que não vem tem de ter uma explicação, Man Bernardo. Eh. Ninguém vem me falar assim é seca de Deus. Pode? Não pode! Eh! Esta seca tem alguém que tem de responder. Eh. Eu tive ngó um sonho, Man Bernardo, e no sonho sonhei uma pacaça estava correr assim, e a pacaça então estava a correr assim, a pacaça estava a correr assim ngó à toa nas matas e montanhas e onde a pacaça estava a passar estava a incendiar...

Ngana Kapiapia faz pausa. Eh. Tem assistência expectante. Entretanto se levanta ngó uma velha ao lado da Velha Kaxiquela e fala assim: Nós não queremos saber de sonhos para nada! Sonhos, sonhos, sonhos quê? Queremos ngó saber porque é que não tem chuva. Eh. É isso que nos interessa ngó.

— Eua! – novamente em unísono, assistência ruidosa. – Eu acho no meu pensamento é melhor a gente ir adivinhar ngó no Velho Kufuca – conclui a velha.

— Não concordo. Eh! O Velho Kufuca é um grande aldrabão – Ngana Kapiapia novamente no uso da palavra. – Vocês se lembram da outra vez quando o Velho Kufuca adivinhou quem matou o filho da Mana Maria Teresa foi o finado Sebastião Kussebeca, terra lhe seja leve? Se lembram?

— Se lembramos! – assistência toda, menos Velha Kaxiquela.

— E então? Vamos mais nesse aldrabão? Mesmo com um bom fôlego, não se deve correr atrás de um maluco! – Nem deu tempo para assistência responder, Velha Kaxiquela até aqui calada, se levanta derepente, está de pé e vai: – Não admito! Amá! Quem é que é aldrabão enh? O Velho Kufuca é um grande kimbanda, tem muita gente que conhece o Velho Kufuca e que o Velho Kufuca curou. Amá! No meu pensamento estou pensar é o Velho Kufuca quem pode falar ngó por que é que a chuva não chove. Quem é que é aldrabão enh? Quem é? Grande aldrabão é você mazé! Amá! – Velha Kaxiquela fala em tom firme e ameaçador.

Quando Ngana Kapiapia se prepara já para ripostar, Velho Bernardo Nikila bate com bastão no chão três vezes e fala: – Calma! A gente estamos aqui não é para nos insultarmos. A gente estamos aqui para saber quem foi que fez não ter chu?

— Chuva! – voz única.

— É isso. Ngana Kapiapia fala ngó outra vez! Vento, companheiro da seca, tem anúncio trazendo frescura debaixo da ndenga. Um pouco distante remoinho levanta montanha de areia e corre parece na direcção do local da reunião e depois remoinho se esgueira parece ter espíritos estão lhe fazer ngó correr. Eh!

— Obrigado, Man Bernardo. Eh! Eu estou vos contar ngó a verdade de um sonho que eu sonhei. O sonho da pacaça! Eh! Man Bernardo, a pacaça estava então a arder e estava a correr assim. Onde a pacaça estava a passar tudo estava então arder. Eh! E depois já tudo tinha fogo, muito fogo – uma pausa breve para depois continuar. – Eu estive assim a pensar, a pensar assim no meu pensamento a razão deste sonho. Eh. Pensei, pensei, pensei ngó e vi a casa do Velho Kipacaça. Eh. Faz hoje seis meses que o Velho Kipacaça foi e não veio – novamente tem pausa, desta vez bastante expressiva sugerindo recolhimento em memória de quem se fala. – Man Bernardo, quando um caçador vai na caça e o caçador não volta... unh! é sempre uma desgraça. Eh. Se o Velho Kipacaça morreu, até hoje não estamos ver o corpo dele! Se o Velho Kipacaça está vivo está onde então? Está ngó nas matas? Unh, unh, nas matas já lhe procurámos. Está ngó nas montanhas, Man Bernardo? Nada. Nas montanhas já lhe procurámos também. Está ngó num rio qualquer, Man Bernardo? Duvido! Nos rios todos, até ainda nas lagoas já adiantámos lhe procurar. Está ngó perdido num buraco? Quem sabe?... Nos buracos todos já lhe procurámos. Então? Falta aonde mais lhe procurar? Enh? Quem sabe está ngó lá em cima no céu, Man Bernardo? Amam'éeé!

Tem silêncio. Quem sabe mesmo o Velho Kipacaça mesmo esta hora mesmo está lá nas alturas? Quem sabe ngó? Eh! Derepente, soluço imperceptível esventra barriga do ventre e esta-la. Agora soluço tem choro se generalizando. Eh! Man Bernardo

Nikila suspende ainda cachimbada para limpar lágrima teimosa que está mbora deslizar na face dele sulcada pela carga do tempo que carrega. Se detém pensativo e num assomo de força pega palavra.

— Ngana Kapiapia falou mbora certo. Eh. Na nossa tradição é azar quando um caçador vai ngó na caça e não volta da caça. Se caçador morre em qualquer parte e corpo dele caçador não está aparecer para lhe entregar no Pupangombe, eh! eh! eh!, a alma dele fica ngó sempre a passear, a passear e alma dele nos aparece assim um dia a nos pedir contas! Eh! O Velho Kipacaça foi e o Velho Kipacaça ainda não voltou. Eh! – tem pausa para recobrar ânimo e soluço outravez. – O Velho Kipacaça foi e Velho Kipacaça ainda não voltou! Eh! Temos de saber onde é que o Velho Kipacaça está ngó. Se Velho Kipacaça já não vive, onde está o corpo do Velho Kipacaça? Quem é que pode adivinhar? No meu pensamento só estou a ver o Velho Kufuca. Só o Velho Kufuca realmente é quem nos pode adivinhar onde está o Velho Kipacaça, o nosso Man Pacas, homem destemido na caçada, tinha leão que lhe desafiava?, caçador de tiro na caçada, tinha onça que lhe desafiava?, caçador de cartucheira cintada, tinha kiombo que lhe desafiava?, ai Man Pacas, ai Man Kipaca Rei da Caça, caçador de caçadas, ai Man Pacas – eué! Man Bernardo Nikila cai no choro aberto, amam'éeé! e as mulheres vêm todas assim lhe ajudar ngó na choradeira assim uaué Man Paquéé!, uaué Man Paquéé! uaué Man Paquéé! Choro para descer e se transformar em soluço monologante e se evolar, tem dificuldade. Parece está subir na subida.

— Não perguntes ngó o porquê é que o carneiro não tem dentes em ci?... – Man Bernardo Nikila se reanimando.

— Em cima! – voz feita de vozes, tem sabedoria colectiva.

Ngana Kapiapia, regressado o ambiente à normalidade, se prepara para intervir novamente mas é interrompido por um velho ao seu lado que lhe diz ngó em voz baixa mas firme: senta-te!

— Sim senhor. Eh. O Velho Kufuca é a única pessoa que pode nos adivinhar onde é que está o Velho Kipaca e também se é

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

por causa do Velho Kipaca não voltar que a chuva não tem mais chuva – Velha Kaxiquela saboreando meia vitória.

Ngana Kapiapia lança ngó olhar furioso na Velha Kaxiquela, cospe no chão com desprezo e adianta se levantar quando o velho ao lado lhe trava ngó outravez: senta-té Dixibe!

— Bem, é o Velho Kufuca que vai ngó nos falar a verdade. Mas não podemos ir todos no Velho Kufuca. Vamos indicar quem que vai ir lá no Velho Kufuca. Eh. Kibirica!

— Cô!

— Eh. Kiuala! – Cô!

— Eh. Kaxiquela! – Em'iu!

A cada chamada cada um se levanta e depois se senta respeitosamente. Eh. Man Bernardo Nikila olhou ainda toda assistência, mão direita na busca ainda de mais um elemento e vai e pára: Ngana Kapiapia!

— Em'iu! – Kapiapia está responder sem ânimo e tem ngó discordância estampada na cara dele.

— Eh. Todos vocês vão ainda no Velho Kufuca saber os casos da chuva que não tem chuva e saber é o quê que está se passar com o Velho Kipacaça.

Ngana Kapiapia se levanta para falar. Eh!

— Man Bernardo, queria falar ngó umas palavras Man Bernardo.

Velha Kaxiquela, eh, no pensamento dela está se perguntar é o quê que ele vai falar. Eh. Lança olhar desafiante na direcção de Ngana Kapiapia, olha ainda demoradamente nele e depois se vira muxoxando ruidosamente. Man Bernardo Nikila, cachimbo está na mão direita, com a esquerda está cofiar barba dele, Man Bernardo Nikila, tem ar dele calmo e pensativo. Eh.

— Fala então Ngana Kapiapia!

— Eh. Man Bernardo vai ainda me desculpar, Man Bernardo, mas é que eu não posso ir no Velho Kufuca. Man Bernardo, daqui até na Lamanda, no Velho Kufuca, é preciso andar, andar, andar e eu não estou bem de saúde, Man Bernardo. Tenho ngó reumatismo nas pernas, Man Bernardo.

## BIBLIOTECA DE LITERATURA ANGOLANA

Eh! Eh! Eh! Velha Kaxiquela: intempestivamente. Eh. Salta do banco e se põe de pé, altiva, provocante. Eh! Eh! Eh! Ajeita ngó panos dela nos ombros com gestos largos. Eh! Testa franzida, cospe no chão. Eh! Todo mundo: está lhe olhar! Eh! Ngana Kapiapia só dessas, unh!, nem já olhar nos olhos faiscantes de Velha Kaxiquela se podia.

— Man Bernardo, eh, eu queria falar umas palavras Man Bernardo – Kaxiquela compõe novamente panos dela e coloca mãos na cintura, eh! – Se Ngana Kapiapia não quer ir é porque Ngana Kapiapia tem alguma coisa no coração dele, Man Bernardo.

— Eu falei assim eu não quero ir?! Enh? Eu falei assim eu não posso porque estou doente – Kapiapia intervém derepente.

— Senta-té! Não te dei a palavra! – Man Bernardo Nikila impõe autoridade. – Continua ngó Velha Kaxiquela.

— ...Se Ngana Kapiapia não quer ir no Velho Kufuca é porque Ngana Kapiapia tem alguma coisa. Eh. Ngana Kapiapia deve saber aonde é que está o Velho Kipacaça! Ngana Kapiapia é um grande feiticeiro!!!

Eh! Eh! Eh! Na assistência: o murmúrio. Ngana Kapiapia feiticeiro? Amam'éeé! Grave: a acusação. Velha Kaxiquela toma assento e olha ainda no adversário. Ngana Kapiapia não contém fúria e vai ngó furioso contra Velha Kaxiquela mas é impedido pelos homens que estavam próximos dele. Eh! Eh! Eh! Me largam ngó! Me largam ngó! Me largam já disse! Amá! Eu feiticeiro? Eu feiticeiro?

— Calma! Calma! – Man Bernardo Nikila tenta ngó restabelecer a ordem. – Ngana Kapiapia volta ainda no teu lugar.

— Man Bernardo... Man Bernardo, licença. Eh – está-se inclinar respeitosamente no chefe. – Eu no meu pensamento estou ngó a pensar Velha Kaxiquela tem espíritos na cabeça. Eh! Eu não sei nada onde é que está o Velho Kipacaça! Se soubesse não dizia? Sou grande amigo do Kipacaça e a mulher dele está aqui pode falar a verdade. Eh. Como é que eu vou querer ngó mal dele? Eu? Isso nunca! Eu no meu pensamento penso se todos nós somos amigos do Velho Kipacaça queremos é saber ainda aonde é que ele

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

está. Se eu pudesse ir no Velho Kufuca ia, mas não estou poder, estou adoentado. Tu é que és uma grande feiticeira. Eh!

– Se acabou tudo! Ngana Kapiapia tem reumatismo nos pés dele, mas não vais deixar ngó de ir na Lamanda. Vocês todos vão ngó na carreira dos “Viriatos”. Vamos todos ajudar para comprar os bilhetes. E aqui não tem mais ninguém que vai pôr discussão. Se acabou tudo! Está o assunto arrumado! – Man Bernardo Nikila está evitar que a maka continue a andar e quando vê Velha Kaxiquela já está de pé no requerimento da palavra, Man Bernardo Nikila repete ngó firme: – Se acabou tudo! Aqui não tem mais assunto para tratar! O surucucu só morde quando lhe pisam então e se lhe metem o dedo na boca!

Vizinhos. Tinham cimentada amizade em anos. Eh! Repartiram anos de tristeza e alegria. Celibatário, mulher nada, todas lhe fugiam ngó, Kapiapia desconsuevia na procria. Assim então ficou com fama dele de despotente. Vizinhavam tinha tempo.

Vieram lhe mujimbar ngó. No princípio ela não estava acreditar. Eh! Não podia ser! Kapiapia era velho de respeito e apesar de tudo ele não podia fazer aquilo. Eh! Mas mujimbu estava crescente, a crescer assim. Eh! Kaxiquela começou então admitir: a hipótese. Amam’ééé! Passeata vespertina de Kapiapia pelas bandas do rio começaram lhe interessar ngó. Se passaram dias, mas nada lhe aconteceu.

Eh. Velha Kaxiquela mudou de tática. Eh! Guardando distância, Velha Kaxiquela calçou os pés no encalço dele. Passo lento, lentamente, despreocupado, Kapiapia dirigia ngó passos marginais na direcção marginal do rio: caminho marginal. Velha Kaxiquela, no encalço, calçando pé mais pé, foi na trás dele. Kapiapia andava, Velha Kaxiquela andava. Kapiapia estava parar, Velha Kaxiquela estava parar. Eh! Kapiapia se virou derepente no chamamento dum ruído. Kaxiquela travou ngó espirro: atchhim! Foram andando. Escondido num arbusto, Kapiapia apreciou panorama. Vista dele cansada cintilava na descoberta de intimidades. Naquelas horas do Sol se extinguindo na linha horizontal, raparigas se banhando descontraídas. Kapiapia se extasiava na sua análi-

se anatómica, retendo ngó olhar nos pormenores: anatomicamente. Velha Kaxiquela fervilhando veio assim assim, de mansinho e em cheio lhe varreu cacetada na cabeça. Eh. Kapiapia sem saber quem lhe bateu, desatou ngó pernadas agora sem reumático. Amam'éeé! Apesar da velocidade com que bateu a lebre, lhe apanharam. Eh! Eh! Eh! Ngana Kapiapia foi zurzido como cão que comeu ovos!

Naquela noite foi o fim do mundo! Não arredaram pé da casa de Kapiapia: as velhas. Vem cá fora! Vem cá fora Ngana Kapiapia! Se atrevia? Sanga muene! Estava envergonhado e receava a sova: novamente. Para entrar na casa a sorte dele foram os amigos. Eh! Eh! Eh!

Man Bemardo Nikila, chamado a intervir, antes de chegar na casa da vítima as velhas lhe rodearam ngó logo logo em pé de guerra.

— É uma vergonha um velho tem mais de sessenta anos está a fazer asneira! Amá!

— Vem cá fora sés homem!

— Vem ainda cá fora para ver como é que te vamos arrebrantar! Ama!

— Vem cá ngó!

— Temos de lhe fazer um julgamento agora mesmo.

Eh! Isto não pode ser! Se os mais velhos não têm respeito, como é que os nossos filhos vão nos arrespeitar?! O rato onde está deixar as pegadas das patas, também está deixar as da cauda!

Conter fúria da multidão, Man Bernardo Nikila podia? Mas com sem facilidade lá que conseguiu entrar. Eh! sentado no canto da cama de ferro, mãos na cabeça dorida, Kapiapia estava ngó: derreado. Man Bernardo Nikila deu encontro com ele e desaprovadamente cabeceou: a cabeça. Era uma vergonha! Estava em questão reputação de todos os velhos da sanzala. Eh! Se ele não agisse ia ter caso sério. Eh! Mas como agir? Kibirica e outros velhos presentes estavam olhar ainda no Man Bernardo Nikila: expectativamente. Eh! Como é que iam arrumar os casos? Lá fora as velhas continuavam ngó agitadas, despejando fúria palavrosa no velho senil que ainda queria espreitar intimidades donzelaicas.

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

Ih! Fia da caixa enh! Até parece! Sacrista dum raio, estavas a espreitar praquê se os anos já te levaram o masculino? Ih! Salta ngó cá fora para veres ngó como é que vais ficar! Vem ainda cá fora sés homem! Amá!

Vinha vindo: a noite. Só mesmo julgamento é que podia serenar um pouco ânímos exaltados. Que fosse julgado já, noite tinha importância? Decisão decidida. Eh!

Parecia escoltado, Kapiapia conseguiu sair de casa. Chovia vozearia infernal. Velha Kaxiquela tentando dar bofas na cara do réu, uah! se desequilibrou e caiu mbora no chão, uah! Si pancaste? Velhos amigos de Kapiapia lhe protegendo. Amam'éeé!

Tem fogo: fogueira. Pela madrugada, palavras violentadas, sabedoria popular no esgrimanço, verbo saturado, Kapiapia lhe absolveram na sorte dele da idade senilenta. Mas as velhas resmungaram: Não se devem fazer carícias a um cão danado. Desde então, os dois vizinhos se olhavam só dessas: odiosamente. Kapiapia aprendeu a lição: se queres amizade com o jacaré, tira a rede da água.

## 2

Eh! Tinha sete noites Mana Teresa não estava dormir. À noite pensamentos dela vogavam nas asas de aves nocturnas buscando pé, percorriam ngó vales e montanhas, atravessavam ngó rios caudalosos. Mana Teresa, voos alados, montava leões, pacaças, veados, tigres tigrudos, desafiava dragões nas batalhas sangrentas. Eh! Com presença dela só, luminosa, esventrava profundidade das grutas, desflorestava florestas em segundos, estrelava céus com olhar dela cintilante. Eh!

Tinha sete noites Mana Teresa não estava dormir. Cada dia via ngó Sol lhe nascer, com nevoeiro fantasiando vultos se movimentando e atiçando: a expectativa. Alucinante, olhar dela adivinhava traços, a figura: desenhava. Porém, Sol subindo, aquecendo, tudo se desfazendo, se desvanecendo: até os sonhos. Eh!

Eh! Tinha sete noites Mana Teresa não estava dormir. Corpo dela mirrando, nem os panos muitos lhe conseguiam lhe tapar na magreza. As velhas estavam cochichar ngó se vamos já lhe vestir já de mutudi ou não. Não senhor! – maioria é quem venceu. Além disso, quem tinha mesmo coragem de falar essas conversas na Mana Teresa, coitada dela tinha sete noites veladas em velas embarcadas? Quem mesmo ainda se atrevia? Vestir Mana Teresa de viúva? Nunca! Kipacaça não lhe podiam matar ngó assim sem ninguém saber se ele mesmo Kipacaça morreu ou não, coitadito quem sabe às vezes estava na mata perdido. Eh!

Mana Teresa, eh, apesar da distância, tinha enxergado: os homens! Vinham em fila, extenuados, tenuamente andando, passo lento, assim em silêncio. Eh! Mana Teresa, sete noites de vela, com velas desfraldadas nos sonhos alados, Mana Teresa despregou ngó passo e zás correu assim na direcção dos homens. Eh! Daí a pouco estava mais gente a correr na trás dela assim, todos no seguimento dos homens que vinham ngó chegando das matas, sete noites de buscas. Anulada distância: o encontro. Mana Teresa caiu desmaiada assim. Eh! Eh! Eh!

Mais tarde: contaram. Eh. Andaram todos caminhos, andarilharam sete partidas, montanharam subidas e descidas, se banharam nos rios e riachos, travaram batalhas com ferozes animais, correram fugas desordenadas, se perderam sete vezes e sete vezes se deram reencontro. Kipacaça, nada! Não lhe deram com ele. E as lágrimas vieram então desatar o nó: o choro. Ehé! Ehé! Ehé! Amam'éeé!

Eh! Mana Teresa, toda lagrimosa, lembrou ainda naquele dia quando Kipacaça foi na caça.

Tinha acordado mal disposta. Atravessou quintal e, na cozinha, acendeu: fogo. Olhou ngó distraidamente o fogo e sentiu prazer na quentura, naquela manhã fria. Deixou ainda cozinha e reentrou na casa para pôr mesa.

Como é que ela havia de começar? Kipacaça talvez reagisse mal, pois parecia mal disposto. Mana Teresa, sentada à frente do marido, espiava ngó gestos dele sem querer dar encontro com olhar

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

dele. Se sorriram por acaso. Eh. Mana Teresa então ganhou coragem e foi assim:

— Kipacaça! Sonhei um sonho! — Mana Teresa, timidamente.

— Um sonho de quê? — Kipacaça deixou por momentos de tomar café e pausou: curiosamente.

— Sonhei. Eh! Sonhei ngó um sonho, tu foste na caça e não voltaste! — Mana Teresa se aliviou do nó que lhe estava na garganta.

Kipacaça lê nos olhos da mulher, tem presságio qualquer, mas evitando dar mostras de receio e reage assim:

— Quer dizer: morri? Fui na caça e morri lá. Não é isso?

Mana Teresa responde meneando sim com a cabeça.

Eh!

— Qual sonho, qual quê! Tenho mais de trinta anos de caça e nada me aconteceu. Na mata não tem bicho que não me conhece. Eu sou o Rei da mata! — peito pavão de arrogância. — Mas quem é mesmo que não me conhece ngó?! — só a pavonice! — Te lembrás, Tété, daquela vez quando lutei com dez pacaças? Ih! Elas vieram ngó, todas juntas, enfurecidas, raivosas, malucas, todas contra mim. No princípio fiquei cheio de medo, mas depois encorajei e enfrentei a situação. Eh. Uma pacaça assim, três vezes mais grande que um elefante ficou logo ali estendida só com uma cabeçada que eu lhe cabecei na cabeça. Tinha outra veio me atacar pelas costas. Ehé! Ehé! Ehé! Aí é que foi lutar. Lhe abracei ngó, lhe soquei ngó, socos no estômago assim, ela me baçulou ainda, me levantei logo, lhe dei assim três cabeçadas seguidas e com um pontapé fortíssimo, potente, vigoroso, lhe atirei ngó no ar e a pacaça caiu morta assim. Enquanto estava lutar com dez pacaças, vieram muitos animais me aplaudir! Eh! Até ainda onça e leão vieram me cumprimentar. Amá! Os pássaros então vieram pareciam nuvens de chuva. Eh! Eh! Eh!...

Mana Teresa já conhecia a estória de tantas vezes a ouvir contar. Kipacaça contava essa aventura nos amigos, na casa, nos óbitos, nas reuniões familiares. Só que cada vez que contava essa aventura, cada vez metia sempre coisas novas, cadavez mais pormenores, muita fantasia e muita aldrabice no meio cadavez. Mana

Teresa sabia mesmo que quando Kipacaça estava contar essa luta com dez pacaças o melhor mesmo era não lhe interromper e tinha de parecer muito atenta para Kipacaça não ficar zangado.

— Te lembras, Tété? — Kipacaça vibrava de entusiasmo. — Me lembro sim — Mana Teresa reteve lágrima que teimava lagrimar ngó na face dela.

— Eram dez, Tété! Dez pacaças contra mim! Eh! Foi uma luta que durou mais de três horas! Usei caçadeira, tiro certo, dei ainda pontapés. Amá! Foi uma luta que os animais da mata até hoje não se esquecem. Tinha pacaça que tiro não lhe matou, lhe feriu só na perna. Ih! Querias ver, Tété — Kipacaça estava agora de pé andando num vaivém pela sala. Mana Teresa ansiando que estória acabasse... — Ih! Olha então pacaça a me olhar assim furiosa e a começar a vir ngó, a vir ngó, a vir. Amam'éeé! Primeiro num passo lento, depois tinha velocidade, na corrida. Amam'éeé! Carrego no gatilho, não tinha mais bala! Eué! Rapidamente meti bala e quando pacaça já estava já mesmo para me atacar, faltava ngó um pouco. Eh! Eh! Eh! os jihui então me aparecem. Amam'éeé! Kipacaça dum raio! Olha então, Tété: a pacaça que estava vir já numa corrida contra mim Kipacaça, a pacaça, fien! fez meia volta assim e começou então a fugir de mim Kipacaça! Eh! Eh! Eh! Xinguilei ngó com os jihui na cabeça, eu Kipacaça agora é que estava então a ir na trás dela. Eh! Eh! Eh! Olha só então pacaça ferida a fugir ngó de mim Kipacaça! Aí então é que eu Kipacaça virei já caçador a acaçar a caça! Corremos muita mata! Não sei mesmo como é que eu mesmo Kipacaça estava correr assim com tanta força. Eh! Depois a pacaça desconseguiu de continuar a correr e eu Kipacaça então disparei certo na cabeça da pacaça. Amá. Eu Kipacaça disparei então com tanta raiva, tantos nervos, tanta força que até caçadeira que costuma só levar uma bala, amá! caçadeira nesse dia estava disparar ngó num minuto mais de trinta balas! Pum! Pum! Pum! E a pacaça, unh!, morreu assim. Eu Kipacaça me aproximei e lhe chupei na pacaça o sangue ainda: quente. Eh!

Eh. Mana Teresa gostava de ver assim marido dela contente, alegre, mas nesse dia estava desquieta por causa do sonho que

tivera. Parecia estar ngó atenta, mas estava distraída. Mana Teresa olhava no marido dela e tinha impressão que o fazia pela última vez. Para além do sonho que tivera, durante a noite ouvira perfeitamente a coruja cantar.

— Estou preocupada, Kipacaça... — Mana Teresa, voz embargada.

— Tété deixa ngó de pensar assim. Eu vou e daqui tem dois ou três dias estou a vir ngó.

Kipacaça foi peremptório e começou a se aprestar para sair. Pôs cinturão das balas, pegou ngó na caçadeira da caça e se despediu da mulher. Eh! Mana Teresa ficou assim na porta vendo marido dela se indo, se indo, até figura dele desaparecer no horizonte: desaparecendo, kujikininando, se indo embora. Eh! Vontade dela mesmo era ir na trás dele, chegar perto dele e falar assim: Meu Kipacaça volta ngó na casa! Eh! Porém, Mana Teresa entrou na casa, se sentou na mesa no mesmo lugar em que o marido tinha estado sentado, momentos antes de partir. Olhou demoradamente nos cantos da sala, fixou ngó por segundos a sanga, e lançou ainda olhares maxikululus nas cabeças de pacaças, leões e onças que emolduravam as quatro paredes da sala. Eh! Mana Teresa saltava com o olhar das pacaças para os leões e destes para as onças. Os troféus já lá estavam há muito tempo. Mas Mana Teresa nunca tinha olhado neles tão atentamente como nesse dia. Eh! Foi então quando ela reparou que os olhos das cabeças dos animais embalsamados estavam vivos! Eh! Eh! Eh! Em cada olhar vivo dos animais expostos Mana Teresa percebeu ngó: tinha ameaça. Eh! Se certificou: os olhos se mexiam, estavam vivos. Amam'éeé! Mana Teresa queria se levantar e sentiu forças morrendo. Eh! Olhou mais uma vez e reparou que os animais estavam a sorrir. Eh! Eh! Eh! Derepente as cabeças dos leões, pacaças e onças desceram de onde estavam e começaram a se aproximar de Mana Teresa. Ehé! Ehé! Ehé! Embora desfalecida, Mana Teresa tomou forças e desatou ngó: pernas. Eh! Eh! Eh! Olhou ainda para trás e verificou que cabeças dos animais se tinham multiplicado. Mana Teresa corria com toda corrida e os animais também. Eh! Eh! Eh! Mana Teresa

subiu montanhas, os animais também; fimbou nas águas do rio uaiá! e daí a pouco leões, pacaças e onças já estavam do outro lado da margem a lhe esperar. Eh! Eh! Eh! Mana Teresa então trepou uma árvore grande, frondosa e ficou lá em cima. Cá em baixo os animais ameaçavam derrubar a árvore. Ehé. Ehé. Ehé. Exausta, corpo desfalecido, Mana Teresa caiu assim, buazakata! sem sentidos.

Mana Teresa quando acordou estava ainda gente à volta dela: as velhas. Eh! Eh! Eh!

Eh! Entretanto, Kipacaça estava há cerca de dois quilómetros de casa: no tambo. Eh! Com um pau, derribou capim alto que ameaçava cobrir templo. Tinha tempo que não ia lá. Depois: se ajoelhou ngó. E começou assim: Oh Pupangombe, aqui está o teu servo Kipacaça! O Rei da Mata! O Rei das caçadas e caçaduras! Eh! Oh Pupangombe me diz lá in da se é mesmo verdade o sonho que a Tété sonhou? Me diz lá ngó! Poças! Eu mesmo Kipacaça, campeão do tiro, ir na mata e não voltar? Amá! Eu bem sei que não. Eh! Tu sabes, Pupangombe, que a mata para mim não tem segredos e não há bicho nenhum que não me respeite. A Tété deve estar é maluca. Estas nâmbuas que estão aqui depositadas estão a provar o meu prestígio, a minha força, a minha valentia! Eh! Oh Pupangombe já te esqueceste daquela cena das dez pacaças? Já?! Eu acho que não. Todo mundo já ouviu falar de mim, gente de longe, de muito longe até hoje vem me cumprimentar. Aquilo é que foi uma grande luta! Eh! Eu sozinho contra dez pacaças! Eh! Kipacaça começou a se entusiasmar e desatou a contar novamente à deusa protectora dos caçadores cena repetida das dez pacaças.

Eh! Kipacaça tirou uxila dum pedaço de chifre e lhe deitou ngó numa chama e fez fumaça com um pouco de óleo de palma. Estava: em silêncio, concentrado na fumaça. Depois começou a mastigar nhate, raiz de uma planta que conhecia. Sempre que estava ir na caça mastigava nhate durante muito tempo. Isso lhe dava ngó confiança e coragem para enfrentar tudo que pudesse acontecer na mata. Quando se preparava para deixar o tambo, Kipacaça ouviu tinha voz estranha lhe chamando:

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

— KIPACAÇA!

Tinha silêncio. Eh! Kipacaça, assustado, olhava para dentro do tambo para ver se estava tudo em ordem. Nada. Não tinha vestígios da presença de alguém nem no tambo nem nas cercaduras. Eh!

— KIPACAÇA! — se fez ouvir novamente a voz estranha. — O CÁGADO PODE EMPOLEIRAR-SE NA ÁRVORE, EMBORA POR SI SÓ NÃO SEJA CAPAZ DE O FAZER!!!

— Oh Pupangombe, Pupangombe! Será que é a tua voz que eu Kipacaça estou ouvir?!

Kipacaça ficou estático, pernas teketando, sem fala, intrigado. Esperou ainda que a voz reaparecesse. Pediu com insistência a Pupangombe que lhe respondesse. Nada. Desesperado, se foi afastando lentamente do tambo a caminho: da caça. Na cabeça estava a pensar é o que é que o cágado tinha ngó a ver com o caso dele. Kipacaça deu encontro com três cobras lhe atravessando no carreiro. Tinha algum tempo de pés sulcando carreiros de homens de caça ngó, traços que capim às vezes apagava, tinha algum tempo, Kipacaça viu então um cágado estava a correr ngó, a correr ngó, a correr ngó numa corrida bem corrida. A lebre passou também a correr, a correr, mas desconsseguiu passar na frente do cágado! Eh! Onde é que já se viu, enh, um cágado está correr assim? — se interrogou. Eu Kipacaça, Rei da Mata, caçador de caçadas, nunca vi na minha vida de caçador um cágado está correr assim! Aka! Inda por cima cágado corre mais que a lebre? Aka! Era mesmo cágado? Era mesmo cágado, eu Kipacaça lhe vi mesmo. Às vezes o cágado não era cágado, o cágado às vezes era ainda Pupangombe transformado em cágado. Quem sabe mesmo era Pupangombe?...

Miudinha: a chuva veio. Os homens pousaram os corpos na quietude da noite e adormeceram ngó as lágrimas. Eh! O vento era testemunha da vigília da Mana Teresa. O grilo: jelê-lêlêlê... je-lêlêlê... jelê-lêlêlê...

## 3

Cachimba lento, fumante: à sombra. Eh! Deslizante, vagaroso, venta vento lhe afagando cabelos alvos. Repousando: o velho. Eh! Respeitosamente Velha Kaxiquela se aproxima ngó, toma benção e anuncia: viemos te falar. Os outros estão lá fora. Eh!

Kufuca, olhos sem brilho, já não esconde cansaço. Kufuca embora tenha olhos vermelhos, ele não come jindungo. Tem muita gente que lhe procura todo dia. Casos diversos: casal que não procria, filho que não está falar, viúva amargurada, mulher que está encornar marido, paralítico dikata quer largar muletas e se empertigar. Prestígio dele é ainda rio caudaloso. Eh! No curriculum dele vitae tem caso falado do filho da Kakinda.

Sebastião Kusebeca não queria casamento da filha dele com filho da Kakinda. Eh! Queria filha dele casada ngó com filho do compadre Lelenço, dono de roças e de cabeças de gado. Tinha tempo os dois compadres tinham já acertado: o enlace. Sebastião Kusebeca fazia contas à vida e via nesse casamento certeza de uma velhice segura e próspera. Eh! Em vão: filha dele estava se opor. Kusebeca tinha já recebido do seu compadre uns metros quadrados de terra fértil, duas dezenas de cabeças de gado mé! e uns sacos de mantimentos. Eh! Não admitia por isso que filha dele lhe comprometesse ngó no compadre Lelenço. Isso nunca! Passos da miúda passaram então a ser controlados. Eh! Só na companhia dele a filha podia sair. Nem na mulher confiava. Eh! Pressentia ngó que visitas constantes do filho da Kakinda tinha cumplicidade da mulher dele. A filha saiu de casa e não voltou: um dia. Eh! Procurou na vizinhança, em todos os lados e nada. Zucou na mulher: zucas! Eh! Eh! Eh! Passou tempo e veio a confirmação: fia da mãe do filho da Kakinda lhe tinha levado o futuro. Bateram na porta: um dia. Era a cobrança: compadre Lelenço em pessoa! Eh! Sebastião Kusebeca lhe saudou efusivamente, salamalequemente. Compadre Lelenço, nem rir. No pensamento dele estava pensar assim: não me deixes meter a mão na cabaça que tem cobra a rir. Eh! E foi directamente no assunto que mais lhe interessava: a co-

brança de tudo quanto tinha adiantado pelo casamento. Kusebeca evocando amizade antiga que lhes unia pediu calma compadre, que esperasse mais três mesitos meu compadre. Eh! Ideia de devolver tudo quanto tinha recebido não lhe animava. Eh! Inda mais agora que as terras florescia e o gado se multiplicava. Desesperado, largou pernas reforçadas em homens pagos. Bateram: todos os caminhos. Nada. Eh! Eh! Eh! Três meses depois, novamente: compadre Lelenço na porta. Eh! Eh! Eh! Agora, nem mais cumprimentar. Sebastião Kusebeca depois de apanhar pontapés, bofetadas e socos do compadre, só encontrou uma solução: bazar! Um dia chegou: a notícia! Kusebeca filha dele tinha dado à luz uma porca! Eh! Eh! Eh! Boca vozeou o mundo. Eh! Eh! Eh! Veio mundo ver a desgraça. Unanimemente boca comentava: foi pai dela que lhe trouxe a desgraça! Eh! Eh! Eh! Povo da Kazanga engrossou pernas na busca de Kusebeca. Lhe surraram até à morte. Eh! Eh! Eh! Depois família dele foi na mata procurar corpo dele no local onde lhe tinham abandonado. Misteriosamente corpo dele não estava aparecer. Corpo desaparecido, reaparece sempre transformado em espírito. Eh! Eh! Eh! Foi então um dia apareceu na aldeia remoinho gigante e estranho. Eh! Tinha corredor largo: das montanhas até na aldeia. Veio lá das montanhas: busando e assobiando. Eh! No pressentimento, os homens largaram as lavras: deram corrida. Eh! Eh! Eh! Remoinho, difuta: veio assobiando. Eh! Eh! Eh! Todas lavras, toda verdura ia desaparecendo. Zunindo o remoinho: zum! zum! zum! Chegou ainda na aldeia rodopiou de um lado para outro, zum! zum! zum! parecia não tinha nem tino nem destino. Pelas frestas de portas e janelas: olhares espreitando. Amam'éeé! Na estrada: nem vivalma nem alma viva. Eh! Até animais tinham fugido. Eh! Em frente da casa da Kakinda: remoinho parou. Eh! Eh! Eh! Olhares de medo: na mira dele. Eh! Rodopiou, rodopiou e: foi. Morte súbita: filho de João Lelenço não se levantou mais. Ehé! Ehé! Ehé! Consultaram ainda velhos sabedores de coisas de outro mundo, de falas nocturnas com seres invisíveis, de passeatas na meia-noite nos cemitérios. Eh! Eh! Eh! Suposições infundadas estigmatizavam: famílias. Só depois de muito tempo

Kufuca foi ouvido. E a resposta: quem matou filho alheio da Kakinda foi espírito de Sebastião Kusebeca. Ehé! Ehé! Ehé!

Eh! Todos sentados seguem os gestos do velho: atentamente. Ninguém adianta lhe interromper ngó. Primazia pergunta é dele. Cada um tenta adivinhar pensamento alheio. Quem terá feito desaparecer: Kipacaça? Eh!

Velha Kaxiquela e Ngana Kapiapia: olhares se fulminando. Cão e gato. Profundo, insinuante e provocante: Kaxiquela tem suspiro. Ngana Kapiapia lhe olha. Se pudesse ali mesmo lhe perguntava: estás a suspirar quê? Enh? mas não dá senão iam se pegar. Ngana Kapiapia range dentes na ameaça íntima: lá fora vais ver só. Eh!

Eh. Tem gestos lentos: o velho. Kufuca no centro do círculo, sereno, acende fogo, lhe deita pó, remexe ngó saquitos embrulhados. Olha no espelho e abana cabeça. Eh! Franze a testa e fala qualquer coisa imperceptível. E depois: percorre com olhar todos presentes. Olha, parece buscando de propósito confronto de olhares. Kiuala quando olhar do velho dá nele, baixa cara e se ajeita no lugar. Eh!

— Unh! Isto está muito mau! No dia em que morre o elefante, não é o mesmo em que ele apodrece! — Velho Kufuca cria: expectativa.

Todos se inquietam ngó. Eh! Kapiapia está pedir licença: quero ir lá fora desvaziar.

— Ninguém pode sair sem eu falar quem matou o Velho Kipacaça.

Velha Kaxiquela quase dá meia gargalhada, para depois se recompor em atitude de autocensura. Eh! Kapiapia só dessas: olhar kuxikululante.

— Quantas mulheres tem Velho Kipacaça?

— Tem duas — Velha Kaxiquela pretensiosamente na chefia da delegação. É ela quem está responder já.

— Se dá bem com as duas?

— Sim senhor, se dá ngó — Kaxiquela, zuelante na liderança, não perde oportunidade.

— Quem que viu Kipacaça no dia em que Kipacaça partiu na caça?

Ehé! Ehé! Ehé! Quem adianta responder? Todos se entreolhando, se ajeitando nos lugares, mas resposta ninguém que avança. Velho Kufuca enquanto aguarda resposta atíça fogo e faz fumaça. Tem silêncio carregado de receios. Kibirica espirra atchim. Kapiapia se contorcendo, quer desvaziar: desvaziou ngó ali mesmo. Uéé!

— Bom, se ninguém responde eu vou descobrir! – ameaço está na cara dele.

Kapiapia, inquieto, se adianta: Eu! – toda assistência se vira para ele.

— Ehé! Ehé! Ehé! – vozeante: meia assistência.

— Eu bem estava pensar, tinha de ser você! Velha Kaxiquela se descontrola e mostra: ódio que tem a Kapiapia. Pensamento dela sai assim para fora, sem rodeios. Nem sequer se apercebe que não pediu licença para falar. Eh!

— Já estavas a pensar é quê? Sua cabra safada?! – Kapiapia passa na ofensiva. Tem calada desde há muito fúria dele contra velha saliente.

— Cabra eu? Cabra eu? Amá! Filho dum boi, feiticeiro, assassino. Amá! Musuxi dum raio mé, olhem só nas calças dele todas molhadas keka omowakale! Ah! Ah! Ah! Foi você mesmo quem que matou o Velho Kipacaça!!! Ehé! Ehé! Ehé!

Dois adversários se levantam. Eh! Kaxiquela está estender mão a Kapiapia. Este está esquivar primeiro para depois investir na velha que acaba por cair. Eh! Eh! Eh! Crescente: tem confusão. Eh! Círculo está desfeito. Uns estão tentar apartar adversários, outros estão aproveitar oportunidade para bater no Kapiapia. Eh! Eh! Eh! Velho Kufuca dá ordens mas ninguém lhe está ouvir. Eh! Se afasta então por momentos e está voltar depois com pau e descarrega paulada no Kapiapia. A luta: cessa. Eh! Eh! Eh!

— Isso é uma grande falta de respeito. Não posso consentir que aqui se lute – Kufuca está visivelmente irritado com a afronta. Os ânimos se acalmam e cada um procura retomar lugar dele.

Kapiapia tem dores nas costas, ajeita casaco dele e lança ainda olhar desafiante na Velha Kaxiquela.

— E agora vou descobrir quem matou o Velho Kipacaça!!! O surucucu só morde quando lhe pisam e se metem ainda o dedo na boca dele! – tom grave. Pausa. Eh!

Novamente a inquietação se evidencia: tem grunhido suave, tosses, tem arrastar de pés. Mana Kaxiquela, cabisbaixa, não enfrenta rosto grave de Kufuca. Kibirica está falar ngó no ouvido de Kiuala. Amam'éeé!

— Quem matou o Velho Kipacaça: dedo acusador na direcção de Kapiapia!

— Ehé! Ehé! Ehé! – toda assistência. – Amam'éeé!

— Quem que matou Velho Kipacaça foi você! – Kufuca martela palavras em tom furioso. Kapiapia não está ousar levantar a cabeça. Eh! Eh! Eh!

— Eu? Eu juro mesmo na minha palavra, eu não matei o Velho Kipacaça – Ngana Kapiapia tem formiga, se levanta derepente.

— Quem que matou Velho Kipacaça foi você mesmo! – Kufuca repete a acusação.

— Eu? Eu mesmo Man Kufuca? Eu mesmo que era amigo do Velho Kipacaça?

— Já te disse mé! Amá! Quem que matou Velho Kipacaça foi você mesmo!

— Eu, eu juro mesmo na minha palavra d'honra eu estou inocente. Eu não matei ninguém! Eu, eu não fui eu que matei o Velho Kipacaça. Eu não matei ninguém nunca! Para a gente saber quem que matou o Velho Kipacaça é melhor mesmo a gente beber bulungo.

— Inda por cima estás desconfiar ngó? – Velha Kaxiquela na pedrada.

— Vamos ngó beber bulungo! – Kufuca toma voz. Kapiapia tem formigas.

Velho Kufuca está se retirar assim por momentos. Na ausência dele fugaz tem xadrez de olhares desconfiados. Kufuca está

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

reaparecer com duas cabaças e está distribuir bulungo. Todos bebem. Todos começam ngó a espirrar assim: atchim! atchim! atchim! Até Kapiapia também assim fez atchim! Desconfiado, Kufuca se aproxima dele e Kapiapia, com toda força, assim fez atchim.

— Bom, todos fizeram atchim. Agora vamos descobrir nas galinhas: Velha Kaxiquela e Ngana Kapiapia! — Kufuca não larga anzol. Velha Kaxiquela: serena. Kapiapia tem formigueiro.

Kufuca dá bulungo na galinha da Velha Kaxiquela e dá ngó na galinha de Kapiapia. Tem poucos minutos passados e galinha da Velha Kaxiquela está viver e quem está morrer é galinha de Kapiapia. Kapiapia tem formigão. — Quem que matou Velho Kipacaça foi você mesmo Kapiapia! — vitorioso, Kufuca puxa anzol e vem o peixe.

— Eu bem dizia! — Velha Kaxiquela perde compostura e está se levantar agressivamente, mãos na cintura. Eh!

— Eu também estava desconfiar assassino do nosso finado Kipacaça estava ngó no nosso meio — é Kibirica quem está falar. Eh!

— Tem muito tempo que você tem fama de assassino, meu sacana! — Kaxiquela se lança novamente na direcção de Kapiapia. Ehé! Ehé! Ehé! Todo mundo agora lhe secunda ngó na agressão e sova no acusado. Amam'éeé!

Noite está vir calma. Kapiapia, corpo dele ao relento. Os corvos levam para lá das montanhas o sopra: soprante.

## 4

Roda se anima. Chegando: vem gente. Vem gente da Guinda, da Lamanda, até do Cariango. Tem maxaxa escorrendo pelas goelas a estontear. Esquentando: tem também wala e kingundo. Frenética e batucante a música leva homens e mulheres na roda. Eh! No quarto: as velhas na volta da viúva toda vestida de negro. Mana Teresa soluça ngó baixinho. Quadros com fotografia do falecido foram guardados e cabeças dos animais foram levadas no

tambo, em cerimónia com amigos, familiares e colegas de caça. Kipacaça corpo dele não lhe enterraram na pedra, ficara perdido na mata fora talvez. Nunca no Bango ya Coma corpo de caçador tinha ficado em parte incerta. Por isso komba de Kipacaça era komba diferente. Não teve funeral, nem sequer levaram ngó cabra para a sepultura. Tinha ainda gente esperançada no reaparecimento do Velho Kipacaça.

Meia-noite. No canto do quintal se suspende a sucada. Roda animada faz paragem. Kututa interrompe: a estória. Velho Bernardo Nikila se dirige ngó no quarto onde está Mana Teresa viuvante. Tem silêncio, se inicia oração e se lhe seguem cânticos em série. Viuvante, Mana Teresa na face dela tem lágrimas deslizando.

Velho Bernardo Nikila bate palmas: tem chegada hora. Todos se aproximam dele. Cânticos desentoam ainda e descem na gravidade do tom e se tugem e mugem.

— Atata! Estamos hoje aqui para lembrar a memória do nosso maior caçador, o nosso Kipacaça, Rei da Mata, caçador de todas caçadas. Todo povo de Bango ya Coma, todo povo da Kazanga, todo povo da Lamanda, todo povo do Kitundo, todo povo da Kariata, até mesmo todo povo de lá no Kariango, todo povo, todo mundo, não tem ninguém que não conhece o Velho Kipacaça. Os que vão chegar amanhã vão ouvir falar deste valente caçador, tinha leão que lhe desafiava?, caçador destemido, tinha onça que lhe desafiava?, caçador combativo e grande caçador, tinha kiombo que lhe desafiava? Os que vão chegar amanhã vão ouvir falar do Velho Kipacaça e vão ouvir contar a luta que o Velho Kipacaça, caçador sem medo lutou ngó com dez pacaças! Os que amanhã vão ser caçadores vão seguir exemplo do Velho Kipacaça, exemplo de caçador corajoso! Como vocês sabem eu, Velho Bernardo Nikila, aqui presente, e o Velho Kipacaça fomos companheiros de caçadas durante muito tempo. Por razões de saúde tive de deixar de caçar na caça muito mais cedo que o Velho Kipacaça. O Velho Kipacaça era amigo dos seus amigos, era companheiro dos seus companheiros. O Velho Kipacaça quando estava na caça e encontrava um companheiro na aflição ia lhe salvar ngó. Está aqui Kututa que

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

pode dizer se é verdade ou mentira. Kututa, uma vez o Velho Kipacaça não te salvou na mata? Fala ainda, Kututa!

— Me salvou sim senhor. Se não fosse o Velho Kipacaça esta hora eu não estava aqui.

— Então? Não vos falei? — prossegue Velho Bernardo Nikila, auditório respeitosamente atento. — Eu mesmo Velho Bernardo Nikila, aqui presente, uma vez me salvaram no Kipacaça. Foi quando então parti esta perna — Velho Bernardo Nikila aponta para a perna. — Foi uma onça que me apanhou distraído. Lelo euié! — pensei mesmo sozinho. No momento mesmo que a onça estava já para me atacar a mim, Velho Bernardo Nikila aqui presente, eh! aparece tiro certo do Velho Kipacaça! Pum! E assim então, todos nós, povo de Bango ya Coma, parentes, amigos e companheiros de caça do Velho Kipacaça, todos que vieram da Kazanga, todos que vieram da Lamanda, todos que vieram do Kitundo, todos que vieram da Kariata e todos também que vieram ainda lá longe do Kariango, todos nós aqui presentes, parentes, amigos e companheiros de caça do Velho Kipacaça, vamos ainda cantar juntos:

*Lelué lândula ngongo walunduka*  
*Lelué lândula ngongo wajimbilila*  
*Lelué lândula ngongo wakunduka*  
*Lelué lândula ngongo walenguee*  
*Lelué Pupangombe watuluka<sup>3</sup>*

Toda gente cantando com Velho Bernardo Nikila. Mana Teresa e algumas velhas ao lado dela, tinham voz calada e olhos vermelhos de tanto chorar.

Velho Bernardo Nikila bate palmas novamente e fala assim:

— Atata! Morreu o Velho Kipacaça! Desapareceu para sempre o Rei da Mata! Chegou no seu fim o caçador de todas caçadas!

<sup>3</sup> Hoje o seguidor das pegadas na mata morreu  
 Hoje o seguidor das pegadas na mata desapareceu  
 Hoje o seguidor das pegadas na mata chegou ao fim  
 Hoje o seguidor das pegadas fugiu  
 Hoje o Pupangombe desceu

Fugiu de nós o homem que dava prestígio e orgulho no povo de Bango ya Coma, em todos os povos da Kibala até no Ngungo, da Kibala até no Kariango! Morreu o Velho Kipacaça! – Velho Bernardo Nikila tem voz embargada. – Morreu o Velho Kipacaça! Hoje Pupangombe desceu cá em baixo e está ngó aqui entre nós! Oh Pupangombe, eu Velho Bernardo Nikila aqui mesmo presente, filho do grande soba Nikila, tenho a honra de no nome de todo este povo aqui presente, parentes, amigos e companheiros de caça do finado Kipacaça, eu mesmo aqui presente te peço oh Pupangombe que faças ainda descer os jihui do Velho Kipacaça ausente e que desçam e entrem no espírito deste jovem que aqui está presente.

Katumbila, filho mais velho do Velho Kipacaça está ao lado do Velho Bernardo Nikila, no centro da roda. Traz tanga de pele de zebra, colares no pescoço descendo ainda até no meio do peito, argolas artelhadas nos tornozelos e numa das mãos uma lança. Katumbila, antes da cerimónia, foram lhe buscar no tambo do pai onde estava com alguns velhos: orando.

Katumbila, filho dele mais velho do Velho Kipacaça, começou cedo na caça. Primeiro ainda na caça miudinha: toupeiras, esquilos, coelhos e galinhas do mato. Montava pequenas armadilhas como zomba e kéué. Depois então, com pai dele Kipacaça é que começou a desvendar os segredos da mata. O rato onde está deixar as pegadas das patas, também está deixar as da cauda. *Áo! Áo! Áo!* – o Dionga, cão dele amigo de Katumbila sempre lhe acompanhava.

— Toquem batuqueiros! Toquem batuqueiros! Kuaçu o ngoma! Toquem batuqueiros para Pupangombe ouvir a nossa voz – Velho Bernardo Nikila começa ngó a transitar: entra em transe. Katumbila também começa xinguilar. Xinguilando e dançando: os dois. – Oh Pupangombe! Oh Pupangombe! Faça ainda descer os jihui do Velho Kipacaça e entrar no espírito do filho dele mais velho, Katumbila nome dele, aqui presente, que nós queremos seja ngó o continuador da obra do grande Kipacaça, o Rei da Mata, o caçador de todas caçadas e caçadas. Toquem batuqueiros! To-

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

quem e dancem! Ngoma yoté! Katumbila será o novo Kipacaça!  
 Katumbila será o novo Kipacaça!

Velho Bernardo Nikila, ainda em transe, tem lengue na cabeça. Katumbila, agora com os jihui do pai, se levanta ngó de lengue na cabeça empunhando um kua e canjavite, e transitando, sem transe, fala sereno e em voz alta: – Eu sou o novo Kipacaça, Rei da Mata, caçador de todas caçadas! Todo mundo gritante: – Katumbila é o novo Kipacaça! Katumbila é o novo Kipacaça! Katumbila é o novo Kipacaça! N’goma yoté! N’goma yoté! N’goma yoté!

Velho Bernardo Nikila, reanimado, dá tom e entoa com todos:

*O que foi à caça andou, andou e Pupangombe lhe levou  
 O que foi à caça rodeou, rodeou e Pupangombe lhe amarrou*

Se reanima: a roda. Frenética e batucante: a música outravez. Tem suecada animada. Jorrante: a maxaxa. Kututa retoma fio da estória: – Um dia estava assim no pundu a descansar, no pundu a descansar, tinha três dias fora de casa. Estava assim a descansar no pundu, quando ouvi ngó barulho estranho. Saí ngó para espreitar e me assustei: tinha pacaça ferida, gemendo, gemendo. Eh. Com pena dela me aproximei um pouco só para ver bem: estava jorrar sangue de uma das pernas. Assim, me aproximei mais. Eh! Pensei ainda: por grande e profunda que seja a ferida alheia não nos mete ngó no fogo! Mas mesmo assim queria lhe ajudar. Eh! Nem cheguei ngó a lhe tocar! Olha a pacaça! Se levantou derepente! Ehé! Ehé! Ehé! Poças! Nem vos conto! Amam’ééé! Corri desordenadamente na mata fora e fui cair ainda numa kindamba. Tumbalakata! Ah! Ah! Ah! – mundo todo se rindo. – Passei toda noite na kindamba e na kindamba tinha cabrito. Felizmente a onça não veio. No dia seguinte o finado Kipacaça foi quem me tirou da armadilha. Quando lhe vi lhe gritei oh compadre! oh compadre! Kipacaça se aproximou da kindamba e quando me viu lá dentro se desatou a rir!

## BIBLIOTECA DE LITERATURA ANGOLANA

Reanimada: a roda. Frenética, batucante e musicante: a música. Frenética, batucante e dançante tinha lundongo. Tinha também kalucuta, kissaka e kingumbe. Tem suecada continuante. Vazante: a maxaxa. Tem gente alquebrada, cambaleando.

Kututa, contador de estórias, desatando a língua.

— Opelu-pelú, peléé katé ku muxitu<sup>4</sup> – pergunta na estimulação.

— Ongó soytéé katé ku munguila – a resposta feita de vozes.

— Awa yaya, awa yassala, óhy?<sup>5</sup>

— Omema yaya, y sekele kyssala – vibrante, a resposta surge na boca de todos.

Kututa, contador de estórias, derepente dobra: a língua.

— É o quê? – o auditório.

— Estou ouvir tem barulho estranho!

— Não tem nada barulho. Continua ngó!

E a animação prossegue. Gente: vindo. Pelo número de gente que estava no komba se podia avaliar fama do Velho Kipacaça. Além disso o finado também tinha muitas amizades. Gente que vem não vem só assim com mãos cheias de nada. Fuba, óleo de palma, galinhas, porcos, cabritos até alguns bois: na oferenda. Os assados, canjicada, funge com kimaquende punham as mulheres numa azáfama infernal e fogante e fumarenta.

Derepente: batucada suspensa. Kututa: nem tuge ngó nem muge. Agora tem mais gente que está ver fogueira longa e ouvir barulho. Só homens e mulheres vencidos pela maxaxa é que não estão ouvir nada: estão descansar no chão corpos adormecidos. Toda gente está atenta, olhando na direcção donde parece está emergir barulho. Tem gente que está pensar é outra vez os inimigos de Bango ya Coma que vieram pôr fogo como no mês passado. No outro dia, fogueira veio assim de surpresa e engoliu muitos animais. Quando foram descobrir o resultado foi povo do Bango

<sup>4</sup> Abriu-se uma picada desde a savana até ao muxito. O que é?  
– A onça é malhada desde a cabeça até à cauda.

<sup>5</sup> Uns vão e outros ficam, o que é?  
– No leito do rio, a água vai e a areia fica.

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

ya Coma se levantar ngó em peso contra povo da Kazanga. Felizmente não correu sangue, faltava pouco. Mas kazangueses tiveram de pagar ainda todas cabeças mortas. Eh.

Mas fogueira que está arder ainda longe tem barulho estranho. Eh! Velho Bernardo Nikila, acompanhado de dois homens, se mete na escuridão e daí a pouco reaparece com uma fogueira na mão. Eh! Eh! Eh! Gente estarecida e estonteante. Amam'éeé! Barulho já não está mais se ouvir. Tem dança retomada, frenética e batucante. Contagiante. Chega cada vez mais gente e gente. De todos os lados. Parentes e amigos. Roda se animando, crescendo: crescente. Na dança lundongo reumatismo dos mais-velhos não aparece. Olha só Velho Kauinde, octogenário desbengalado, sem bengala, até há cerca de três meses retido no leito, caminhante bofele-felê, bofele-felê, bofele-felê. Olha só Velho Kauinde, sem reumático, dançando lundongo. O galo: cócórícó, cócórícóóóó.

Kututa, contador de estórias muitas, tem peito esquentando na maxaxa e língua solta.

— Nanhy kamokotyca pu kwako?<sup>6</sup>

Tem meio silêncio, gente pensativa. Quem responde é o Velho Kalungo: — Kala lytúbia.

— Exacta! — exclama Kibirica. — Estava quase para responder mesmo.

— Wenda njyla, ólonda óyulu, okutuka mulungu, ly xytu yé ku munjimbo. Ohy?<sup>7</sup> — Kututa, enquanto aguarda pela resposta bebe mais um trago.

— Laháku ou sapato.

Velho Bernardo Nikila até aqui conversando com uns velhos, se aproxima da roda onde está Kututa e ele agora quem que lança o desafio:

<sup>6</sup> Qual é a coisa, qual é ela que não se pode conter num punho fechado?  
— É o carvão em brasa.

<sup>7</sup> Anda caminhos, sobe montanhas, desce por vales e desfiladeiros, sempre com um pedaço de carne na boca. O que é?  
— São as sandálias ou os sapatos.

— Yuúá, tupu yú. Ohy?<sup>8</sup> – Búndu – todos responderam em coro.

Forte: o barulho reaparece. Dança suspensa. Tem intriga. Amam'éeé! Velho Bernardo Nikila mergulha outra vez na escuridão. E se demora. Quase uma hora mais tarde, Velho Bernardo Nikila continua ngó: sem regresso. Sai gente na busca dele. Nada. Gente que vai lá na escuridão, não regressa. Amam'éeé! Desespero é água burbulhando. Barulho estranho crescendo, crescendo, tem crescimento. Velhas que estão no quarto estão sair curiosas. Ninguém sabe explicar. Ehé! Ehé! Ehé! Batuqueiros bêbados querem retomar ritmo, mas são imediatamente interrompidos. Homens e mulheres adormecidos pela maxaxa estão despertos: agora. Amam'éeé!

Inesperadamente surge fogueira grande se alastrando. Eh! Eh! Eh! Ardendo: as cubatas. Água! Aguué! Água! Aguué! – o grito, gritante. Corrida louca na salvação dos haveres. Vem vindo galopante: a fogueira. Eh! No crepitar das chamas tem grunhidos de animais. Vem vindo galopante, fogosa: a fogueira. Eh! Eh! Eh! Parece que grunhido de animais é de agonia. Mas não. Animais vêm vindo fogosamente com a fogueira: pacaças, leões, hienas, ngulungus, mabecos. Eh! tem animais de todas as espécies vindo. Tem fogueira e animais vindo na direcção do Bango ya Coma, no komba do Velho Kipacaça. Vem vindo galopante, fogosamente: a fogueira. Vem vindo: fogueira e animais. Amam'éeé! Parece que todos estão a vir assistir no komba do grande caçador. Mas gente do komba está tentar fugir. Mas já não dá para fugir longe. Vem vindo: fogueira e animais. É cerco: a queimada. Eh! Nisso no meio da queimada se vê homem em cima de pacaça de tamanho nunca visto. Tinha tamanho gigante, chifres dourados, peito debruado, patas luzentes: a pacaça. Eh! Quando a pacaça está próxima todo mundo, atónito, Ehé! Ehé! Ehé! Em cima da pacaça está um homem: é o Velho Kipacaça! Ehé! Ehé! Ehé! Mam'é! Tem na volta

<sup>8</sup> Está ali, mas está simultaneamente aqui. O que é?  
– É o nevoeiro.

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

dele auréola luzidia. Amam'éeé! Pacaça se imobiliza, se agacha e Velho Kipacaça, ar imponente, triunfante: desce. Ehé! Ehé! Ehé! Mam'é!

Eh! Brioso, cartucheira cintada, arma na mão, Kipacaça atravessa mundo de gente lhe olhando só, atormentada, amam'éeé!, e entra no quarto onde está a viúva. Mana Teresa, deitada na cama, não está se mexer. Entreabre os olhos mas não reconhece o marido. Carpideiras, as velhas, têm vozes emudecidas e olhares esbugalhados. Silêncio: fora e dentro de casa. Pouco depois vem cá fora e pergunta em tom severo: – Porque é que deixaram de tocar?! – E ordena ngó: – Continuem a tocar e a dançar! Kuaçu o ngoma! Venha a maxaxa! Cantem em memória do Kipacaça, Rei da Mata, campeão de tiro caçante, dono da caçada, o Rei dos caçadores. Cantem e dancem! Kuaçu o ngoma! Eu estou morto!!! Katumbila é o novo Kipacaça!

E o Velho Kipacaça entrou na roda dançante.

# GLOSSÁRIO

A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

AAMAM'ÉÉÉ! – oh minha mãe!

AMÁ! – interjeição significando desafio ou irritação.

ATATA! – meus senhores!

ADMINISTRADOR – autoridade colonial.

BOFELE-FELÊ... – andar devagarinho, aos poucos.

BOFA – bofetada.

BUSAR (kubusa) – soprar.

BAZAR – fugir.

BULUNGO – pó feito de raízes, misturado com vários ingredientes, com poderes sobrenaturais que determinam a causa de determinados males. Consiste em dar de beber ao réu, ao queixoso ou àquele que for cúmplice ou culpado. Quem não for culpado começa a espirrar, sinónima de inocência. Muitas vezes para se evitarem grandes males, o bulungo é dado a beber a duas galinhas. A galinha do culpado morre imediatamente.

CÔ! – presente!

DIXIBE! – cala-te!

DIKATA – aleijado.

DIFUTA – remoinho.

EEM'IU! – presente!

ENCORNAR – ser infiel ao cônjuge.

FIMBAR (ku ta fimba) – mergulhar.

## BIBLIOTECA DE LITERATURA ANGOLANA

- FUNDUMUNAR (kufundumuna) – despertar.
- JIHUI – espíritos propiciadores de muita força.
- KUATIÇA O N'GOMA – toquem os batuques.
- KIOMBO – javali.
- KUA E CANJAVITE – machadinhos especiais de caçadores.
- KINGUNDO – hidromel, bebida feita de favos de mel.
- KINDAMBA – armadilha para apanhar onça. Tem dentro dela um cabrito como chamariz.
- KEKA OMOWAKALE! – olha para ele!
- KALUCUTA – rebita; dança originária da região de Luanda.
- KISSACA – dança exclusiva de mulheres que se dispõem em círculo, entrando duas ou uma mulher, no centro da roda. A sua atracção consiste no requebro das ancas, nádegas e ombros, num serpentear e sobe-desce espantosos, em que a bailarina parece não ter ossos.
- KINGUMBE – dança em que intervém toda a camada social. Os dançarinos dispõem-se em círculo, e seguindo o ritmo do batuque, todos obedecem à mesma cadência.
- KOMBA (komba lytokua) – varrer de cinzas, cerimónia ritual realizada em memória de alguém falecido há oito ou trinta dias.
- KUXAKATA – arrastar os pés andando.
- KUJIKININA – desaparecer lentamente.
- KIMAQUENDE – carne seca.
- KUXUKULULA – olhar com rancor ou ódio.
- KAFOFO – cego de um olho.

## A MORTE DO VELHO KIPACAÇA - BOAVENTURA CARDOSO

LAVRA – pequena propriedade agrícola.

LELO EUIÉ! – ai de mim hoje!

LUNDONGO – dança dos velhos caçadores.

LENGUE – coroa ornamental para cerimónias de caça, feita de uma tira de pele do dorso da palanca com pêlos sobranceiros.

MUXOXANDO (de muxoxo) – chio de boca manifestando desprezo, produzido por compressão do ar nas bochechas.

MAXAXA – bebida fermentada; kaporroto.

MAXIKULULU – olhares.

MUSUXI – mijão.

MATUMBO – boçal.

MUTUDI – viúva.

N’GOMA YOTÉ! – animem o batuque!

NDENGA – árvore frondosa.

NÂMBUA – restos de caça-abatida que constituem magia protectora da fidelidade das consortes de caçadores.

NHATE – raiz de uma planta. O caçador que a usava sentia-se protegido contra todas as investidas dos animais.

NGULUNGU – veado.

NGÓ – só (palavra denotativa).

PUPANGOMBE – deusa da caça e protectora dos caçadores.

PUNDU – cabana feita na mata, onde o caçador passa vários dias.

SANGA MUENE! – nunca mais!



## BIBLIOTECA DE LITERATURA ANGOLANA

TAMBO – templo, casota reservada ao exercício do culto.

TEKETAR (kuteketa) – tremer.

UUXILA – pó mágico que é conservado num chifre.

WALA – garapa.

XINGUILAR – cair em transe. Sofrer a incorporação de seres espirituais.

XÉIÉ – olha lá!

ZÉ – (palavra denotadora de realce ou ênfase).

ZUNIR – correr.

ZUELANTE – falante.