



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GUADALUPE ESTRELITA DOS SANTOS MENTA FERREIRA

**O UNIVERSO SIMBÓLICO NA VIAGEM DE *MÃE, MATERNO
MAR:*
NOS TRILHOS DO IMAGINÁRIO BANTU**

Londrina
2010

GUADALUPE ESTRELITA DOS SANTOS MENTA FERREIRA

**O UNIVERSO SIMBÓLICO NA VIAGEM DE *MÃE, MATERNO*
MAR:
NOS TRILHOS DO IMAGINÁRIO BANTU**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo

Londrina
2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F383u Ferreira, Guadalupe Estrelita dos Santos Menta.

O universo simbólico na viagem de *Mãe, materno mar*: nos trilhos do imaginário bantu / Guadalupe Estrelita dos Santos Menta Ferreira. – Londrina, 2010.

202 f. : il.

Orientador: Sérgio Paulo Adolfo.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Cardoso, Boaventura, 1944 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura angolana (Português) – História e crítica – Teses. 3. Cultura bantu – Teses. 4. Imaginário bantu – Teses. 5. Narrativas – Teses. 6. Identidade – Teses. I. Adolfo, Sérgio Paulo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras III. Título.

CDU 869.0(673).09

GUADALUPE ESTRELITA DOS SANTOS MENTA FERREIRA

**O UNIVERSO SIMBÓLICO NA VIAGEM DE *MÃE, MATERNO MAR*:
NOS TRILHOS DO IMAGINÁRIO BANTU**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina - Pr

Prof. Dr. Thomas Bonnici
UEM – Maringá - Pr

Prof. Dr. Marco Antonio Neves Soares
UEL – Londrina - Pr

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
UEL – Londrina - Pr

Profa. Dra. Gizêlda Melo do Nascimento
UEL – Londrina - Pr

Londrina, 22 de fevereiro de 2011.

AGRADECIMENTOS

A Deus,

por estar a meu lado em todos os momentos da minha vida, abençoando meus passos, tendo me presenteado com uma base forte familiar, amigos presentes e colegas que me fortalecem. Aqui menciono carinhosamente como as meninas da Língua Portuguesa: Dalci, Luciana Hernandez, Rosângela e Marilu, as colegas que me ajudaram a alcançar este objetivo.

Aos professores que passaram pela minha vida, que tanto apostaram em mim como docente, nos quais me inspirei para o exercício da profissão, desde as professoras das primeiras letras, no que incluo minha sogra, Dona Íria Ferreira Lima, que ainda hoje sorri a cada sucesso por mim alcançado.

Lembro com muito carinho especialmente dos professores Durvali Emilio Fregonezi e Ananias Antonio Martins que muito me incentivaram a perseguir meus sonhos.

Ao meu grande amigo e orientador Professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo que me motivou nesse desafio das trilhas africanas, cujo percurso, nesta pesquisa, são apenas os primeiros passos de uma longa caminhada.

Ao meu pai, que na minha infância, soube me incentivar à leitura quando, exausto, ao chegar do serviço, pedia para que eu lesse “histórias maravilhosas”, sob o pretexto de suas vistas cansadas.

À minha mãe, antes de tudo melhor amiga, cuja história de luta é um exemplo de vida e dignidade, em quem sempre procuro me espelhar.

Aos meus irmãos babás, Robinson e Denise Cristina, a quem devo parte da minha educação.

Ao meu marido, Er Saggin, antes de tudo companheiro, grande motivador dos meus sonhos.

Ao meu filho, Fabian Vinicius, que, cheio de doçura e amor, soube entender, apesar da pouca idade, a importância deste trabalho para todos nós, e me fortaleceu com sua “encantada” sensibilidade.

À minha amiga e secretária Pércida Carvalho, quem considero membro da família, que há muito cuida de todos nós, com muita dedicação e paciência.

Aos meus avós Abelardo e Mariquinha, Otávio e Hilda, (*in memoriam*) que sempre acreditaram naquela pequena menina sonhadora...

Ao meu avô Otávio, carinhosamente conhecido por Vicota, que mesmo com pouco estudo, sabia a importância das Letras e, preocupado com a educação de seus filhos, soube o momento certo de mudar do campo para a cidade, uma iniciativa que traçou o destino de toda a sua geração futura.

Ao meu filho Fabian Vinicius,
razão da minha vida...

Angola, terra de reis N'golas,
lutando por sonhos de liberdade.
Em nome do povo, em nome da autoridade,
em nome da tradição e da modernidade.
Viaja comboio, viaja pelos ares da imaginação
que dá asas a recriar homens livres, irmãos!
Sem guerras, o sonho de uma nação!
Mãe, Materno Mar... Mãe África,
que em sua maternal Angola, com seus olhos num mar de pranto,
percorre a história, entre o caos e a glória,
encoberta de magia e encanto.

(Guadalupe Estrelita)

Literatura é linguagem. Se você não cria linguagem
não consegue discutir a realidade.
(Ruffato, 2003)

FERREIRA, Guadalupe Estrelita dos Santos Menta. **O universo simbólico na viagem de Mãe, materno mar**: nos trilhos do imaginário bantu. 2010. 202 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

A presente pesquisa busca, por meio da literatura, reconhecer elementos da cultura africana, particularmente de Angola, cujas marcas de matriz bantu estão presentes na formação cultural brasileira. A obra escolhida como *corpus*, *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso, desenrola os fios da narrativa, em cujo tecido dialogam modernidade e tradição, tendo, sobretudo no imaginário bantu, esse processo interlocutório com a memória do povo, o que permite a permanência da tradição e a afirmação de uma identidade, por tanto tempo sufocada pela opressão colonialista. As peculiaridades da cultura bantu, em seus aspectos também religiosos, e o universo simbólico que reveste a narrativa servem de base para a compreensão das correspondências do inconsciente com o imaginário e a memória do povo angolano. Como se trata de uma obra em que a História se transfigura em uma viagem alegórica no microcosmo da sociedade angolana, encontra-se, no engajamento, uma literatura empenhada, mas reconhecidamente arte, cujo compromisso com sua escrita em processo permite recontar a história de seu povo, quem sabe reavivando as esperanças que porventura se dispersaram pelo caminho.

Palavras-chave: Literatura. História. Imaginário Bantu.

FERREIRA, Guadalupe Estrelita dos Santos Menta. **The symbolic universe in the journey of *Mãe, Materno Mar***. on the rails of the Bantu imaginary. 2010. 202 pages. 2010. Thesis (Doctor of Letters) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

This research aims, by means of the literature, to recognize elements of the African culture, particularly in Angola, whose signs of the Bantu matrix are present in the formation of the Brazilian culture. The chosen corpus, *Mãe, Materno Mar*, by Boaventura Cardoso, unrolls the threads of the narrative, where modernity and tradition dialogue, having especially in the Bantu imaginary this interlocutory process with the memory of the people, allowing the persistence of tradition and affirmation of an identity suppressed by the colonialist oppression for such a long time.

The peculiarities of the Bantu culture in its religious aspects, and the symbolic universe that pervades the narrative provide the basis for the understanding of connections among the unconscious and the imaginary and the memory of the Angolan people. As this is a work in which history is transformed into an allegorical journey into the microcosm of the Angolan society, a committed literature is found, but admittedly art, whose commitment to its writing in process permits retelling the story of its people, perhaps reviving the hopes that were eventually dispersed along the way.

Key words: Literature. History. Bantu imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – DOS ATABAQUES À SONORIDADE DAS PALAVRAS	17
1.1 REVISITANDO A HISTÓRIA DE ANGOLA	20
1.1.1 Nos Vagões do Imaginário Bantu	24
1.1.2 No Panteão Sagrado do Universo Bantu	27
1.1.3 Um Rito de Passagem	30
1.2 O NEGRO NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS DO BRASIL: UM DIÁLOGO COM A CULTURA AFRICANA	34
1.2.1 Literatura e Cultura Africana: as Sombras da Escravidão	53
1.2.2 Religiosidade e Resistência: o Sincretismo no Contexto Brasileiro	57
CAPÍTULO 2 – BOAVENTURA CARDOSO: UM ESCRITOR ENREDADO NOS FIOS DO IMAGINÁRIO ANGOLANO	61
2.1 <i>MÃE, MATERNO MAR</i> : UMA HISTÓRIA A SER RECONTADA	63
2.1.1 Personagens em Destaque	66
2.1.2 O espaço alegórico do trem: palco da sociedade angolana	76
2.2 A POLIFÔNICA ESCRITURA DE BOAVENTURA CARDOSO	83
2.2.1 <i>Mãe, Materno Mar</i> e a Viagem no Caos da Angola Independente	95
2.2.2 Nas Malhas do Tempo e do Espaço: nos Vagões do Destino	98
2.2.3 Uma Viagem nos Trilhos do Mundo Invisível em <i>Mãe, Materno Mar</i>	109
CAPÍTULO 3 – NA ESFERA DO SAGRADO: UM PASSEIO PELO NGUZU	113
3.1 HOMEM, FILHO DA TERRA	114
3.2 O FOGO E AS CHAMAS DO INCONSCIENTE	123
3.3 A ÁGUA E A FLUIDEZ NO INCONSCIENTE	137
3.4 UMA VIAGEM NO AR DO IMAGINÁRIO	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164

REFERÊNCIAS	170
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	173
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR	179
APÊNDICES	180
APÊNDICE A - O Islamismo e a Resistência da Tradição.....	181
ANEXOS	188
ANEXO A – Principais Divindades que chegaram ao Brasil: panteão das casas Congo/Angola no Brasil hoje	189
ANEXO B – Foto com os escritores africanos de língua portuguesa, no III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, na UFRJ, Rio de Janeiro – RJ, em 21 de novembro de 2007.	201

INTRODUÇÃO

Na análise literária, elementos históricos são relevantes peças para a compreensão da leitura de uma determinada obra. Em se tratando de Literatura de outro país, mesmo que compartilhando de semelhanças linguísticas, os dados históricos deixam de ser apenas relevantes para tornarem-se imprescindíveis. A estreita relação entre o imaginário de um povo e sua cultura¹, reflete-se na Literatura que os recria, transfigurando a realidade por meios estéticos. No que se refere à África, não se trata somente de outro país, mas de outro continente, cujos países se pormenorizam em várias nações, com diferentes culturas e crenças, oriundas de rivalidades e alianças que ecoam de longa data.

Para maior compreensão da Literatura e da História de alguns povos da África, aqui, limitando-se à Angola e às culturas que, de algum modo interferiram na sua formação, faz-se necessária uma abordagem panorâmica deste continente, embora breve, visando a uma retomada do universo simbólico de matriz africana, mais especificamente bantu, em que elementos do imaginário popular e religioso interpenetram-se no diálogo persistente com as raízes, num cenário em que a modernidade necessária, mescla-se às tradições.

Sob o olhar de Lopes (2008) e Altuna (2006), vão se redesenhando o passado e o presente históricos de Angola e, conseqüentemente, do Brasil, pelo viés do colonialismo e do tráfico de escravos, o que culminou em uma pequena África no Brasil, sobretudo na Bahia, no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Pouco se conhece sobre a História e a Literatura africanas, sobretudo fora das academias; quanto à cultura e à religiosidade, menos ainda, pois os termos, muito abrangentes, “Literatura Africana”, “Religião Africana”, “História da África”, “Cultura do povo africano”, leva ao equívoco da generalização, haja vista que, no “Continente Africano”, há vários povos, diversas línguas, dialetos, religiões, literaturas, ou seja, são vários países ou nações, com características diversas e peculiaridades culturais. Para tanto, faz-se necessário delimitar esta pesquisa em Literatura Africana, escolhendo um país e uma obra literária que contemple, dentro da transcendência

1 Cultura: Segundo Tylor (apud LARAIA, 2009, p. 25), “[...] é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”.

da ficção e da estética, a cultura de seu povo. Dessa forma, pretende-se particularizar, neste estudo, a África angolana de raízes bantu², o imaginário popular e religioso em *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso e suas interligações históricas. Partindo desse viés, procura-se responder às seguintes inquietações: até que ponto uma cultura tradicional como a bantu conseguiu sobreviver ao colonialismo e, após a Independência, com a nova mentalidade, ou seja, com a modernidade? No espaço religioso, em que medida o imaginário popular representa a sua permanência?

Diante desses questionamentos, observa-se como uma hipótese inicial que, embora o povo angolano tenha sofrido com a opressão do colonialismo, sua cultura tradicional conseguiu permanecer, mesmo que sob outras formas e denominações, por meio da memória e da oralidade, típicas dos africanos. Quanto às religiões tradicionais, elas sobrevivem sob o invólucro do sincretismo, e têm, no imaginário popular, um meio interlocutório que possibilita a permanência de suas tradições. Com base nesse “enfrentamento”, o objetivo desta pesquisa centra-se na construção de um pensar sobre “o outro”, que, por meio da Literatura, emerge das sombras que o silenciam, ocupando um espaço do qual ele também faz parte: um espaço literário que, destituindo-se de uma visão preconceituosa, abra caminhos para homens, indistintamente, revelarem seu valor artístico, em cuja elaboração estética possam advir aspectos da cultura de povos distintos, fazendo-se valer as diferenças.

A tese que permeia esta pesquisa envolve o aspecto da africanidade, mais precisamente da angolanidade, presente em *Mãe, Materno Mar*, de que o povo de Angola, cuja matriz bantu interpenetra o mundo visível ao invisível, tem no imaginário popular e religioso um poderoso escudo contra a tentativa de “apagamento” identitário. É o imaginário como um processo dialógico com as tradições, em que mesmo em meio à modernidade, suas raízes permanecem, na memória do povo, embora metamorfoseadas, buscando seu lugar em Angola e no mundo.

Justifica-se o trabalho com a temática do quadro social, político, religioso e histórico da África angolana, transfigurado em uma análise literária sob a

2 Bantu: “[...] povos ou etnias cujas línguas têm um tronco comum [...]”, segundo Adolfo (2010, p. 5). Encontra-se grafada, em vários textos, como banto, bantos, banta, bantas, mas, de acordo com o Pe. José Manuel Imbamba (apud ALTUNA, 2006) “Advertência” o correto é bantu, palavra inflexionada.

perspectiva do (re) conhecimento da cultura bantu, por ser um tema pouco difundido, com escassez de material para pesquisa, o que ainda restringe sua inserção nos meios acadêmicos. Sendo assim, a relevância deste trabalho reside na contribuição de um material que possa instigar a futuras pesquisas com outros olhares às culturas africanas. Pretende-se, para uma análise que buscará além do estético, um breve embasamento histórico e social do povo angolano, uma obra que possa dialogar com esses elementos. A proposta de estabelecer um elo entre sagrado e profano, História e Literatura justifica a escolha, como *corpus* deste estudo, da obra *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso.

O enfoque da pesquisa detém-se no imaginário³ e na religiosidade, tendo sobretudo no sincretismo⁴ o estatuto da assimilação, da afirmação identitária e do reconhecimento cultural. Com base em leituras sobretudo de Lopes (2008), Altuna (2006) e Adolfo (2010), buscam-se subsídios em torno da História de Angola e da Cultura de matriz bantu; Bachelard e Jung para a compreensão de elementos simbólicos, uma grande parte do riquíssimo imaginário de raiz africana, nítido nos rituais religiosos, bem como a oralidade, sob um enfoque bakhtiniano, como uma interlocução entre suas tradições e a modernidade, sobrepujando a tentativa de apagamento da identidade africana devido ao sistema colonial.

O quadro de opressão conhecido no Brasil no que se refere aos negros, como a escravidão, o preconceito velado e a exclusão social, consequências da violência física e simbólica ao escravo e abandono dos libertos não é tão diferente da História da África portuguesa. Em se tratando de Angola, por muito tempo colônia de Portugal, independente a partir de 1975, vem, a duras penas, enfrentando conflitos civis e militares, bem como os de ordem moral, decorrentes da violência simbólica oriunda do preconceito e da opressão, montando o quebra-cabeças de sua cultura, metamorfoseada pelo sistema colonial. A miséria e o descaso para com o povo são elementos retratados pelos autores mais empenhados, inserindo a voz do negro no discurso, uma voz silenciada pela colonização. Dessa forma, faz-se necessário um breve histórico da presença africana na Literatura e suas repercussões no Brasil, com os negros escravos sobretudo de matriz nagô e bantu, bem como um panorama da formação de Angola,

3 Imaginário sob a ótica de Durand (1997).

4 A preferência pelo termo sincretismo é devida à leitura de Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco, no Prefácio de *Mãe, Materno Mar* (2001, p. 13).

com seus reinados estabelecidos antes da presença portuguesa.

Uma abordagem sobre religião é fundamental para esta pesquisa, haja vista suas particularidades no que se refere aos cultos de origem africana, muito complexos por se tratar de um continente com uma grande diversidade de nações, cada qual com suas ritualísticas e simbologias e instigantes dada a sua riqueza simbólica. Para a maioria da população, religião africana é uma só, sendo conhecida como macumba, saravá ou Umbanda. Essas denominações populares tornam esses cultos homogêneos e geralmente sob uma visão depreciativa em que, aliados ao feitiço e à magia são relegados à “coisa do mal”, às imagens demoníacas, daí toda uma perseguição tanto social como moral sofrida pelos seus adeptos por longos anos.

A busca por entendimento de algumas diferenças entre culturas africanas exige a leitura de outras obras literárias em que estas marcas se registrem. Para tanto, uma pequena abordagem sobre alguns autores brasileiros, sob a presença da temática do negro e sua cultura, sobretudo nagô, são importantes para uma compreensão das particularidades dos elementos simbólicos inerentes ao imaginário bantu presente na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso.

Como as crenças de um povo estão diretamente relacionadas ao seu imaginário, é matéria para esta pesquisa um breve olhar sobre as religiões africanas em Angola, sobretudo de matriz bantu, e, genericamente, como estas são vistas por alguns estudiosos no Brasil. O imaginário, palco da memória cultural e do inconsciente coletivo, marcado pelos conhecimentos transmitidos de geração a geração, por meio da tradição oral, ligada aos antepassados, é um forte escudo contra o “apagamento identitário”, haja vista seu diálogo com as raízes. Para tanto, o presente estudo permeará, em uma rápida retomada, a presença da cultura de origem africana na literatura e sua participação na formação cultural do povo brasileiro, bem como uma abordagem da história das literaturas africanas de língua portuguesa e seu trajeto rumo a uma identidade nacional. As religiões africanas vêm de nações diversas, uma grande parte conhecida como candomblé⁵, palavra que se emprega para designar as religiões africanas no geral, aqui no Brasil. Cada nação tem seu candomblé, o culto diferencia-se em seus elementos simbólicos: os nagôs⁶

5 *Candomblé*: do *candombe*, que significa dança

6 Nagôs: iorubás da Nigéria, segundo Lopes (2008).

cultuam os orixás, com oferendas e o despacho de Exu; os bantu têm uma mistura com o espiritismo, a Umbanda, onde também atuam como divindades os elementos da natureza. Em termos de Brasil, a cultura bantu ficou relegada a um descaso, devido ao processo de assimilação tanto dos brancos como dos indígenas. Sob uma visão evolucionista, Nina Rodrigues, um dos pioneiros em estudos africanos no Brasil, procurou eleger a superioridade entre as diversas culturas dos negros com quem a população, em grande parte insatisfeita, deveria conviver impondo esta soberania aos Nagôs. Carneiro também seguiu os passos de Nina Rodrigues no que se refere à superioridade dos Nagôs, mas o fez de maneira sociológica, relacionando-os à sua vida cotidiana, social e profissional. Apesar de reconhecer outros ritos e cultos, Carneiro alegou que os nagôs iriam se perpetuar em detrimento da pouca expressividade das outras culturas.

A presença da cultura bantu e da nagô, no Brasil, deve-se fundamentalmente ao tráfico de escravos, embora aqui haja uma valorização da nagô, o que se busca esclarecer por meio de uma breve leitura em torno de Carneiro, Nina Rodrigues e Ordep Serra. Em relação à presença de África no Brasil, com base também em Bernd, discute-se a problemática da Literatura do negro e sobre o negro e os seus devidos rótulos, questionando-se a validade destas denominações.

No primeiro capítulo desta pesquisa, sob a perspectiva de Santilli (1985), percorre-se a trajetória das literaturas africanas de língua portuguesa, desde suas primeiras manifestações em jornais e revistas até a consolidação de suas produções, em forma de contos e romances. Salientam-se também, neste capítulo, as formas orais dessas literaturas, com base na tradição, compostas por provérbios, adivinhas e fábulas, presentes fortemente nos textos contemporâneos. Como Angola é o recorte desta pesquisa, busca-se, ainda, neste capítulo, assinalar os principais fatos históricos que contribuíram para sua formação, anteriores à presença portuguesa, bem como suas constantes guerras pelo poder, datadas bem antes da colonização e que perduraram durante todo o processo de Independência. Procura-se montar um quadro geral do pós-independência em Angola, com suas repercussões à sociedade e à cultura do povo, bem como apresentar a cultura de matriz bantu, sob a leitura de Lopes (2008), Altuna (2006) e Adolfo (2010). Em se tratando de analisar uma obra literária em que emerge a História de um povo, busca-se em Adorno (1993a) uma reflexão sobre o engajamento na literatura e como esta

se apresenta na obra cardosiana. Após essa viagem no tempo histórico e literário da África lusófona, mais estritamente, angolana, procura-se, problematizar a questão da Literatura e sua relação com o homem negro tanto no Brasil como em África. Para tanto, as discussões de Carneiro, Nina Rodrigues, Bernd e Ordep Serra são de grande relevância para a compreensão da trajetória do negro na Literatura, até chegar ao objeto de estudo nesta pesquisa, *Mãe, Materno Mar*, uma obra literária de grande expressão no mercado, se comparada a outras escritas por autores negros. Apesar disso, ainda se sente a carência de material para pesquisa acerca da temática africana, dificultando o trabalho dos pesquisadores.

Como foi dito, para a análise de *Mãe, Materno Mar*, buscam-se, na História de Angola, sobretudo pós-independente, subsídios para a compreensão da narrativa ficcional, que, envolta em símbolos, numa atmosfera mística, alia arte e inconsciente. Com vistas ao estudo deste imaginário, pautado na esfera religiosa e mítica, pretende-se percorrer os aspectos do inconsciente e da memória coletiva em relação aos elementos do sagrado e do profano presentes na narrativa. Ainda no plano estético, propõe-se, no segundo capítulo, pontuar marcas da linguagem, da oralidade, sob a ótica das tradições orais, mas também sob uma leitura a respeito do dialogismo, da polifonia, lembrando Bakhtin (1981), recursos que fazem dizer “os não-ditos”, abrindo grandes possibilidades de recriação por parte do leitor. Além dessa peculiaridade linguística de Boaventura Cardoso, procura-se salientar os rituais das crenças religiosas e o vasto imaginário popular por meio da interferência do mundo invisível no visível, elementos importantes para o estudo das ritualísticas que remetem às tradições do povo bantu. Como a narrativa de *Mãe, Materno Mar* é dividida em três partes, sendo: Terra, Fogo e Água, recorre-se aos aspectos psíquicos das personagens, para neles encontrar os reflexos das duradouras guerras entre os povos de Angola e suas interligações com o mundo imaginário e místico, oriundos da memória ancestral. É, portanto, o terceiro capítulo reservado ao estudo dos quatro elementos⁷ presentes na narrativa, sendo o ar o único a passear por todos os vagões, seja por meio das lembranças, dos sonhos ou da imaginação. Afinal, é por meio desta “mágica” reinvenção que a literatura reconhece as obras de Boaventura Cardoso.

7 Os quatro elementos: terra, fogo, água e ar.

CAPÍTULO 1

DOS ATABAQUES À SONORIDADE DAS PALAVRAS

A História do Brasil demonstra estreitos laços entre a cultura de seu povo e a dos africanos. Embora haja tantas e sensíveis semelhanças, Brasil e África começaram tardiamente a se dialogar no que tange à literatura. Esse processo moroso ocorreu devido ao sistema colonial, que, em fases diversas, limitou a divulgação dos escritos africanos de Língua Portuguesa. Segundo Santilli (1985, p. 5), estes textos criados “no espaço ou no tempo da África colonial, quase sempre viveram sua primeira infância como os filhos proibidos: às escondidas, na marginalidade”.

“A partir da geração de 1930, as literaturas africanas de língua portuguesa começaram a ser conhecidas, explica a autora (SANTILLI, 1985, p. 5), sob a temática das “memórias do cárcere, do exílio, das guerras coloniais”, explicando que “Manuel Ferreira, incansável divulgador das literaturas africanas de língua portuguesa, quem as chamou de 'literaturas ignoradas'” (SANTILLI, 1985, p.6). Ignoradas porque até o século XIX, o índice de analfabetismo era altíssimo em Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, em torno de 95%.

Como esses povos foram “originariamente ágrafos”, segundo Santilli (1985, p.7), cultivaram uma vasta literatura oral, dividida em seis categorias: mi-soso⁸; maka⁹; ma-lunda¹⁰ (ou mi-sendu); os provérbios; ji-sabu¹¹; a poesia e a música. Além destas, há que se considerar os contos, lendas, fábulas, adivinhas, que trazem recolhidas das experiências ancestrais em que protagonizam elementos da Natureza fortemente presentes na cultura bantu de Angola.

Toda essa riqueza da literatura oral sobrevive nas obras mais recentes das letras africanas, que, ao contrário de cristalizar-se, evoluiu, em uma metamorfose que superou o caráter opressivo por que passaram durante o sistema colonial. Como já foi dito, de acordo com Santilli (1985, p. 9), não existia a escrita entre essas nações, e o analfabetismo foi significativo até meados do colonialismo,

8 Mi-soso: histórias que pendem para o fantástico e para o maravilhoso.

9 Maka: histórias para instruir, prevenir e entreter.

10 Ma-lunda: histórias nas quais os feitos da nação ou tribo eram transmitidos entre velhos e anciãos, de uma geração a outra.

11 Ji-sabu: provérbios.

sendo que a produção literária viu-se restrita à literatura de viagens, escrita pelos próprios portugueses, que nos dizeres da autora: “[...] davam seu testemunho ou impressões sobre a África 'bárbara', exótica, a que os levava à expansão ultramarina” (SANTILLI, 1985, p. 9).

A partir do século XIX, surge a imprensa de Angola, Cabo Verde e Moçambique, o que impulsionou um desenvolvimento literário em jornais e folhetins com a participação de europeus e africanos, lançando, segundo Santilli (1985, p. 11), “os fundamentos para as modernas literaturas africanas de língua portuguesa”.

Na virada do século XIX para o XX, eclodem os movimentos negros por igualdade entre homens negros e brancos: os principais foram o Pan-africanismo¹² e a Negritude¹³. A respeito disso, Santilli (1985, p. 12) diz que: “Na literatura, ao projeto humanista-universalista do 'Pan-africanismo' correspondeu o da 'African Personality', na busca de determinar uma identidade coletiva do africano, vítima da dispersão pelo mundo”. Em Angola, apesar de todo esse empenho, a autora explica que até o início do século XIX, a literatura angolana não se desprende das teias jornalísticas e teve como mola propulsora o romance *O segredo da morta*, de Antônio Assis Júnior, “publicado em 1929 nos folhetins do jornal *A Vanguarda* de Luanda, e reeditado em livro, em 1935, pela tipografia *A Lusitana*, também em Luanda” (1985, p.12). A angolanidade é assinalada nesse romance que, por meio das adivinhas, dialoga com a História e introduz a língua local, o quimbundo, nas falas das personagens, um marco na afirmação de uma identidade nacional. Sobre sua obra, Assis Júnior (apud SANTILLI, 1985, p. 13) diz:

[...] a obra seria oferecida à leitura de todos aqueles “pretos e brancos” que se “interessam pelo conhecimento das coisas da terra... A vida do angolense que a civilização não obliterou – aquela civilização que se lhe impôs mais por sugestão e medo do que por persuasão e raciocínio -, vivendo ao seu modo e educando-se consoante os recursos ao seu alcance [...].

Outro escritor surgiu no início do século XX, em Angola, Fernando Monteiro de Castro Soromenho que, embora nascido em Moçambique, viveu em Angola, nas Lundas onde conviveu com os negros oprimidos cuja causa não tardou

12 Pan-africanismo: movimento político-ideológico que promove a união entre os africanos.

13 Negritude: está intimamente associado ao trabalho reivindicativo de um grupo de estudantes africanos em Paris, nos princípios da década de 30, de que se destacam como principais responsáveis e dinamizadores Léopold Sédar Senghor (1906) senegalês, Aimé Césaire (1913), martinicano, e Leon Damas (1912), guianense.

a abraçar. Suas primeiras narrativas foram: “Lendas Negras”, “Nhári”, “A chama da gente negra”, “Rajada e outras histórias” e “Calenga”. Além disso produziu contos, novelas e romances (*Noites de Angústia, Homens sem caminho, Terra morta, Viragem, A chaga*).

Dos impulsos jornalísticos, os escritores de língua portuguesa começam a se reunir, a partir de 1940, em torno de revistas. A seguir, organizou-se, em Angola, o “Movimento dos jovens intelectuais de Angola”, de onde surge a Antologia dos novos poetas de Angola, em 1950, sob a bandeira de “Vamos Descobrir Angola”. A essa antologia segue-se a Revista Mensagem cujos colaboradores foram: Agostinho Neto, Alda Lara, Antero Abreu, Antônio Cardoso, Antônio Jacinto, Mário Antônio, Mário de Andrade, Óscar Ribas, Viriato da Cruz e o Moçambicano Craveirinha.

Outra revista, Cultura (II), reúne alguns escritores sob a causa da questão cultural e seus vínculos com os problemas sócio-econômicos de Angola. Nela se reuniram Agostinho Neto, Antero Abreu, Mário Lopes Guerra, Carlos Ervedosa, Costa Andrade, Luandino Vieira e Óscar Ribas. O movimento da Negritude ganhou um grande vulto nas produções literárias de Angola como explica Santilli (1985, p. 16):

As ideias da Negritude, transpostas na voz de Senghor e Césaire, dos escritores negros norte-americanos Richard Wright, Countee Cullen e Langston Hughes, do cubano Nicolas Guillén, então ganham terreno e impressionam os da África Portuguesa, envolvendo nomes como o do angolano Mário de Andrade e são-tomense Francisco José Tenreiro.

A partir de 1960, a autora diz que Angola passa por uma fase de “aguda repressão”, tendo Ernesto Lara Filho, Henrique Guerra (Andiki), Arthur Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), Jofre Rocha, Jorge Macedo, Arnaldo Santos, Manuel dos Santos Lima, Agostinho Mendes de Carvalho, Manuel Pacavira, Carlos Gouveia, Bobela Motta, Manuel Rui.

Todo esse cenário de engajamento na literatura faz dos textos africanos um meio de afirmação identitária, de cujo tema participaram também os autores mais modernos: José Mateus Vieira da Graça (Luandino Vieira) e Boaventura Cardoso, objeto de estudo desta pesquisa. O primeiro explora em suas histórias o espaço dos musseques cujo tempo histórico, transfigurado pela ficção, é

o da guerra de libertação, anticolonialista. Desde seus contos como “A cidade e a infância”, “Luuanda”, “Macandumba” e “Laurentino Dona Antónia de Souza Neto e eu” até nas narrativas como “Nós, os do Mukulusu” e “João Vêncio e seus amores”. Sobre suas personagens Santilli, (1985, p. 18) diz que “são pessoas comuns do povo. É na prática do cotidiano que elas crescem e se destacam pela dura conquista da capacidade de relutância, de oposição, de recusa ao sistema dominante, razão pela qual podem ser sacrificadas”.

Quanto a Boaventura Cardoso, cuja obra *Mãe, Materno Mar* foi escolhida como *corpus* desta pesquisa, é um autor que tematiza preferencialmente a Angola no final do período colonial e suas atribulações, parecendo estar sempre em estado de alerta para uma mobilização, em prol da liberdade. O trabalho com a linguagem é um ponto singular em seus textos que levam a um estranhamento, o que Santilli (1985, p. 21) explica:

Desse visível trabalho da matéria da ficção com os utensílios da linguagem resultam já seus primeiros contos, reunidos em *Dizanga dia Muenhu (A lagoa da vida)*. Já nesses textos ficam acentuadas as características do uso linguístico, a qualificação angolana de quem fala.

A presença da criança, nos textos de Boaventura Cardoso, é recorrente, haja vista que ela representa uma esperança de libertação. Como as lutas libertárias de Angola passaram por um longo processo de conflitos civis e militares, cuja repressão é um dos temas que permeiam a narrativa cardosiana, sua escrita, também em processo, revela um empenho voltado a reescrever a História de Angola, sob uma redação nacional.

Outros nomes como Jofre Rocha e Arthur Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), de acordo com Santilli (1985), também seguiram essa trilha rumo às questões libertárias, cuja valorização da criança e da escola como espaço da Guerra de Independência tem no conhecimento um meio de lutar contra o controle do colonizador.

1.1 REVISITANDO A HISTÓRIA DE ANGOLA

A história de Angola está relacionada aos rios Cuanza e Cuango e com o Reino do Congo, de onde os Ambundos foram tributários até o século XVI. Os Ambundos vieram das terras altas de Matamba para as margens do Cuanza, e seus governantes sucederam-se da seguinte maneira, segundo Glasgow (1982, p. 20-22 apud LOPES, 2008, p. 127):

- Ngola Bumbambula, Ngola Mussuri ou Inene Ngola (?)
- Rainha Zundu (?)
- Rainha Tumbia e seu marido Ngola Kiluanji Samba ou Kalunga Ndombo Ukambo (?)
- Ngola Kiluanji Inene (? – 1557)
- Ndambi a Ngola ou Ngola Ndambi Inene la Ndene (157-1575)
- Ngola Kiluanji Kia Ndambi (1575 - ?)
- Ngola Kilombo Kia Kasenda (?)
- Jinga Mbandi Kiluanji (? – 1617)
- Ngola Mbandi (1617 – 1623)
- Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji, a rainha “Jinga” (1623-1663).

Lopes (2008) conta que na época em que os portugueses chegaram ao Ndongo –Ngola, os Ambundos eram governados por Ngola Kiluanji Inene, em 1520. Com o objetivo de obter vantagens tecnológicas, Inene alia-se aos portugueses, manifestando sua intenção de cristianizar-se, mas os governantes logo perceberam que os portugueses chegaram à terra dos Ambundos com o intuito de exploração. A história de Portugal em Angola tem seu início com essas “negociações” entre Kiluanji e os portugueses, que entraram em conflito, passando pelo estabelecimento de um bispado, na Ilha de São Tomé, em 1534, havendo uma série de insurreições do Ndongo para esta Ilha, que a partir de 1540 recebe escravos provenientes da Costa do Ndongo, já Reino de Angola. Em 1555, Ngola Kiluanji proclama independência do Ndongo em relação ao Congo e propõe estreitar relações com Portugal, visando ao suporte técnico e militar.

Em 1557, morrem D. João III, em Portugal, “o Piedoso” e no Ndongo, Ngola Kiluanji Inene. Em 1575, uma expedição é enviada à Ilha de Luanda, capitaneada por Paulo Dias de Novais, preso na barra do Cuanza em 1560, fundando São Paulo de Luanda. A partir de então, intensificam-se os conflitos entre portugueses e africanos até o início do século XVII, quando, além do tráfico de escravos para o Brasil, os portugueses fustigam os jagas e fundam São Filipe de Benguela. Morre, nesse mesmo ano, Jinga Mbandi Ngola Kiluanji, travando uma luta sucessória entre seus filhos. Assume o poder Ngola Mbandi que manda matar seu

sobrinho, para evitar sucessão, acentuando ainda mais as rivalidades com sua irmã, a princesa Nzinga, a legendária Ana de Souza, que jura vingar a morte do filho a todo custo.

Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji – a legendária “Rainha Jinga” até hoje presente na tradição afro-brasileira – nasceu no Ndongo-Matamba em 1582 (GLASGOW, 1982, p. 13). E, embora adversária política do irmão rei, em 1622 atende a um seu pedido, tornando-se sua embaixadora em Luanda, junto ao governador geral de Angola, Congo e Benguela, o português João Correia de Souza, para negociar a paz.

Para conquistar seus anseios diplomáticos, a Rainha Jinga deixa-se batizar com o nome cristão de Ana de Souza, e acaba por impressionar a todos por sua inteligência, talento e superioridade. Todo esse cenário foi uma estratégia que Jinga utilizou para abrir caminhos e vingar a morte de seu filho de alguma maneira. Fato previsível foi o envenenamento de seu irmão, assassino de seu filho, que se suspeita ter sido um ato de vingança. A rainha Jinga, assumindo o poder, no Ndongo e Matamba, em 1623, travou uma guerra contra o colonialismo português, juntamente com os jagas, povo que se atritava com os colonizadores, devido ao tráfico de escravos, já intenso e cruel.

Embora os primeiros portugueses tenham chegado nesta parte da costa africana em 1483, a colonização moderna foi apenas formalizada após a Conferência de Berlim de 1884-85. Houve uma grande dominação portuguesa em menos de um século. Mesmo com toda a opressão colonial, os ovimbundu e os bakongos, ocasionaram revoltas armadas e movimentos de resistência, de 1913 até 1917, quando foram neutralizados. Por meio de um sistema opressor, a colonização portuguesa deixou marcas na sociedade angolana, cuja legislação discriminatória separava as populações nativas da elite, considerada civilizada ou “assimilada”, que gozava de alguns direitos dos portugueses.

Esse quadro foi alterado superficialmente, a partir de 1961, as lutas armadas de libertação e as divisões sociais criadas pelo colonialismo ainda se mantiveram fortes, causando certa hostilidade entre grupos. Como Portugal tinha interesses econômicos na colônia, como extração de riquezas naturais, tributação e trabalho forçado, procurava fortalecer-se sob o manto do catolicismo, por meio das missões civilizadoras, cultivadas pelo ditador semi-fascista Antonio Salazar. Além da

extração de riquezas, a colônia recebeu um grande número de brancos pobres vindos da metrópole por volta de 1950 e 60, criando uma considerável população de ascendência europeia em Angola. Antonio Salazar foi sucedido por Marcello Caetano, em 1969, que isolou a colônia dos ideais de independência que já espreitavam toda a África, reforçando seu controle imperial. Com a crise econômica em que se encontrava Portugal, refletindo diretamente nas colônias, e com o empobrecimento das terras altas do sul, os povos ovimbundos migraram para as plantações de café, ao norte, pois eram mais promissoras, sendo humilhados pelos colonizadores brancos e pelos bakongos.

Diante desse quadro de hostilidades, gerado por interesses próprios, grupos da elite angolana, organizados desde 1961, lutam pelo ideal de libertação: o FNLA¹⁴ (Frente Nacional de Libertação de Angola), o MPLA¹⁵ (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a UNITA¹⁶ (União Nacional para a Independência Total de Angola) cujos anseios libertários explodem em conflitos, durante quinze anos, em busca da Independência de Angola, sem muito sucesso. Em 1974, por meio do descontentamento em relação ao governo de Portugal, as Forças Armadas derrubaram Antonio Salazar e Marcello Caetano, desencadeando o processo de descolonização de Angola. Em janeiro de 1975, sob uma grande pressão internacional, foi assinado um acordo que estabelecia um governo de transição, uma constituição, eleições e a independência, o que veio a fracassar, instigando os conflitos entre os movimentos pelo poder. A 11 de novembro de 1975, Angola se torna independente e o MPLA ganha forças com o apoio da União Soviética e com as tropas cubanas, assumindo um governo sob regime socialista, com partido único, reconhecido internacionalmente, com exceção dos EUA.

O processo de colonização portuguesa em Angola causou um atraso muito grande ao país, visto que os problemas sociais e a miséria, aliados ao alto índice de analfabetismo, contribuíram negativamente, desajustando a sociedade sob o jugo do poder. A partir da Independência, em 1975, o quadro caótico de Angola não sofreu grandes alterações, pois os Movimentos de Libertação não se conformaram com sua derrota e persistiram em guerras civis que desestabilizaram a sociedade, com uma trégua, em 1991, quando se cogitou a democratização. Houve

14 FNLA: Frente Nacional de Libertação de Angola.

15 MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola.

16 UNITA: União Nacional para a Independência Total de Angola.

as eleições, mas o MPLA venceu e continuou no poder, reativando as rebeliões pela insatisfação dos outros interessados. Partindo desse quadro, os conflitos civis sempre se fizeram presentes em solo angolano, sobretudo quando surgiram os movimentos de libertação, que juntos lutaram pelo fim do sistema colonial opressor, mas que disputaram entre eles o tão sonhado poder, manchando de sangue a História de Angola.

1.1.1 Nos Vagões do Imaginário Bantu

Nesta pesquisa, os fatos históricos que vão interessar à análise literária proposta, relacionam-se a Angola e sua cultura de matriz bantu, fortemente presente na cultura brasileira.

Em relação aos bantu, Lopes (2008) salienta que o equívoco do negro inferior registrado nos livros, após o século XIX, tornou-se uma consciência nacional. Vindos em grande quantidade para o Brasil, os bantu foram inferiorizados pelos vários escritores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Afrânio Peixoto, Oliveira Vianna, Braz do Amaral, Manuel Diegues Jr., dentre outros. Até mesmo entre alguns negros, este estereótipo persistiu, como em João do Rio. Esta inferioridade rotulada e propagada acerca dos bantu em relação aos sudaneses reside no fato de que, além dos africanos que chegaram ao Brasil como escravos terem sido submetidos a muita tortura, física e psicológica, ainda muitos escravos, considerados sudaneses (vindos da Guiné) eram de Angola e Congo, pois “Guiné” designava todo território que vai hoje do Senegal ao Gabão, incluindo a Ilha de São Tomé” (RIBEIRO, 1978, p. 16 apud LOPES, 2008, p. 95).

Os bantu foram erroneamente considerados uma “raça” e uma “raça inferior” dos negros africanos da África Austral, pois não constituem uma “raça” e sim muito mais do que modernamente chamamos “etnia”: os bantu são grupos étnicos que têm na língua falante origem comum.

O autor explica que todo esse equívoco em torno da denominação “bantu” desmonta-se por meio de estudos linguísticos, revelando uma grande quantidade de grupos étnicos considerados bantu, devido à origem linguística e atividades afins, espalhadas pela África do Sul, central e do leste, o que desfaz o

estereótipo do negro vindo ao Brasil como inferior, por ser bantu. Muitos negros que vieram por determinação do porto de onde saíram, foram classificados como sudaneses, sem saber que também muitos eram bantu. Dentre as principais influências, no Brasil, estão os negros bantu vindos do centro do continente, o Quimbundo e o Quicongo são as línguas mais apropriadas pelo português falado no Brasil, como explica Deschamps (1976, p. 86 apud LOPES, 2008, p. 107):

Os Bacongos, cuja língua geral é o Quicongo em suas várias formas dialetais, habitam os dois Congo, o enclave de Cabinda e o norte de Angola e talvez tenham chegado a esses locais vindos da foz do Cuango. De lá, teriam tomado vários caminhos, com os Sundi indo até o lago Stanley e os Vili, Cabindas ou Fiotes, atravessando a embocadura do rio Congo e se estabelecendo ao longo da costa. A maioria dos Bacongos, entretanto, se instala ao sul do Baixo Congo, onde os portugueses vão encontrá-los no final do século XV.

Já os Ambundos, segundo Lopes (2008), cuja língua é o Quimbundo, distribuem-se hoje, em Angola, ao norte do rio Cuanza; e os Ovimbundos têm como Deus supremo Suku; e os Bundos (não confundir com Ambundos, um de seus subgrupos), assim como os Bacongos, têm como deus criador Nzambi.

Relatos de Obenga (1985 apud LOPES, 2008) remontam ao passado dos bantu em que seus povos ancestrais viviam em florestas, cercados de animais selvagens e próximos a grandes cursos d'água, onde cultivavam a agricultura. Povos primitivos que migraram da República dos Camarões para o leste, para o sul e para o centro, espalhando seus conhecimentos em agricultura e metalurgia. Em contato com os árabes, os povos bantu foram agrupados como suaílis (habitantes da costa, do litoral) e se transformaram em grandes comerciantes. Sua principal cidade, Quiloa, era o mais importante centro de comércio do ouro, cobre, estanho e ferro, o que a fez prosperar.

Lopes (2008) conta que resquícios de um povo bantu são os denominados Xonas, que se ergueram próximos à fronteira de Moçambique, região do Zimbábue, cuja liderança passou por vários conflitos pelo poder até que, em 1505, entram em ação os portugueses em Moçambique, medindo forças com a população nativa. A partir de 1534, instaura-se na região a Companhia de Jesus, com o intuito de exploração, "mascarada" pela catequização. Muitas lutas houve entre os portugueses e os nativos, pois estes não cederam à imposição lusitana,

mas, mesmo com a perda do comércio do ouro, os portugueses prosperaram com o tráfico de escravos, um comércio cruel, mas que continuou por longos anos entre África e Brasil. No centro ocidente da África Austral, da Bacia do Congo até o rio Cuanza, por volta do século III a.C., os povos bantu se estabeleceram pouco a pouco, desenvolvendo domínios entre os séculos IX e X a.C. como os Bacongos, Bundos e Ovimbundos e Bassonguês. No século XVI, o segundo Império Ruba e, no século XVII o Império Lunda. Esses domínios deram-se bem antes da chegada dos portugueses à região.

Manicongo (o senhor do Congo), explica Lopes (2008), foi, segundo a tradição conguesa, considerado o “herói do Congo”, um herói civilizador, por meio de armas de guerra e utensílios agrícolas, levando ao desenvolvimento da região. O português Diogo Cão, por volta de 1480, mantinha contato com os habitantes do Congo, enviando seus homens para a região e trazendo congueses até seu navio para trocas de informações, até que um dia, com a demora do regresso de seus enviados portugueses, Diogo Cão leva congueses como reféns. Ao devolver os africanos, os portugueses também retomaram seus homens, iniciando uma relação diplomática entre o Reino do Congo e Portugal, representados por manicongo Nzinga Nkiewu e D. João II, respectivamente. Em 1491, manicongo Nkiewu é batizado de João e a capital do Reino, Mbanza Ncongo, passa a ser São Salvador. Mas como Nzinga Nkiewu não permanece católico, trava-se um conflito entre a religião católica e a tradicional, culminando na sucessão de Nkiewu por Nzinga – Nkemba, batizado Afonso I, cujo filho torna-se o primeiro bispo africano em 1518. As relações entre Portugal e Congo estreitam-se, mas os congueses, interessados em um intercâmbio que lhes fornecesse meios para o desenvolvimento da região, aos poucos percebem-se manipulados, já que o principal interesse de Portugal era o tráfico de escravos. Inicia-se uma desestabilização do Reino do Congo por meio de guerras que se travaram entre o reino e seus tributários, a Nzinga Mbemba, Afonso I, sucedem:

- Nkanga Mbemba, Pedro I (1543-1544)
- Nzinga Mpudi, Francisco I (1544)
- Nkumbi-a-Mpudi, Diogo I (1545-1561), sob quem, depois de relações tempestuosas, o Congo volta à paz com Portugal, tornando-se cada vez mais dependente.
- Nzinga Mpemba, Afonso III (1561)
- ?, Bernardo I (1561-1564)
- Nerika-a-Mpudi, Henrique I (1564-1568)
- Mpanzu ?, Alvaro I (1568-1587) (LOPES, 2008, p. 121).

Em 1568, de acordo com Lopes (2008), os Jagas¹⁷ invadiram o Congo. Considerados selvagens, bárbaros e antropófagos pelos portugueses, esses povos provavelmente tinham como objetivo vingar-se de Portugal, devido às agressões recebidas, aliando-se aos holandeses, em 1641, quando estes se apoderaram de Luanda. Com o auxílio de D. Sebastião, Alvaro I volta ao poder e rende vassalagem a Portugal. Diante de um cenário de revoltas e guerras com o Reino do Ndongo, o Congo se desestabiliza, sucedendo a Alvaro I, Alvaro II, que tenta conter o tráfico de escravos, fazendo Portugal deslocar-se para o Ndongo, futuro Reino Português de Angola; por fim, Alvaro III é quem se associa ao Ndongo e Matamba contra os portugueses.

1.1.2 No Panteão Sagrado do Universo Bantu

No Brasil, os bacongos e os ambundos são os povos de origem bantu que vieram escravizados em maior número, deixando marcas expressivas na formação da cultura brasileira, como a capoeira, o samba, os Reisados e as Congadas. Esses povos têm grande capacidade de assimilação e adaptação a novas condições, valores e crenças. No que se refere à religiosidade, aceitaram perfeitamente o catolicismo, cultuando os santos católicos ao lado dos Minkisse, não de maneira submissa, pois adaptaram-se, de acordo com suas conveniências.

Os bantu se comunicam com o Deus Supremo por intermédio dos antepassados ou dos Minquice¹⁸ e, cada pessoa é composta por *nitu*¹⁹, *kutu*, *zina*²⁰, e (duas almas) *móio*²¹ e *mfumu kutu*²². Creem em uma existência de *nguzu*, nos seres animados ou inanimados, emanada de *Calunga* ou *Zâmbi Ampungo*, sendo, por meio desta força, contínua a presença divina, como explica Adolfo (2010, p. 10-11):

Tudo possui *nguzu*²³ e sem ele não há vida, não há movimento, não

17 Jagas: povos provenientes do Congo, considerados, na História Colonial como selvagens, antropófagos e bárbaros, segundo Lopes (2008).

18 Minquice: (pl.) divindades da natureza.

19 Nitu: o corpo

20 Zina: um nome

21 Móio: alma espiritual

22 Mfumu kutu: alma sensível

23 Nguzu: força, energia

há realização. A força *nguzu* diminui ou aumenta de acordo com o procedimento do indivíduo e, sem ele, o homem torna-se um morto-vivo. Uma estátua ou ídolo podem tornar-se vivos e atuantes de acordo com o *nguzu* que recebe das mãos daquele que o confeccionou ou daquele que, através de seu próprio *nguzu*, elaborou elementos para a sua vivificação. Tudo que existe pode receber mais *nguzu* e tornar-se mais potente.

De acordo com Adolfo (2010), o Inquice, no plural Banquice é, encontrado nos dicionários e etnografias escritas por padres e missionários católicos como significando feitiço, mas, para o povo bantu, é uma força da natureza, uma energia vital que contribui para a harmonia entre ela e os homens. Inquice é uma divindade para o bantu, um espírito, que, junto aos antepassados, são intermediários entre Zâmbi e os homens. Sobre Zâmbi e os Banquice, Adolfo (2010, p. 96-97) explica que:

Longe de ser um Deus remoto, como amiúde é descrito na literatura, Zâmbi Npungo é eternamente presente e ativo, através de *nguzu*, em todos os elementos do universo. [...] Então, através de *nguzu* Zâmbi é Onipresente, Onisciente e Onipotente, sempre atento às ações do universo, particularmente com aquelas dos seres humanos. [...] *Nguzu* é Força, é Inquice, é divindade, vida, existência, essência, poder, energia, vigor, força, vitalidade, causa e efeito, graça, remédio, conhecimento, autoridade, sabedoria, experiência; *nguzu* é tudo.

Dentre os Banquice, referindo-se a estudos de Nei Lopes (1996), Edison Carneiro (1982), Óscar Ribas (1989), Pe. Joaquim Martins (2010), Mário Milheiros (1956) e Itana Mutararê (2010), Adolfo (2010) cita algumas divindades aqui resumidas (VIDE ANEXO A):

- **Aluvaiá (Lu – Vuya):** um dos guardiães das casas de culto Congo-Angola. Suas cantigas são entoadas para despachar as divindades maléficas.
- **Mpambu Njilla:** guardião, Senhor dos caminhos.
- **Engambeiro:** divindade quicongo, ainda sem maiores referências.
- **Incoce Mucumbe:** refere-se ao caráter sério e compenetrado, próprio dos velhos.
- **Mavambo:** ligado a *Mvumbi* (morto).

- **Nkondi:** sua contribuição é punir os responsáveis por roubos e calúnias, e promovem a vingança por meio de seu ídolo, normalmente em madeira, onde colocam pregos e outros objetos cortantes como um ritual de vingança contra o ofensor. Na África, é comum usarem árvores como o imbondeiro para esta prática.
- **Hoxi Mucumbi:** em língua Kioko, significa o cocar usado pelo chefe local.
- **Mutacalambô:** senhor da caça e dos caçadores.
- **Kabila:** o pastor de Mutacalambô.
- **Catendê:** divindade ligada às folhas e às matas.
- **Nkongobila:** um jovem caçador.
- **Kaiangô:** divindade ligada à caça, esposa de Mutacalambô.
- **Mukongo:** um pau conservado dentro de casa, tendo como função inchar e curar os olhos de pessoas e animais.
- **Quianda:** são as sereias, seres espirituais que vivem nas águas dos rios, dos lagos e dos mares. Podem apresentar-se em forma de peixe, pessoa ou coisa. As quiandas não são semi-peixe e semi-pessoa como a europeia, mas têm fora humana com vasta cabeleira.
- **Ndanda Lunga:** protetor dos lagos e das águas próximas das florestas.
- **Ndanda Lunda:** divindade ligada à água doce.
- **Samba Calunga:** rainha do mar.
- **Kissimbe:** Kiximbi ou Ximbi, sereia.
- **Matamba:** divindade que provoca e também cura dores de dente, feridas no nariz e outras enfermidades ligadas à boca.
- **Kaviungo:** significa magia.
- **Nsumbo:** de origem quicongo, não há referências.
- **Kingongo:** não há referências.
- **Kubango:** significa briga, luta.
- **Mpanzu:** significa aquele que provoca úlceras.
- **Kisambu:** outra grafia de Nsumbo, já citado.
- **Kituto:** ligado à doença da pele.
- **Burungunçu:** apenas Edison Carneiro o registra, sem maiores

referências.

- **Kukieto:** deriva da palavra quicongo *nkwete* (feiticeiro).
- **Nzazi:** é o raio, chamado de Deus da justiça.
- **Cambaranguanje:** antropófago, canibal.
- **Kibuko:** significa sorte.
- **Hongolô:** ou Angorô, no masculino, e Angoromea, no feminino. Divindade ou herói mítico fundador. Foi o primeiro ser criado por Zâmbi Ampungo para separar a terra das águas e ainda trazer luz e cor ao mundo.
- **Luango:** divindade ligada ao firmamento e aos trovões.
- **Nzinga Lumbondo:** Inquice também ligada ao firmamento.
- **Kitembo-Tembu:** significa vento violento, tempo, é considerado rei da nação.
- **Ndandanzumba:** Nzumba significa “moça” na língua do Congo, mas em quimbundo designa a cor arroxeadada da lua durante o eclipse.
- **Bamburucema:** ligado à chuva e aos temporais com raios.
- **Lemba:** “Deus da procriação”.
- **Lembarenganga:** o mesmo que Lemba, acrescido do termo honorífico *Nganga* (senhor).
- **Kassulembá:** de origem quicongo, sem maiores referências.
- **Kassubeká:** Apenas Edison Carneiro registra esse Inquice.
- **Gonga:** em junho, prestam homenagens a esta divindade em torno de uma fogueira.
- **Nvunji:** especialista em assuntos de justiça e auxiliar nos casos de procriação e partos complicados. Pastor de ovelhas e pastor de almas.

1.1.3 Um Rito de Passagem

Como a ancestralidade é uma marca do sagrado, recorrente em *Mãe, Materno Mar*, faz-se necessária uma leitura sobre a morte, como um rito de passagem que leva o homem bantu à condição de antepassado, podendo assim

interferir na vida dos seus familiares e receber honrarias por meio dos cultos religiosos.

Como todos vivem no mesmo saco da existência, a comunidade é composta não apenas dos homens vivos, mas também dos homens mortos (os antepassados) e daqueles que estão para nascer. Nenhuma atitude mais séria ou uma ação mais objetiva são tomadas na comunidade sem antes se consultar o antepassado, ou um Inquice. Daí a figura do Nganga, o sacerdote, é muito importante entre esse povo (ADOLFO, 2010, p. 13).

A morte, na cultura bantu, é um dos acontecimentos que merecem destaque, devido às honras prestadas ao defunto. Sendo considerada uma passagem, em que a vida termina, mas continua por meio do espírito, os ritos fúnebres são muito celebrados, com uma longa duração e de maneira festiva. Como a existência humana é um mistério, os bantu veem a vida como um trajeto, em que, antes do nascimento, há uma pré-existência e, após a morte, uma existência eterna. A necessidade de mudança em alguns momentos da vida faz com que ocorra uma morte simbólica do homem bantu, que, por meio de algum ritual mágico ou culto a algum representante do divino, inicia uma nova etapa, mudando algo ou a si mesmo.

A morte ocasiona uma mudança de estado porque é uma 'passagem' que modifica a personalidade.

Estas realidades de 'mudança', através duma 'passagem', de um 'trânsito' em que alguma coisa se desprende, desaparece ou liberta, são fundamentais no pensamento bantu. Conduzem ao novo estado do homem, a uma nova maneira de existir. (ALTUNA, 2006, p. 433).

O homem das sociedades primitivas esforça-se por vencer a morte transformando-a em "rito de passagem" [...] sempre se morre para alguma coisa que não era essencial, morre-se sobretudo para a vida profana... A morte vem a ser considerada como a suprema iniciação, como o começo duma nova existência espiritual. Melhor ainda, geração, morte e regeneração (re-nascimento) concebem-se como três momentos dum mesmo mistério, e todo o esforço do homem arcaico vai para demonstrar que entre estes momentos não deve existir ruptura. Ninguém pode parar em nenhum destes três momentos. (ELIADE apud ALTUNA, 2006, p. 434).

Geralmente as mortes que não são consideradas naturais, como por acidentes, catástrofes, aproximam suas causas à feitiçaria, e, por meio de seus rituais e crenças procuram descobrir o responsável pela morte de seu ente querido. A solidariedade entre as comunidades é muito expressiva, pois ninguém quer ser

responsabilizado pelo ocorrido, caso alguém não participe dos ritos fúnebres ou não se solidarize com os familiares pode ser tachado de culpado e castigado até a morte.

As mortes bruscas, prematuras ou por algumas doenças, são vistas pelos bantu como castigo por algo que aquela pessoa fez, ela sofre interferência dos espíritos e dos gênios de modo negativo, levando-a a uma morte turbulenta e chocante; é o caso de acidentes, assassinatos, suicídios e outros que são inexplicáveis. Segundo a tradição bantu, as almas das vítimas dessas calamidades ficam vagando pelas aldeias, atormentando a população ou levando maus fluidos, causando outras desgraças.

Julgam uma morte desgraçada a dos estéreis, que ninguém chorará nem continuará a dos que morrem longe de sua família, visto que podem ver-se privados dos ritos fúnebres, a dos doidos, enforcados, leprosos, feridos por raios, ataques cardíacos, afogados, a das mulheres no parto.

Estas mortes anormais e sempre temidas como nefastas devem-se à acção maléfica de alguma potência do mundo invisível. Por isso, a comunidade descobre uma impureza sagrada e chega até a suprimir os ritos fúnebres (ALTUNA, 2006, p. 437).

Os ritos de passagem são tão importantes para os povos bantu que podem durar vários dias, chegando às vezes o defunto a deteriorar-se na frente de todos. Alguns até guardam de lembrança as unhas do morto para proteção. A festa deve ser alegre com danças e oferendas para fazer a aliança entre o mundo visível e o invisível. A celebração requer alegria até mesmo porque o povo teme a morte, que, como já foi dito, é símbolo de desequilíbrio, de ruptura, separação, sendo assim, deve ser celebrada com entusiasmo para que a harmonia se restabeleça na família e na comunidade. O morto deve ser acolhido em seu outro plano da existência e chegar bem à condição de antepassado para que não se vingue dos seus, evitando os maus agouros.

Pelo nascimento, o banto “passou” a este mundo, e pelos ritos de puberdade, à sociedade. Pelos ritos fúnebres se restabelece a comunhão que lhe assegura a sobrevivência. Consideram o defunto como um ser em devir, em projecto, que deve chegar à plenitude, à realização definitiva de antepassado. Encerram tal causalidade mística, que se converte na única ponte de passagem entre os dois mundos (ALTUNA, 2006, p. 438).

Os bantu cultuam seus mortos segundo sua índole, ética ou

prestígio social, os chefes, líderes, poderosos têm seus ritos fúnebres mais celebrados, os prisioneiros, criminosos, escravos, os muito jovens ou que morrem de maneira anormal não recebem celebrações no funeral ou quando elas existem são inexpressivas. As honras são muito importantes para as famílias do morto, nas sociedades bantu, tanto pela sua necessidade de transcendência quanto pela crença do povo em uma harmonia e retomada da ordem, se for completada a ritualística tradicional.

A família e a comunidade promovem o defunto à classe de antepassado, vingam-se do causador da morte, restabelecem a solidariedade e a ordem social perturbadas, ordenam a harmonia pacífica, asseguram a protecção do antepasado (sic) e reforçam a amizade entre os dois mundos (ALTUNA, 2006, p. 439).

A morte é uma constante na cultura bantu, ela é considerada inevitável, porém brutal, causa desordem e desestabilização. Embora haja muitos mitos em torno da morte para os bantu, e esta seja vista como contrária à natureza e à harmonia, esse povo conforma-se com ela e a respeita, pois ao morrer voltarão a viver em família ao encontrar-se com seus antepassados. Os mitos acerca da finitude da matéria para alguns povos africanos, inclusive os bantu, estão diretamente ligados à noção de mal, de castigo, muitos ligados ao descaso para com Deus. Altuna (2006) divide os mitos da morte em grupos: a morte como separação dos homens e de Deus; animais como mensageiros da morte ou da vida; o poder sexual e o desejo de procriação como introdutores da morte e na repulsa dos homens por um mensageiro da divindade. Todos esses mitos revelam a ânsia do homem pela autoridade, superioridade e poder, resultando no fracasso e na sua fragilidade perante Deus.

Causa uma desordem social porque a participação foi perturbada e a interacção transtornada.

A morte patenteia uma acção hostil, desagregadora. Nada aparece mais anti-social e desordenado do que 'comer uma vida', usurpar a um indivíduo o direito de viver com intensidade e privar a comunidade duma riqueza.

É sempre dolorosa, denunciadora de ameaças para a comunidade. Juntamente com a esterilidade, constitui a mais grave desordem e a maior ofensa à pessoa que, embora continue a viver com os antepassados, perde uma parte constitutiva. (ALTUNA, 2006, p. 430).

Para o bantu morrer é sinónimo de ruptura, separação, destruição de

alguns elementos e transformação: o material e o imaterial, o corpo e a alma, o primeiro deixa de existir, mas o segundo permanece. O ser vivo desaparece e o espírito continua a existir, a alma é o sopro vital. Altuna (2006, p. 432) traz algumas expressões como “‘ubuzima’, deixa de estar vivo”; “‘ ser comido’ e destruído por agentes poderosos estranhos”; além dos homens serem a união de corpo e alma, a “sombra com o corpo” também ocorre nos animais é o ‘buzima’ e o ‘kizima’, “uma essência animal”; os homens, ao morrerem, deixam de existir materialmente, “e termina também a sua vida espiritual (‘amagara’); mas desta fica alguma coisa: aquela ‘força de vida’[...] que formou a sua ‘personalidade’”, o ‘muntu’; ‘umuzimu’, ou ‘buzimu’, no plural, os seres não vivos, com inteligência.

Segundo Altuna (2006), os bantu veem a morte como desestruturação, desequilíbrio, ruptura, que se reequilibra por meio do encontro com os antepassados: mesmo com a ideia de ruptura, o homem não se separa totalmente, pois uma parte sua continua a existir (a alma).

Os povos africanos, sobretudo os bantu, foram, por longo tempo, discriminados em relação à sua religiosidade. Considerados primitivos, a forma de seus cultos reduzidos a termos como Feiticismo, por exemplo, regidos pelos instintos, não podiam ser considerados religião, devido às superstições, vistas como grosseiras e toscas. Embora na cultura tradicional bantu, segundo Altuna (2006), haja elementos peculiares como o Naturismo, Animismo, Feiticismo, Ancestralismo, Manismo, Animantismo e Totemismo, não deve ser reduzida a nenhum desses termos, e sim vista como uma unidade que se apropria de cada um desses elementos, sobrepujando-os, tendo uma base sólida, com uma estrutura religiosa. Altuna (2006) afirma ainda que os portugueses, ao se depararem com os povos africanos, observaram seus cultos e os reconheceram como feitiços e idolatria, como se adorassem objetos, plantas, animais, aleatoriamente, sem um objetivo ou razão.

1.2 O NEGRO NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS DO BRASIL: UM DIÁLOGO COM A CULTURA AFRICANA

Diante da riqueza cultural do Brasil, a presença africana deve ser ressaltada, devido a sua contribuição desde a culinária, dança, ritmos, até nas

crenças, influências que vêm de várias etnias africanas e que pouco se conhece a respeito. Esse diálogo entre Brasil e África que teve início com a chegada dos negros ao Brasil, no período colonial, permanece vivo na cultura brasileira, sob outros aspectos, por meio do sincretismo. Tanto na História como na Literatura do Brasil, o negro é uma figura constante, porém silenciada, que merece destaque nesta pesquisa, no que se refere à escravidão física, mas também simbólica que persiste, relegando os afrodescendentes à exclusão. Sob essa perspectiva, estabelecer um diálogo entre África e Brasil pode auxiliar no entendimento da proposta desta tese.

Com relação à História e as consequências para o negro no Brasil e em Angola, é importante ressaltar um breve panorama histórico e literário do período colonial, abolição da escravatura e repercussões no século XX, para buscar subsídios a uma análise literária de cunho africano, cujas bases ressurgem do Sistema Colonial.

O século XIX foi palco de mudanças, na estrutura social, econômica e política em várias partes do globo, devido à Revolução Industrial que impulsionava o capitalismo, fazendo surgir os grandes centros industriais. Com isso, houve uma aglomeração de pessoas, grupos operários, que incharam as cidades, em busca de emprego, mas que não dispunham de boas condições de vida e de dignidade. Com a industrialização, as ideias científicas explodem, influenciando profundamente a literatura da época, embasada na retratação da realidade, com descrições de cenas e valorizando os aspectos “humanos” da coletividade.

Durante o século XIX, uma tradição de pensamento conhecida pelo nome de “Culture and Society” emerge na Grã-Bretanha, impulsionada pelas figuras intelectuais do humanismo romântico. Para além de suas divisões ideológicas, essas figuras têm em comum o fato de denunciarem os estragos da “vida mecanizada”, como efeito da “civilização moderna” (MATTELART, 2005, p. 19).

Com a Abolição da Escravatura, a 13 de maio de 1888, através da Lei Áurea, os negros brasileiros libertos ficaram à margem da sociedade, sobrevivendo de pequenos biscates e mendicância, pois o mercado de trabalho, após a industrialização, não os absorvia, substituindo-os por imigrantes, o que relegou os negros e seus descendentes a uma situação de miséria, permeada pelo preconceito racial e social que permanece até a contemporaneidade. Autores

renomados da Literatura Brasileira publicaram obras cuja temática abrangia a cultura afrodescendente, mas sob uma visão estereotipada, folclorizando-a, zoomorfizando o negro, em especial a mulher, em relação à sexualidade e, tomando estes personagens como exóticos, ou seja, escrevendo sobre o “outro”, distanciado de sua realidade e descompromissado com sua causa.

O Romantismo foi um exemplo de estética que trouxe seus “heróis” para o fortalecimento da identidade nacional, “heróis” representados pelos índios, completamente idealizados, mascarando a realidade desses povos. E o negro? Como era retratado? Nesse período, a literatura pouco se referia aos negros e quando o fazia, referia-se a eles como escravos, reforçando um rótulo que marca até hoje pela discriminação e exclusão. Bernd (1988, p. 57) faz uma análise da inserção do negro na literatura, concluindo que “Castro Alves não entrou na pele do negro para ser seu porta-voz, mas que apenas tomou o escravo e a escravidão como temática de eleição quase que por força do momento histórico em que vivia [...]”. Essa visão da autora é compreensível, já que defende uma literatura negra engajada, em seu sentido político, como instrumento contra a opressão, mas como tudo tem que ter um início, a temática do negro e a denúncia de seu sofrimento devido à escravidão foi um ponto em destaque nas poesias de Castro Alves, um passo rumo à causa dos negros, mesmo sob sua visão ocidental, de “fora” da senzala.

Esse quadro de estereotipia da figura do negro se repete em vários momentos da literatura brasileira, pois os povos africanos foram inibidos culturalmente, devido à colonização. O sistema colonial, opressor e explorador, separou famílias, proibiu o culto às crenças, à dança, ao ritmo, ao tambor, à língua, tudo em prol de uma imposição cultural, que se julgou superior, sufocando outras culturas, consideradas primitivas como a indígena e a africana. Permeando a África de colonização portuguesa, com ênfase em Angola, também se percebe, por meio da literatura, a árdua trajetória dos negros, com infinitas tentativas para manter sua identidade, mesmo sob o jugo do sistema colonial.

O Naturalismo, corrente literária fundamentada sobretudo na ciência, refletia as mudanças ocorridas no século XIX, tanto no campo político-social como no econômico-cultural. A análise do homem como ser regido pelos instintos, por componentes hereditários e sociais, movido por ações determinadas pelo meio e pelo momento, levantou aspectos relevantes das mazelas sociais e humanas. Essa

representação, por vezes ainda um tanto preconceituosa, devido à zoomorfização do homem, principalmente o negro, bem como às descrições feitas de modo exótico, relegando o “diferente” ao medonho, grotesco, promíscuo, sendo a cultura dos negros, oriunda da África, reduzida ao primitivismo e à superficialidade. No século XX, autores como João Ubaldo Ribeiro e Jorge Amado, por exemplo, começam a mudar o enfoque da cultura do “outro”, por meio do cânone, inserindo o discurso do negro e expondo, sob a elaboração estética, com uso da metáfora, da poesia, da comédia e da ironia, seus anseios e dilemas socioculturais.

A África, sendo um continente cuja colonização se deu por diversos fatores e diferentes povos, é plural em termos de língua e cultura. As várias nações africanas, muitas delas rivais, vivem por muito tempo em um uníssono grito de guerra e paz, revolta e liberdade. Segundo Mattelart (2005, p. 19), “O conceito de cultura se torna a pedra de toque de uma filosofia política e moral. A literatura se torna seu símbolo e vetor. A freqüentação das obras tidas como capaz de modificar o horizonte de sensibilidade de uma sociedade presa à ideologia do ‘feito’”.

Tanto em solo africano quanto no Brasil, o homem negro foi submetido aos desmandos da cultura de raiz europeia, principalmente, relegando-o à condição de sub-raça, transmitindo esse legado às suas gerações, que, mesmo com muita superação, ainda se deparam com a exclusão, oriunda de um racismo e preconceito mascarados, mas nitidamente presentes. Desde o início do tráfico de escravos, o negro, principal mercadoria destinada à venda para executar trabalhos forçados, ficou à mercê de todo tipo de humilhação e exploração: moral, física, sexual, dentre outras.

Com a Abolição da Escravatura, partindo das ideias da nova mentalidade de influência europeia; com o fim da Monarquia e início da República, no que tange ao Brasil, e principalmente às metrópoles, o negro recém-liberto, sem instrução escolar, moldado à relação servil (senhor/escravo), torna-se obsoleto na sociedade, pois não se ajusta às reais necessidades da demanda profissional. Suas qualificações são ínfimas perante uma realidade de industrialização, modernização, em que a tecnologia e as novas técnicas de produção exigiam um certo conhecimento formal, priorizando, mais uma vez, o homem branco no mercado de trabalho. Dentre os que se destacaram como mão de obra qualificada estão, principalmente, os imigrantes italianos, alemães, franceses, que vieram em busca de oportunidade nas terras brasileiras, cujos conhecimentos se moldavam à realidade

industrial e capitalista. Mesmo no trabalho do campo, as técnicas de plantio e de produção exigiam novos mecanismos, alheios aos negros recém-libertos.

Com a urbanização e a reforma das cidades, sobretudo no Rio de Janeiro, o negro é colocado à margem da sociedade, sendo “empurrado” às periferias, formando as conhecidas favelas. Segundo Moura (1983), o mercado de trabalho não absorvia o negro a contento, levando-o, muitas vezes, a tornar-se mendigo, bêbado, marginal e até mesmo suicida, pela dignidade e humanidade que lhe eram negadas. Sobrava-lhe os subempregos, havia os que viviam de expedientes, “biscates” e os que trabalhavam no cais do porto e no Exército, devido à força física. As mulheres, quase sempre as protagonistas das histórias africanas, por serem grandes batalhadoras, eram as heroínas de forno e fogão, e de cama e colchão: exploradas não só como empregadas de fundo de quintal como também objeto sexual; muitas optaram pela prostituição para sobreviverem, devido à falta de oportunidades.

O quadro de opressão relatado no Brasil não é tão diferente da História da África Portuguesa, no que se refere à Angola, por muito tempo colônia de Portugal, independente a partir de 1975, ela vem, a duras penas, montando o quebra-cabeças de sua cultura, diluída pelo sistema colonial. A miséria e o descaso com o povo são elementos retratados pelos autores mais compromissados. O povo angolano, além de não poder falar sua língua, foi cerceado do direito de expressar-se por meios artísticos.

Em alguns textos africanos como, por exemplo, os de Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, da África Angolana, recupera-se, por vezes, de modo dialógico, a língua do povo (o Kimbundo) e a oralidade. Estes elementos que entrelaçam os fatos narrados à literariedade, por meio de um trabalho estético, junto ao compromisso social, inserem um discurso empenhado nos anseios de permanência da memória cultural dos negros, tanto tempo relegados à “coisificação” do sujeito, sempre às margens do discurso.

Em se tratando de engajamento, a literatura africana de Angola, sobretudo, a pós-colonial, traz em si ecos da colonização e suas conseqüências para o povo, submetido à opressão, silenciado, porém, resistente. Em *Mãe, Materno Mar*, Boaventura Cardoso, por meio de uma metafórica viagem de Malanje a Luanda, passeia pela História de Angola Colonial e Pós-Colonial: há uma tensão entre o povo, suas tradições e anseios por mudança, uma constante dicotomia

modernidade / tradição e uma esperança nas novas ideias com a independência, período também turbulento, devido à disputa do poder, tanto político como religioso.

Este confronto entre africano e europeu, negro e branco, encontra-se tanto no nível temático como no formal em *Mãe, Materno Mar*, e sobretudo em relação ao plano religioso e sua pluralização de igrejas evangélicas em Angola: a obra vai tecendo a trajetória da forçosa mudança nos destinos dos personagens, sempre envoltos pela interferência religiosa cristã ou de suas raízes bantu. Os aspectos linguísticos e estéticos reforçam a angolanidade, visto que Boaventura Cardoso explora a ironia na oralidade e na polifonia, aliadas ao imaginário, à simbologia, aos aspectos do inconsciente para representar a cultura de raiz tradicional africana em Angola, suas marcas, sobretudo bantu, e a discriminação em relação à mesma, até no que se refere aos feitiços e magias. Por outro lado, Boaventura Cardoso emprega com mestria a oratura²⁴, por meio do uso abundante de interjeições, “ditos populares”, pontuação e pronomes bem peculiares à oralidade, associados a metáforas e elementos do imaginário, que salientam a importância de promover o diálogo entre tradição e modernidade.

Quanto ao Brasil, a cultura nagô é considerada superior, devido à importância dada pelos pesquisadores aos aspectos simbólicos mais representativos de uma pureza africana.

Embora tenha sofrido muitas interferências da cultura ocidental, os Gegê-Nagôs são considerados por alguns estudiosos, como Nina Rodrigues (1932) e Edison Carneiro (1978), por exemplo, modelos de ritos africanos no Brasil. Mesmo entre os Nagôs há peculiaridades que devem ser estudadas (Vide Apêndice A), mas as diferenças acentuam-se quando se trata de nações e povos diversos, como ocorre com os povos bantu, provenientes do Congo-Angola, que têm seus cultos ligados, sobretudo à ancestralidade: às forças da natureza, com divindades peculiares, tendo Carneiro considerado como meras cópias e adaptações dos nagôs, forjando uma ritualística diferente. Embora haja muitas coincidências, enquanto os nagôs cultuam os orixás, os bantu têm sua crença pautada nos Inkices e nos ancestrais. Há também diferenças nos elementos do ritual e em alguns símbolos, com uma preocupação litúrgica, sendo que, segundo a hierarquia, a autoridade nas casas nagôs são as mulheres e nas de tradição bantu são os

24 Oratura: termo empregado sobretudo nas literaturas africanas de língua portuguesa, para designar uma escrita, permeada pela oralidade.

homens, um dos motivos que desgostaram esses pesquisadores, sob a alegação de que a autoridade feminina se impõe com docilidade, e a dos homens com rudeza, aspereza, arrogância.

Todos os outros cultos, para esses estudiosos, são meras cópias deformadas do modelo nagô. Outros cultos como a macumba, a pajelança, o Candomblé dos Caboclos, foram considerados por Carneiro ainda mais degenerados, pois quanto maior a mistura com outras culturas, como por exemplo a indígena, mais descaracterizado de africanidade. Daí a superioridade nagô, que, segundo o pesquisador, era o que contribuía para manter as raízes. Comparando a Literatura Brasileira de temática africana ou afro-brasileira com a Angolana, percebem-se semelhanças e diferenças no que se refere ao estilo, à temática e ao tom ideológico, sobretudo no engajamento sóciopolítico, que tem suas peculiaridades em cada país. Tomando-se por base *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso, uma obra que explora a religiosidade africana e o sincretismo, embora sob disputa de poder, com um discurso em que aflora uma ruptura, subversão e desconstrução do preconceito mascarado, pretende-se analisar a obra cuja profundidade estética e histórica exige estudos antropológicos e psicanalíticos além de literários, devido às marcas do imaginário e da memória cultural.

As obras brasileiras com temática africana, por sua vez, geralmente apresentam um jogo cômico, sensual, picaresco, por vezes folclórico, como em Jorge Amado, por exemplo, em que traz o imaginário popular em meio à feitiçaria e ao encantamento, em uma culturação que sugere o retorno das tradições africanas. O nagô como culto mais praticado no Brasil, com correspondências com o catolicismo aparece em algumas obras brasileiras como por exemplo: *O Sumiço da Santa*, uma história de feitiçaria, de Jorge Amado (1988), protagonizado pelo orixá lansã, a senhora dos trovões, dos conflitos e das tempestades: impetuosa e despojada, a Santa Bárbara dos católicos se transforma como num passe de mágica em lansã para resolver problemas terrenos. No imaginário popular, nos cultos em Candomblés, uma filha de santo incorpora a divindade, procurando, por meio da fé, solucionar problemas, buscar auxílio para a realização de desejos. O imaginário também se apresenta em torno do “chamado do sangue”, que pode ser do “inconsciente coletivo”, algo que vem dos antepassados e que permanece nas futuras gerações, por meio da memória que faz parte deste inconsciente, dos ensinamentos e das experiências transmitidas pelos ancestrais.

Em *O pagador de promessas*, Dias Gomes (2005) relata algo semelhante ao fato ocorrido em *O sumiço da santa*, de Jorge Amado: uma promessa que Zé do Burro faz para salvar seu animal da morte, vítima de um acidente. Zé, homem simples, faz uma promessa a Iansã, em um terreiro de Candomblé, para tentar salvar seu burro, Nicolau. Deveria carregar uma cruz pesada como pagamento da promessa, de sua roça em Monte Santo, interior baiano, até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Mas, já nas escadarias da igreja, com os ombros feridos, é incompreendido pelo padre Olavo, conservador, que não entende a pureza da intenção daquele homem humilde. O padre tranca a porta da igreja e acusa o lavrador de heresia por ter feito a promessa para Santa Bárbara, no terreiro de Candomblé. Além de ser excluído pela igreja católica, Zé do Burro é traído pela mulher, e manipulado por um jornalista chamado Aderbal, que buscava prestígio político. Mais uma vez a Literatura, relendo a realidade e transfigurando-a demonstra a rivalidade entre religiões e as intenções políticas e gananciosas por trás do poder. A fé parece ser apenas um detalhe!

Também em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1997), algumas questões culturais de origem africana são postas em relevo, sobretudo a do “outro”, cujos capítulos, cada qual com diversas histórias, que se assemelham a cartas, como que se parodiasse a Carta de Caminha às avessas, sob o ponto de vista do oprimido, revelam a anti-história do Brasil, desde seu descobrimento até a contemporaneidade. Os personagens que têm mais força, embora submetidos à marginalização, são os oprimidos: negros, índios, mestiços, o povo enfim. Por meio dessa obra, percebem-se alguns indícios do porquê da miséria do povo brasileiro - mesmo em um país de grandes riquezas naturais - da dizimação indígena, da marginalização de grupos étnicos, como os negros, e da corrupção que assola o Brasil. João Ubaldo Ribeiro inicia a obra *Viva o povo brasileiro*, narrando a morte do Alferes Brandão Galvão, “herói” da Independência e se utiliza de uma figura simbólica: a alma, a alma brasileira que vai se apaixonar pelo Brasil e lutar por ele, representante do povo, ingênuo e perseverante. Esta alma que encarna, em vários bichos e índios, no Caboclo Capiroba, “comedor de gente”, no Alferes Brandão Galvão, chegando à Maria da Fé, uma líder que realmente acredita na mudança da ideologia do país e que se engaja pelo povo brasileiro, revelando a força da mulher e a persistência do mestiço.

A maioria dos textos que trouxeram o negro como personagem,

geralmente o retrataram de modo superficial, sem inserir sua voz no discurso, folclorizando-o e reduzindo-o à mera alegoria. Mesmo os ditos “Realistas/Naturalistas” relegaram a figura do negro ao exótico zoomorfizado. Até que ponto “falar do negro” resolve o problema dos estereótipos? No que se refere à Literatura Negra ou Afro-brasileira, pode-se observar muitas controvérsias, sobretudo em termos de denominação. “Rotular” um tipo de texto, pode significar também um reducionismo, reforçando o estereótipo. Na visão de Bernd (1988) é necessário encontrar uma denominação para os textos escritos por negros, demonstrando seu valor e revelando sua existência, o que não parece resolver o problema dessas produções, ao contrário, podendo causar mais um tipo de exclusão.

É certo que com o surgimento das indústrias, das escolas, enfim, com a necessidade de produção consumo, a sociedade de classes seleciona o que é adequado para cada clientela. No que se refere à literatura, a crítica, com seu poder soberano, classifica e conceitua as obras de acordo com as determinações da cultura do poder. Daí os cânones literários: obras que são dotadas de valor, restritas a um público letrado, intelectualizado. As literaturas ditas “menores”, silenciadas, relegadas ao anonimato, são aquelas destinadas à coletividade, ao contrário do cânone, em que o autor individualizado é reconhecido e estudado: até que ponto uma literatura escrita como instrumento contra o poder, como parece propor Bernd como Literatura Negra, com regras e um padrão a seguir, poderá quebrar esses paradigmas? Mais sensato parece ser que o negro escreva e se insira na Literatura Brasileira ou Afro-brasileira, mas sob um trabalho estético com qualidade tal que seja capaz de subverter os estereótipos.

Dentre essas considerações, sob um recorte da Literatura Brasileira, com ênfase nas questões étnicas e sociais, ressalta-se o que se discute como denominação de Literatura “Afro-Brasileira”, ou seja, autores que enfocam, em suas obras, elementos da cultura africana que deixaram suas marcas na formação do povo brasileiro. Dentre os cânones há, na contemporaneidade, grandes obras que se dedicaram a essa temática com muita eficiência, mas, por outro lado, há aquelas com autoria ignorada, mas de grande relevância por seu forte caráter emancipador e empenhado na (re) construção da mentalidade e da cidadania.

Mesmo autores que se consagraram como cânones têm suas obras publicadas segundo o crivo da crítica, sendo obras com uma abordagem “agressiva” à sociedade elitista, às famílias patriarcais, recusadas, forçando esses autores a

adotarem pseudônimos para publicarem em jornais, fazendo assim circular os “textos proibidos”. Caso que remete a um clássico da Literatura Brasileira, Machado de Assis, criticado por uma possível “alienação”, ou negação de suas origens afrodescendente e que, com grande estilo e sutileza, provou o contrário em contos e outros textos escritos sob pseudônimos, publicados em jornais. Sob uma leitura de Ianni (1988), pode-se inferir que estes escritos traziam o discurso do negro em destaque, com toda a sua carga ideológica refletindo sobre o projeto abolicionista, levantando questões que levam o público leitor a um repensar como o negro tem seu lugar, é forte o suficiente para lutar por sua identidade e é humano o bastante para sentir, sofrer, sonhar e resistir. A voz do negro é colocada em alguns textos de Machado de Assis em primeiro plano, sendo seu discurso impregnado de outros discursos, de seus antepassados, da memória coletiva, de suas experiências entre eles e seus “senhores”, enfim, sob uma visão bakhtiniana, o dialogismo no discurso do negro está fortemente ligado à sua resistência em Machado de Assis, pois ele tem que se apropriar do que assimila dos brancos para poder se defender entre eles.

A literatura brasileira que se discute como afro-brasileira, por conter aspectos inerentes à cultura africana, tão questionada em nosso século, procura construir-se a cada interrogação que se levanta. Autores renomados são reestudados sob a ótica do negrismo/ negritude, outros até então praticamente no anonimato são “descobertos” pelos pesquisadores e colocados em foco para instigar a construção da literatura escrita por negros ou sobre os negros. Precusores desta literatura como Maria Firmina dos Reis e Luís Gama, por exemplo, são revistos, permitindo que cheguem aos olhos dos pesquisadores, sob uma análise mais profunda do que é uma literatura com o discurso do negro, independente da cor da pele de seus escritores.

Maria Firmina dos Reis escreve, em um primeiro momento sob um pseudônimo, pois como Machado de Assis, ser “caramujo” às vezes é uma forma de conseguir romper barreiras. Em *Úrsula*, a autora põe em pé de igualdade a humanidade do negro e do branco, mostrando que o negro é tão bom quanto o branco.

Pautando-se na discussão da figura do negro na literatura brasileira, vale ressaltar autores representativos do cânone que embora tenham tematizado o negro e sua cultura, relegaram-nos ao obscurantismo, por meio de estereótipos que reforçam a exclusão. Dentre estes, Lobo (2007), cita Jorge de Lima, em *Essa Nega*

Fulô, argumentando que seu conteúdo projeta os desejos do homem branco em relação à mulher negra, submetendo-a a um tipo de escravidão, servidão; As mulatas de Di Cavalcanti e Jorge Amado, também sob o viés da mulher como objeto de desejo. Quanto ao Modernismo, Lobo (2007, p. 262) ainda ressalta *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, explicando que ao invés de “enaltecer as três raças brasileiras, acaba por privilegiar uma parte para denegrir a outra.” Sobre esta obra, a autora demonstra o descaso do branco em relação ao negro, trabalhador nas lavouras de café, sendo reduzido a essa bebida, metaforizado por sua cor de pele, bebido pelo burguês branco e capitalista. As críticas são extensivas também a Mário de Andrade, em *Macunaíma*, que se transforma em príncipe, louro, de olhos azuis, pois se banhou primeiro na água que estava limpa, os outros, Jiguê e Maanape, banharam-se depois, sendo Jiguê, o segundo a se banhar, em água já usada, representando o índio, e Maanape, que se banhou em água suja, transformou-se em negro. Além desses, encontra-se na crítica de Lobo (2007), Sousândrade e Machado de Assis, devido à pouca referência feita por eles ao negro.

Apesar dessas críticas de Luíza Lobo, percorrendo a historiografia literária, percebem-se traços importantes para o fortalecimento do espaço do negro nas letras brasileiras, dentre esses, Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto destacam-se nesse processo de construção de uma voz afrodescendente a ser ouvida. Segundo Ianni (1988), a literatura que se quer negra vem se formando e se transformando ao longo do tempo, não surgiu de uma hora para outra, tendo representantes cuja temática da negritude ou da negricia encontrava-se subjacente, implícita. Segundo o autor, a literatura negra deve ser escrita por autor negro ou mulato, expressando os anseios de sua etnia, em cujas linhas seja ouvida sua voz, discutindo sobre religião, sociedade e racismo.

Sob a ótica de uma literatura de autoria negra, ressaltam-se como precursores Luís Gama e Maria Firmina dos Reis, sobre as questões sociais, culturais e políticas, mas sobretudo abolicionistas. Luís Gama, poeta baiano, em suas *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* (1859), revaloriza o negro, destruindo estereótipos pelo avesso, ou seja, por meio de recursos retóricos como os de Gregório de Matos, ele provoca choques, acentuando estereótipos sobre o negro, ironicamente, identificando-se com as características ideológicas negativas empregadas a seu grupo étnico, reverte esses valores, transformando-os em pontos positivos, por meio da coragem e da ousadia. Já Maria Firmina dos Reis, que além

de negra era discriminada por ser mulher, publicou, em 1859, *Úrsula*, em São Luís do Maranhão, sob o pseudônimo de “Uma Maranhense”, sendo esta obra considerada o primeiro romance brasileiro de autoria feminina. Sob a abordagem de temas abolicionistas, *Úrsula*, um romance ultra-romântico, folhetinesco, narra o amor impossível de dois jovens brancos: Tancredo e Úrsula, impedidos de se casarem devido ao ciúme do tio da protagonista. Em um *flash-back*, Tancredo conta a sua amada que antes de conhecê-la tinha uma noiva, mas que esta fora conquistada pelo seu próprio pai, com quem se casou. Devido a esse episódio, fugiu, desesperado, a cavalo, sofrendo um acidente. Deste acidente, é salvo pelo escravo Túlio e levado à casa de Úrsula. Neste contexto romântico, envolto numa atmosfera de amor e tragédia, Tancredo e Úrsula tentam se casar às escondidas, mas o tio da moça assassina Tancredo quando este chega para o casamento. Diante deste episódio, Úrsula enlouquece. Mais tarde o tio se arrepende e se torna padre. Nesse romance, os personagens afro-brasileiros são secundários, mas representam um papel fundamental para a temática negra: são colocados em pé de igualdade com os brancos, o que não ocorria nos romances do século XIX. Além de Túlio, a escrava mãe Susana também é muito representativa no que se refere à recuperação de elementos típicos da história e da cultura africana, a que se remete por meio de um *flash-back*.

Os estudos sobre literatura brasileira exigem um novo olhar sobre o processo histórico-literário, no que diz respeito à formação de seu povo e ao negro como elemento essencial dessa formação. Muitas obras literárias que tomaram como temática o negro, reduziram-no exclusivamente à condição de escravo, estereotipando-o, mesmo porque foram produzidas em uma época em que ainda eram fortes as marcas do sistema colonial e da imposição cultural europeia.

Alguns autores como Zilá Bernd seguem uma linha radical a respeito da literatura, buscando denominações aos textos produzidos por negros, salientando que, para afirmar uma identidade, os escritores negros devem seguir a algumas “leis” que os enquadre em uma proposta “revolucionária”. Ora, esta visão para literatura é questionável e pode levar a reducionismos, imprimindo ainda mais estereótipos aos negros. Afinal, literatura é arte, e, como tal, não deve ser um instrumento, com funções estabelecidas. Em seu caráter artístico, uma obra literária deve ser criação, recriação, transfiguração, e, por meio de sua construção estética pode suscitar questionamentos e levar a denúncias.

Segundo Bernd (1988), pesquisadores que se propõem a estudar a literatura cujo tema envolve o negro e sua cultura procuram enveredar-se em uma revisão de obras canônicas e não canônicas para entender sobre qual ponto de vista a questão do negro é enfocada. Obras literárias escritas por negros, conforme a autora, são genericamente relegadas ao anonimato, isso possivelmente são resquícios do processo colonial e das sequelas de um abolicionismo por conveniência. O cânone, em sua maioria, reconhece as letras que dialogam com a elite, marginalizando obras em cujo discurso insere-se o oprimido. O quadro tende a se reverter, a passos lentos, mas o caminho está traçado: alguns autores africanos e negros brasileiros estão encontrando um público leitor no Brasil, sobretudo após a lei 10.639, sancionada em janeiro de 2003 que obriga o estudo da cultura africana. Obras literárias cujo tema apresenta e representa o negro e sua tradição no Brasil são muito conhecidas no meio acadêmico.

Na *Introdução à Literatura Negra*, Bernd (1988), discute a literatura sobre os negros e a sua produção, comparando fragmentos de poemas em que se aborda essa temática sob pontos de vista diversos. Discute-se sobre a rotulação de Literatura particularizando-a como Literatura Negra. Partindo destas reflexões, há ainda muito a se problematizar e a sistematizar a respeito dos rótulos literários, pois há elementos que se cruzam quando simplesmente se rotula uma determinada estética.

A autora inicia sua discussão conceituando literatura negra, esbarrando em elementos como temática, estilo e até mesmo autoria. Será que só obras escritas por negros devem ser consideradas Literatura Negra? Se a literatura for vista como arte, é criação, recriação, imaginação. Senso assim, no “fingimento” da construção literária, lembrando Fernando Pessoa, a voz narrativa pode assumir um discurso de qualquer natureza, não importando a cor da pele do autor empírico.

No *Prefácio da Introdução à Literatura Negra*, de Bernd (1988), escrito por Irlemar Chiampi, da Universidade de São Paulo, é retratada a exclusão da África, de acordo com Hegel, em relação à História Universal, em que, na visão hegeliana, este continente de negros não tinha sido tocado pelo “Espírito”, ou seja, pelos modelos europeus. Com este pensamento, a autora afirma que os negros de África eram comparados à ingenuidade de uma criança, sem condições de se desenvolverem, daí a necessidade de serem dominados.

Sendo esta visão hegeliana a que impregnou o Ocidente, Chiampi

(apud BERND, 1988, p. 11), pretende demonstrar ao contrário de Hegel, que os negros são passíveis de educação e de desenvolvimento, e que, por meio de um eu-enunciador ou de um sujeito de enunciação, podem caminhar junto com o “Espírito” e lutar por sua identidade. Essa luta se demonstra, no processo histórico tanto dos escravos no Brasil quanto dos povos africanos, em seu continente, visto que, a aceitação, adaptação e assimilação de outras culturas não é demonstração de mera passividade e sim de uma atitude conveniente que permite a sobrevivência de suas práticas culturais tradicionais, recriadas para atender às exigências de cada época. Daí a relevância de divulgar a Literatura da África de língua portuguesa, para que percebam a sua riqueza estética e a sua profundidade temática, a par de um utilitarismo político.

Em suas discussões, Bernd (1988) apresenta a multiplicidade de interpretações por parte da historiografia literária, sendo possível autores que estão nas sombras chegarem à consagração. Há textos que, segundo a autora, tratam da mesma temática e adquirem legitimidade e outros não, ou até ficam na marginalidade por algum tempo e, anos mais tarde, são descobertos. Bernd (1988, p. 17) diz que não se pode “ignorar os processos de manipulação que sofrem os textos literários” e, geralmente, os que trazem a voz e a visão dos vencidos em relação à História são relegados à marginalidade. Salienta ainda que se alegra por seu livro ser um dos que assinalam criticamente a passagem do Centenário da Abolição da Escravatura, mas afirma que “20 de novembro, morte de Zumbi dos Palmares em 1694, que é reivindicado como o Dia Nacional da Consciência Negra” (1988, p. 18), é que deveria ser reconhecido, fato que atualmente se estabeleceu.

Quanto à questão da dominação europeia sobre os textos literários, Bernd (1988) discute a conceituação de Literatura Negra, ou seja, *O que é Literatura Negra?* Sob este questionamento, a autora reflete sobre o “furor classificatório das Ciências Humanas” (BERND, 1988, p. 19), em que rótulos são usados, sendo por alguns considerados uma “asfixia” e por outros uma necessidade de se autoproclamarem. No caso da Literatura Negra, esse rótulo provém dos próprios autores, não devendo pois, segundo ela, ser desprezado. O que se discute é a legitimidade da expressão, não a reduzindo a um estereótipo de cor ou de temática e sim de processo histórico, de causas e consequências, pelos quais os negros sempre passaram despercebidos pela crítica, sob a dominação e imposição da cultura ocidental. Daí a importância de assumir-se como negro, tendo, nos textos,

um eu-enunciador, uma voz e uma visão em relação à História. Essa forma do negro de ver e de sentir o mundo, expressando-se como sujeito da enunciação, com suas particularidades, como marcas vocabulares e símbolos, remetendo-se à memória da tradição, ou seja, com a assimilação e conseqüente transformação dos padrões ocidentais, os negros mantêm sua identidade, sua própria história, não se submetendo ao branqueamento.

Bernd (1988) discute a questão da diglossia ou bilinguismo que, segundo Césaire, desfaz a supremacia de uma língua sobre a outra, no caso, o francês sobre o *créole*. Trata-se da traição pelo uso da língua francesa nos textos literários ao invés do *créole*, de tradição oral. Os autores alegam que utilizam o francês para que seus textos sejam conhecidos, pois em *créole*, seriam relegados a um público restrito, devido às constantes mudanças desta língua falada. Mesmo com essas restrições, muitos autores haitianos adotaram o *créole*, em seus textos, com a esperança de que, com o ensino dessa língua nas escolas, a criouliização se difundisse. Nessa luta entre civilizações, o *créole*, tendo surgido como um código secreto, transforma-se, segundo a autora, em símbolo de resistência, rebeldia e independência, uma luta rumo à busca da identidade.

A introdução de heróis do povo negro revela a questão identitária, a luta para quebrar a visão preconceituosa em relação ao negro. Essa busca incessante da identidade perdida traz uma voz que só vai ganhar força, segundo Bernd (1988), por meio do autoconhecimento e da aceitação do outro, respeitando as diferenças. Bernd (1988) apresenta em relação ao termo contraliteratura, o cenário por que passam as obras literárias para serem reconhecidas, valorizadas, ou seja, o processo por que passam da sombra à consagração. Segundo a autora, muitas instâncias são necessárias para que se chegue a uma valoração, tais como: revistas, jornais, editoras e livrarias, crítica e historiografia literárias, prêmios e academias, não necessariamente apenas a qualidade estética das obras é levada em consideração. Desse modo, Bernd (1988) discute que as literaturas que desagregam de alguma forma a ordem vigente tendem a ser barradas em algumas dessas instâncias. Nesse quadro, os textos escritos por negros se inserem como uma literatura menor que, segundo Deleuze e Guattari, citados por Bernd (1988, p. 41-42) define-se “como a que apresenta condições revolucionárias no seio da literatura estabelecida”.

Os elementos dessa literatura menor são: a presença da

desterritorialização, no caso da literatura negra, a luta pela valorização de sua cultura, predominância do político, e a emergência da enunciação coletiva e revolucionária.

No que se refere à Literatura, o termo “menor” também a afasta da aceitação crítica devido à diferenciação de suas técnicas, que “remam contra a maré” das vanguardas de sua época. Desse modo, podem ser chamadas de contraliteraturas que, segundo Mouralis, citado por Bernd (1988, p. 43), chega a ser uma “contestação sistemática dos valores representados pela cultura dominante”.

Em toda essa fala da autora, esbarra-se a polêmica sobre o engajamento na literatura, haja vista essa marginalização tratada por ela no que se refere a textos escritos por negros. A questão é, se literatura é arte, esse tom revolucionário na luta por uma causa, não pode deixar de lado a distinção da realidade proposta pela ficção. Na proposta contemporânea, a recriação, o despreendimento, a reinvenção que transfiguram a realidade podem, por meio desta construção estética, levar o público ao questionamento, mas sem uma função pré-determinada. A Lei 10.639 foi um marco para que se abrissem os olhos às produções literárias dos negros, sendo que, a partir desse momento essas leituras devem ser levadas aos bancos escolares, incentivando sua divulgação.

O que Bernd (1988, p. 48) discute como inovador “é o surgimento de um sujeito-de-enunciação no discurso poético, revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos”. A existência de um eu-enunciador, traz outra discussão: o sujeito-de-enunciação é um *eu-lírico* ou um *eu* do poeta? Bernd (1988) cita K. Hamburger que afirma não existir critérios para identificar a distinção ou não do *eu-lírico* com o *eu* do poeta, portanto, segundo a autora o sujeito-de-enunciação lírico deve ser idêntico ao poeta enquanto tal e não enquanto indivíduo do mundo real.

Bernd (1988) também compara o discurso sobre o negro e do negro, por meio de autores pertencentes aos períodos pré-abolicionista e pós-abolicionista. Como um exemplo da negritude, mesmo vinte anos antes da abolição, a autora traz Luís Gama, um poeta, cujo eu-enunciador, ao assumir-se negro, revela-se em seus versos, por meio de um procedimento paródico, cômico, que vai na contramão dos padrões literários vigentes, colocando o negro na posição de herói, inserindo sua voz, e por vezes, nivelando a condição entre negros e brancos.

No que se refere a Castro Alves, “O poeta dos Escravos”, Bernd

(1988) diz que, apesar de seu valor estético e social, o poeta utiliza-se do negro como temática, devido ao momento histórico, e que, ao invés de um eu-enunciador, há uma fala instituída, ou seja, Castro Alves tratou o negro como o “outro”, não sentindo na pele o que é ser negro entre brancos, em uma sociedade escravagista. Essa postura garantiu-lhe a consagração na historiografia literária, pois, embora humanitário, não rompeu com os estereótipos de seu tempo. Contrariando em parte esta visão de Bernd, há que se convir que em se tratando da época em que Castro Alves buscou a temática do negro foi uma demonstração de coragem e sutileza, pois, mesmo sob a ótica do “outro”, soube sensibilizar o leitor quanto ao panorama opressor da escravidão, o que não deixa de ser um passo além do tempo rumo à quebra de estereótipos.

Quanto ao período pós-abolicionista, a autora resume o panorama por que passaram os negros, sendo que a Abolição quase nada alterou o quadro humano e social dos ex-escravos, pois atendeu mais os interesses das classes dominantes, relegando os negros à marginalidade. Compara o discurso de Jorge de Lima e Lino Guedes, sob a perspectiva da poesia negra. Bernd (1988) diz que, apesar de se utilizar de termos, imagens e símbolos dos negros, Jorge de Lima não se insere no que chama de poesia negra, pois no nível do discurso, este poeta está perfeitamente adaptado aos padrões estabelecidos pela cultura ocidental, e como Castro Alves também emprega a terceira pessoa do discurso, relegando o negro à condição exterior, do outro. A voz é, portanto, do branco e o negro fica apenas como aquele-de-quem-se-fala, reforçando, dessa forma, o caráter tradicional de sua escrita. Já Lino Guedes, segundo a autora, traz o discurso do negro, em primeiro plano, contrariando o esquema vigente, procurando promover a “redenção” da raça negra, mas ainda não representando uma renascença negra, devido à construção de uma identidade defensiva por oposição à maioria branca. O valor de Lino Guedes reside, segundo Bernd (1988, p. 72), nessa “estratégia de reversão simbólica” que revolucionária, procura “despojar a carga de desprezo que envolve o que é negro, transformando-a numa fonte de orgulho”. Essa questão do foco narrativo também é discutível, pois dependendo dos recursos estilísticos do autor, mesmo em terceira pessoa, lembrando o dialogismo de Bakhtin, várias vozes podem estar inseridas no discurso, podendo até subverter a língua imposta, sobressaindo a voz do outro, por meio dos não-ditos.

Em se tratando de autoria negra, Bernd (1988) reserva ainda uma

reflexão sobre o porquê da predominância da poesia sobre o conto ou o romance na literatura negra. Salienta-se o fato de que o romance insere-se em um quadro histórico-social, e os negros, devido ao processo escravagista, não têm ainda maturidade nesse campo, daí a importância do seu resgate histórico e da luta por sua identidade, buscando na memória, na ancestralidade, na tradição, suas raízes, para por meio delas, reafirmarem-se como sujeitos.

Desse modo, segundo a autora, é no discurso poético que vem sendo construída uma consciência negra, onde o eu-lírico assume-se como negro e luta por seu grupo, partindo da libertação de sua imagem estereotipada de escravo para um ser-que-se-quer-negro e que valoriza sua cultura. Bernd (1988) cita quatro leis fundamentais para a poesia negra:

Emergência do eu-enunciador: esse sujeito que se assume como negro e luta por sua identidade é uma forma de romper com a ordem vigente em que se relegava, à condição do outro, o negro, quase sempre “invisível” aos olhos do branco. Essa forma de consciência identitária faz emergir o sujeito que-se-quer-negro em uma sociedade em que a cor da pele ainda é um estigma.

Construção da epopeia negra: nesse tópico, a autora faz referência a três autores que procuram, por meio da desagregação da ordem vigente, fazer uma epopeia do negro, em que, inserido em uma história comum, tenha elementos heróicos e ideais de que possa se orgulhar. Os autores em questão são Solano Trindade, Domício Proença Filho e Oliveira Silveira, que, embora na “contramão”, ou seja, na antiépica, conseguiram construir um cenário em que o negro recupera sua voz e se mantém na memória de seu povo. É justamente nessa transgressão à épica tradicional que a antiépica negra se configura.

A reversão dos valores: nesse item, a autora apresenta um dos ideais da negritude, “tornar positivo o que até então fora considerado negativo” (BERND, 1988, p. 95). A consciência do negro de ter que lutar por sua identidade numa sociedade branca, cujo reflexo é a invisibilidade de suas tradições. A poesia negra busca “demolir” as “verdades” instituídas, reafirmando sua condição de sujeito, e recriando seu próprio mundo, diferente do mundo branco.

Nova ordem simbólica: Bernd demonstra a inversão também nas imagens simbólicas, em que os elementos relacionados ao negro, como a noite, preto, escuro, aproximam-se de aspectos negativos como mal, trevas, pecado. Transformar esses aspectos em símbolos positivos foi uma das leis fundamentais da

poesia negra, segundo a autora, juntamente com a recuperação dos instrumentos musicais que remetem à ancestralidade, resgatando a memória coletiva do povo negro. Até os elementos relativos à escravidão, à tortura são retomados de maneira positiva, revelando uma luta pela libertação.

Bernd (1988) conclui sua linha de pensamento, salientando que a literatura negra configura-se por meio do autoconhecimento e pela destruição das referências negativas alusivas ao negro, transgredindo e invertendo os símbolos da literatura instituída dos brancos. Por meio de uma reconstrução positiva, o conceito de literatura negra é gerado pela rotatividade dos signos, o negro, por exemplo, podendo transformar-se de humilhado à herói. A autora refere-se ao “recentramento estético e cultural”, responsável pelo processo de maioria das literaturas tidas como periféricas conexas e marginais, pois é a partir desse recentramento que elas vão se abrir para o ambiente circundante natural e até para o mundo. É no discurso poético que Bernd diz encontrar o espaço para a criação da literatura negra, onde é gerada a ideologia.

A reflexão feita pela autora é uma mola propulsora para outras leituras a respeito da literatura escrita por negros e por brancos, com temas relacionados à cultura africana, pois aguça a curiosidade de conhecer os autores cujo eu-enunciador negro se faz presente, autores, segundo ela, relegados ao esquecimento ou até mesmo ao anonimato, devido à imposição das instâncias sacralizadoras da historiografia literária. Por meio de movimentos como a Negritude, por exemplo, os negros buscaram valorizar sua tradição, sua memória, sua identidade, sua honra, sendo que essas “leis” para escrever uma literatura negra, citadas por Bernd, enquadram-se bem aos ideais desses movimentos. Embora deva haver uma maior divulgação dos textos escritos por negros, não é por meio de radicalismos e particularizações que essas produções serão colocá-las em evidência, sobretudo nas literaturas contemporâneas. O discurso sobre o negro, com tanta categoria e qualidade estética, conhecido nos grandes nomes da Literatura Brasileira até um certo momento reforça estereótipos, mas também há os que assumem no discurso os anseios do negro, pondo sua voz em primeiro plano ou, por meio do dialogismo, fazendo com que ela seja ouvida dentro de outros discursos.

Cabe, atualmente, aos que ensinam Literatura, reler esses textos, sob outra ótica, valorizando a cultura do “outro” e demonstrando as diversas táticas

de assimilação por que passaram para não deixar sua cultura se perder. O termo Literatura Negra, segundo Bernd (1988) é uma dessas particularizações, que, embora seja um rótulo, e por isso passível de questionamento, remete a uma produção do negro, com sua visão a respeito de uma História que ele também ajudou a construir. Essa particularização pode ser vista de maneira universal e, em termos de Brasil, Literatura afro-brasileira como uma denominação aos textos escritos por negros ou por brancos, em cujo discurso insere-se a voz do negro: homens negros brasileiros que, na busca pela afirmação de sua identidade, procuram reconhecer-se como sujeitos.

Toda essa explicação de Bernd é compreensível, mas um tanto radical, haja vista que, para se impor, a literatura como arte não requer rótulos, pois literatura é o que é, recriação, transfiguração do real, seja qual for o seu país, a sua etnia. Como o homem é inteligente e capaz de superar obstáculos e superar-se, o negro vem encontrando seu espaço e ganhando forças para impor sua identidade. Essa violência simbólica que faz permanecer a escravidão, tende a ser extirpada por meio da voz do negro que, no discurso literário, por ser arte, criação, “fingimento”, independe da cor da pele de seu autor e sim dos recursos linguísticos e estilísticos a que ele recorre para essa voz ser ouvida: no começo podem ser sussurros, mas, com o tempo tende a explodir aos quatro cantos do mundo, cujo grito libertário entoava uma voz, calando assim, o discurso das diferenças.

1.2.1 Literatura e Cultura Africana: as Sombras da Escravidão

A literatura colonial sob a estética dos textos de autores portugueses, reforçou a imposição cultural europeia, o que, segundo Cândido (1987), foi uma expressão da cultura do colonizador, sob o véu da catequização, uma peça fundamental para o processo colonizador, como meio de impor os valores europeus. Explica que em sua trajetória, a Literatura como instrumento político, perdurou após a descolonização, sobretudo no cenário do Romantismo que, no Brasil, por exemplo, foi um período cujos olhos, voltados à questão da “identidade nacional”, tiveram no índio a representação máxima do homem brasileiro, camuflando a miséria e a violência que dizimou esses “heróis”. O problema é que se

falava em “nacionalidade”, mas exaltava-se o europeu e seus costumes e a literatura voltava-se para a burguesia, atendendo o gosto da elite, reafirmando a ideologia dominante: a idealização era sobretudo um meio de camuflar a realidade dura de um país de oprimidos. Contra isso, surgem manifestações literárias que buscam desfazer aos poucos essa imposição cultural externa, introduzindo, ainda que sutilmente, o povo e suas inquietações, subvertendo as normas instituídas pela cânone.

Segundo Cândido (1987), a literatura foi um instrumento nas mãos dos colonizadores para a imposição cultural europeia, lembrando que os cronistas, poetas e historiadores identificavam-se, na maioria, aos valores da civilização metropolitana, sendo que, para eles, a religião cristã e as normas da Monarquia deveriam ser expressas por meio da literatura, servindo de disciplina e de instrução aos primitivos.

Embora a Literatura, por ser criação, seja dotada de uma certa liberdade que a transcende do mundo real, por sua capacidade de comunicação, acaba por interligar-se, como diz Cândido (1987), por meio de correspondências, às relações sociais do homem.

Após uma jornada fatídica, entre censuras e polêmicas, a literatura contemporânea trouxe grandes inovações em relação às anteriores: a preocupação, embora sob o prisma da estética, também com o conteúdo e com o leitor, permitindo por meios formais a interação da obra com o público. Já se encontram atualmente obras literárias, até mesmo os conhecidos cânones que, por meio de sua construção, transfiguram a História, trazendo o discurso do oprimido e suas inquietações, num tom engajado, com um tom ideológico. Esses elementos podem trazer à tona problemas da humanidade que permitem a interação do leitor com o texto, abrindo caminhos para questionamentos e tomada de consciência. A voz do povo começa a ser ouvida e discutida, diante da voz das classes dominantes. Os oprimidos que, na maioria das vezes, apareciam na literatura apenas como, já vêm assumindo a posição de sujeito, com espaço no discurso, atuando como reveladores da história.

Algumas obras literárias, embora se enquadrem ao cânone da Literatura, com o predomínio do discurso narrativo formal, por vezes aproveitam-se do discurso do oprimido e a construção do romance como procedimento de denúncia, dialogam com o leitor e com a História do país, valorizando, por meio da

estética, os aspectos da formação da cultura popular.

Ao se tratar de engajamento na literatura, há que se elucidar sob qual perspectiva esse termo será empregado na análise da obra em estudo. Como este trabalho se situa na abordagem contemporânea, a leitura do romance *Mãe, Materno Mar* é construída sob o viés de Adorno (1993b), que, em sua *Teoria Estética* caracteriza a obra de arte como uma resistência à indústria cultural e à dominação do capital sobre a sociedade e as artes. Nessa perspectiva, literatura como arte, não deve ter uma função pré-estabelecida, sem deixar de levar os indivíduos ao esclarecimento, por meio de seus aspectos estéticos. Preocupado com a banalização da arte como instrumento da indústria cultural, Adorno se refere à arte autônoma e à arte engajada, tendo, em ambos os posicionamentos, um certo envolvimento político: a primeira, desprovida de utilitarismo político, um fetiche, que segundo Adorno (1993b), serve como mera apreciação, mas que, por meio de sua construção estética e recriação do real, pode levar o leitor a questionamentos; a segunda, arte engajada, pressupondo uma tomada de atitude do público leitor, um instrumento político para levá-lo a agir sobre a sociedade em que está inserido.

Em relação à obra em análise, uma leitura de Adorno elucidada alguns aspectos desse diálogo empenhado na função social em algumas obras literárias, em que a arte em geral, interagindo com seu público, deve ser necessariamente distinta da realidade e que não só o conteúdo tem importância, mas principalmente o modo como a obra é construída, permitindo um leque de interpretações. Portanto, a construção de uma obra de arte pode ser um procedimento que atinja o público, levando-o à tomada de consciência, devido à interação desses dois elementos. A respeito de Adorno, Ávila (1997, p. 22-23) explica que:

Se apenas via uma linha reta irrecusavelmente progressiva nos modos humanos de se armar para a guerra, desde a funda até a bomba atômica, Adorno (1978, p. 12-13, p. 250-252; 1974, p. 46-51) mantém, pelo princípio da negatividade, a linha inquebrantável da afirmação da dignidade humana e do seu direito à liberdade em relação a todos os mitos e poderes neles baseados, mesmo que o mito se tenha incorporado na razão moderna, chave para entender a avassaladora administração dos recursos da natureza e das aspirações íntimas dos homens. A única possibilidade que Adorno vislumbrava para garantir a abertura histórica era desenvolver, na arte, no pensamento, no ensaio, o princípio da negatividade, rompendo as continuidades da lógica e história dominantes, revelando as contradições dos conceitos e formações sociais de aparência inatacável, estimulando novos modos de pensar, sentir e julgar.

Boaventura Cardoso (2010) diz em entrevista à *Revista Metamorfoses*, que quando escreve, a princípio não tem a preocupação em questionar problemas da sociedade angolana ou do mundo atual, mas que, após ler seus textos, percebe-se envolvido com os problemas da sociedade a que se insere, afirmando que:

[...] afinal, que eu sou parte do problema. Se a minha modesta obra contribui de certo modo para um questionamento da sociedade angolana, sinto-me feliz. É que considero ter algum mérito toda a literatura que deixa o leitor intrigado e perplexo com o que o circunda. Se o escritor consegue levar o leitor a questionar a realidade em que vive, significa dizer que a sua «mensagem» produziu algum efeito (CARDOSO, 2010).

A recriação estética da linguagem presente nas obras Cardosianas, transfigura o real, dialogando com a História de Angola colonial e pós-colonial, e revisita a memória cultural bantu, fundindo a oralidade com técnicas atuais de narrar, reinventando a escrita e a tradição.

Em Angola, as consequências do período colonial de domínio português foram um tanto desastrosas, promovendo a discriminação, as divisões sociais, a miséria e uma tentativa de “apagamento” da cultura tradicional. Em termos de Brasil, além da cultura africana, há uma diversidade cultural considerável, mas principalmente a negra, devido à escravidão, também consequência do período colonial de domínio português, é colocada como exótica, folclórica, o que leva aos estereótipos. Um exemplo disso é a ideia que se tem das religiões afro-brasileiras, uma visão que as deturpa, relegando-as à condição de “coisa do mal”: até mesmo o sincretismo religioso, ou seja, a mistura do catolicismo com as religiões africanas é alvo de repulsa por muitos brancos, vista como profana e desrespeitosa. É importante que, por meio da literatura, sejam levantadas essas questões, daí a discussão sobre literatura engajada.

Uma das causas da miséria e discriminação que assola tanto Angola como o Brasil, se não for a principal, é a escravidão que persiste, mesmo que camuflada, e a hipocrisia que a envolveu: a forma como iniciou, retirando dos negros sua condição humana e sua identidade; a forma como foi conduzida: obrigou os negros a servirem sem ter pagamento pelo seu trabalho, sem ter acesso à instrução escolar, e sem respeito, torturando-os física e psicologicamente, para que se

tornassem pacíficos e submissos, como bichos selvagens a serem domesticados; e a forma como foi “extinta”, por interesses das classes dominantes que não podiam mais manter seus escravos, pois estes se tornaram mercadorias caras e dispensáveis, o que culminou na abolição da escravatura, abandonando os negros à condição sub-humana, mendigando, servindo os patrões por um prato de comida, e morrendo à míngua por doença e fome: uma escravidão ainda pior, consequência do descaso e da desumanidade.

Outra marca da escravidão é o preconceito racial, uma realidade presente no mundo todo, pois os negros foram levados a vários países como escravos, sendo vistos pois, como exóticos, primitivos e irracionais, indignos de conviver com os brancos, chegando, em certos países, a ser obrigados a ter seus próprios bairros e comunidades.

Além da escravidão no Brasil que marcou a formação do povo brasileiro, devido à sua influência de África, é fundamental conhecer a cultura desses povos que fizeram parte da História e da culturação do povo brasileiro. Estudar uma obra literária angolana é mergulhar nas raízes também do Brasil, pois de África vieram os negros escravizados e aqui deixaram sua forte contribuição. A obra escolhida *Mãe, Materno Mar* explora, dentre os muitos procedimentos estéticos, o dialogismo, a oralidade, que fazem da viagem do comboio uma alegoria da história de Angola, recontada por meio dos elementos do imaginário popular e religioso que pontuam a resistência de um povo marcado pelos sangrentos conflitos sob o lema da liberdade. Nela, observa-se um diálogo entre a história e a ficção, ou seja, uma literatura em cujos fios do tecido narrativo, sob uma viagem alegórica e uma escrita peculiar, reconstrói-se a sociedade, a cultura, a política e a econômica de seu país. Alguns teóricos, como foi visto, tratam essa técnica como engajamento, literatura empenhada ou literatura compromissada, sob muitas controvérsias quanto ao uso destes termos. Denominações à parte, o que importa é a condição de arte da obra literária e o que ela pode contribuir com as expectativas de quem a lê.

1.2.2 Religiosidade e Resistência: o Sincretismo no Contexto Brasileiro

Para se entender o problema das religiões em Angola, é necessária

uma revisão no que se refere a essa temática também no Brasil, pois as religiões africanas existem em grande quantidade em solo brasileiro, mas ainda sofrem pela discriminação e descaso.

Em termos de Brasil, intimamente ligado à História da África, existe ainda muito preconceito em relação ao estudo das religiões africanas, mas segundo Ordep Serra (1995a), a Antropologia e a História deveriam apropriar-se deste estudo, sobretudo para melhor delinear a História de países como o Brasil e a formação cultural de seu povo, pois o povo brasileiro está impregnado pela cultura africana tanto na arte como na religião, presente nas crenças, lendas e superstições. Os candomblés são muito frequentados, mas ainda são alvo de preconceitos e medo. Embora se tenha formado o sincretismo religioso, ou seja, a aproximação dos santos católicos aos da cultura africana, ainda se tem a ideia de feitiçaria e “coisa do mal”, mesmo estando tão presente em nossa cultura e tão aberto aos adeptos.

O Brasil identifica-se muito com “os santos da África” devido à ‘crioulização’ do rito dos orixás e a identificação do deus arqueiro com os indígenas. Há uma aproximação do rito dos indígenas com o candomblé, devido aos caboclos, mescla de negros e índios.

Em relação ao sincretismo, Ordep Serra (1995a) o define como identificação de várias religiões, isto é, de elementos de religiões distintas e “ecletismo” como “doutrina que é elaborada com o propósito de realizar a síntese de várias ou todas as religiões”. Ex.: umbanda, rito de omolocô, cultos messiânicos modernos. A religião africana que se misturou com o catolicismo já vem de uma grande mistura de cultos e crenças, pois os negros trazidos ao Brasil são de origens diversas, unindo-se para resistir à imposição da cultura ocidental. Os angolanos presos como escravos, de acordo com Ordep Serra (1995a), foram os primeiros a chegar ao Brasil, principalmente à Bahia, e sabe-se que Angola é uma mistura de Cambinda, Moçambique, Munjola, Quicongo, resultando na denominação “Milonga”. Para o autor não há uniformidade nos ritos, há uma variedade na configuração tanto do candomblé como de outros cultos, devido a essa mistura.

De acordo com o autor, a composição étnica escrava no Brasil, isto é, predomínio nagô, teve grandes consequências históricas, políticas, socioculturais e religiosas. O diálogo entre etnias diversas teve grande participação na construção do candomblé baiano.

O que propiciou o preenchimento dessa identidade foi a interação

dos escravos, intercâmbio cultural e oposição aos brancos, formando a consciência negra. Em relação aos retornados à África, na maioria iorubás, embora procurassem reintegrar-se à cultura de origem, diziam-se brasileiros. Houve, portanto, uma nova formação cultural destes retornados que buscavam uma identidade. A diferença que coube a esses povos propiciou a política e o comércio pela interação. Indicações a respeito da implantação dos terreiros de candomblé na Bahia, datam da segunda década do século passado, época de grande importação de negros iorubás e fon para o Brasil. Segundo estudiosos e a tradição do povo, os terreiros mais antigos são nagôs e jejês (Casa Branca, Bogum, Ilê Maroialaje, etc.).

Segundo Ordep Serra (1995a), os cultos religiosos afro-brasileiros instalados de início, na Bahia, foram de matriz bantu, e o mais antigo candomblé conhecido foi criação de congoneses e angolanos, ou protagonizado por eles. Os cultos religiosos afro-brasileiros surgiram para garantir a continuidade da tradição africana, não perdendo de vista suas origens. A aproximação de brancos, ricos e famosos aos candomblés tornou-se um meio de proteção, de refúgio. Segundo Ordep Serra (1995), o papel de Ogã é realmente mais voltado à proteção civil do que religiosa, e por isso se chamaram “ogãs de sala”.

Os terreiros de candomblés sofreram muita discriminação e são classificados, ainda hoje, por muitos, como ‘templos’, onde a feitiçaria e a magia são praticadas. Para proteger o candomblé, o povo-de-santo absorveu brancos da classe dominante e da polícia. De acordo com Bacelar, citado por Serra (1995a), antigamente, os candomblés sofriam repressão, mas mantinham-se fiéis às origens afro-brasileiras. A partir de 1930, segundo Serra (1995a) explodiu a ideologia do afro-brasilianismo. Em 1940, o regionalismo contribuiu para o estudo da cultura africana. No final dos anos 1970, houve um grande desenvolvimento dos movimentos negros, repercutindo no quadro sócio-político da Bahia. Em 1976, o Decreto nº 25.095 de 15 de janeiro, “libertou o candomblé da polícia”. Os nagôs mantiveram-se em contato com sua terra de origem, por meio do estrato dirigente baiano que se relacionava com África; portanto era também interessante aos negros, adeptos do candomblé que fossem frequentados pelos brancos e poderosos.

O candomblé era visto, de acordo com Serra (1995a), como modelo primitivo que se aproximava da natureza e das origens humanas. Alguns estudiosos médicos viram o candomblé como desvio, tara de raça. Os homens negros, provindos de diferentes regiões e origens étnicas foram relegados a um único

estado: o de escravo, no Novo Mundo. Os brancos procuravam estrategicamente manter as diferenças culturais para evitar revoltas. Mas essas trocas culturais permitiram a construção de uma identidade negra. O candomblé veio a ser também um instrumento de exploração política. Os adeptos das religiões africanas identificam seus orixás a santos católicos, muitas vezes, não coincidindo numa e noutra religião, devido às diferenças de suas origens. A posição dos orixás depende da história das cidades onde são protetores. O panteon dos orixás ampliou-se por via sincrética, incorporando ou assimilando divindades de origens diversas. O sincretismo é visto pelo catolicismo como uma aproximação de seus elementos, degradando-os. A catequese é tida como purificação, provavelmente a depuração dos conteúdos afro-brasileiros. O sacramento do batismo mutilava a identidade dos escravos, que deviam ter nomes próprios oriundos da cultura branca.

Segundo Serra (1995a), o sincretismo é uma forma de os escravos poderem continuar cultuando seus santos. Muitos católicos procuram aceitar outras religiões como o candomblé por medo da feitiçaria e preconceito racial. O culto do senhor do Bonfim demonstra, de acordo com Serra (1995a), uma competição entre os católicos e fiéis do povo-de-santo. O povo do candomblé identifica Oxalá ao Senhor do Bonfim. Oxalá é um deus dos iorubás e Senhor do Bonfim vem a ser Jesus Cristo. O santo é feito, o orixá não. O santo se faz através da união de um orixá e de uma pessoa que se chama iaô. Para a Igreja Católica, o sincretismo define as religiões africanas e acabando com ele, extinguir-se-á esse culto. O sincretismo, para os católicos, subentende uma falta de conteúdo religioso próprio. Mas, segundo Serra (1995a), o sincretismo não é a base do candomblé e este não depende do catolicismo para existir. A religiosidade é, pois, uma forma de os negros resgatarem sua identidade e resistirem à imposição cultural branca, mantendo vivas suas tradições.

Diante disso, percebe-se que as religiões tradicionais africanas sofreram sanções no Brasil e o sincretismo é uma marca da resistência desses povos que lutaram e ainda lutam contra a opressão que sufoca sua identidade. Pensando em termos de África, mais particularmente angolana, sob a leitura de *Mãe, Materno Mar*, o quadro de opressão devido ao período colonial de domínio português não foi diferente para os nativos, pois, além de sofrerem com a opressão, com as guerras e com a fome, também tiveram sua cultura silenciada e, aos poucos, vão buscando alternativas para sua afirmação.

CAPÍTULO 2

BOAVENTURA CARDOSO: UM ESCRITOR ENREDADO NOS FIOS DO IMAGINÁRIO ANGOLANO

A estreita ligação cultural entre Brasil e África, particularmente Angola, traçou o percurso a ser seguido nesta pesquisa. Em se tratando de Literatura, conseqüentemente de arte, a escolha da obra a ser analisada, *Mãe, Materno Mar*, após a leitura de tantas outras da África Portuguesa e do Brasil, em cuja temática sobressaía-se a cultura africana, foi uma questão de fascínio, não só pela narrativa, mas pelo modo peculiar do processo da escrita de Boaventura Cardoso, de onde emerge uma gama simbólica do imaginário angolano.

Esse trabalho com a linguagem que, por meio da oralidade, permite ao leitor uma viagem na tradição, em uma narrativa permeada pelo “encantamento” alegórico, que salta aos olhos a riqueza cultural do povo angolano, sobretudo de matriz bantu e instiga a curiosidade a esse ser por trás das palavras: o autor empírico que reconstrói a história de seu país, nos fios do tecido da narrativa ficcional.

Este autor, em entrevista publicada no livro *Boaventura Cardoso*, a escrita em processo (2005), relata alguns passos de sua vida que o levaram a ser esse escritor de tão “mágicas palavras”. Sua vida, desde menino, demonstra uma postura “libertária”, seja por meio dos livros ou dos sonhos, um angolano surge para fazer história.

Nascido em São Paulo de Assunção de Luanda, em julho de 1944, filho de Dona Rita e Sô Cardoso, enfermeiro-dentista, foi morar em Malanje, em 1955, aos oito anos, quando seu pai foi transferido, completando o curso primário, na Escola 74 e o secundário na Escola Industrial e Comercial, bem como a Seção Preparatória aos Institutos. Passou pelo Seminário que, segundo ele, “não levado propriamente por uma forte vontade de abraçar o sacerdócio, mas porque era um ensino barato, quase de borla, para além de na altura ser motivo de orgulho para os nossos pais ter um filho padre na família” (CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005, p. 18). No Seminário, conheceu jovens engajados na luta libertária, o que possivelmente o motivou a cultivar essas ideias.

Ainda em Malanje, embora morasse no bairro Katepa, era no

Maxinde que se encontravam suas muitas amigadas, dentre elas padres espanhóis bascos que conscientizavam os jovens para a importância de lutar pela Independência. Nesse período, também despertou o gosto pela leitura, no começo os quadrinhos da coleção Condor Popular, fotonovelas brasileiras (Capricho e Sétimo Céu). Logo começou a ler livros mais volumosos, entretendo-se, sobretudo nas férias, na biblioteca que os padres bascos haviam aberto no Maxinde. Gostava de ir ao cinema, apesar de “alguns dissabores [...] quando, à entrada, havia um aviso muito simpático que dizia: 'Vedada a entrada a indígena' (CARDOSO, 2005, p. 19).

Boaventura Cardoso viveu em Malanje até os vinte e três anos e lá conheceu Laura. Regressou a Luanda em 1966 para frequentar o Curso de Perito Contabilista do Instituto Comercial de Luanda, mas mudou-se para o Liceu Salvador Correia, onde concluiu o sétimo ano da alínea que dava acesso ao Curso de Direito. Com a morte do pai, em 1967, começou a trabalhar e também a escrever, publicando no jornal *A Província de Angola*. Segundo ele, com “a Proclamação da Independência e a criação da União dos Escritores Angolanos, surgiu para todos os escritores a possibilidade de verem os seus originais publicados em livros” (CARDOSO, 2005, p. 20).

Em 1970, Boaventura Cardoso casou-se com Laura, na Igreja Nossa Senhora de Fátima, em Luanda. Quanto à carreira política, em 1973, ficou colocado nos Serviços de Presença e Fiscalização Tributária; em 1975, integrou uma comissão para analisar tudo quanto se publicava e difundia nos órgãos de informação, representando o MPLA; em 1976 passou para o Conselho Nacional de Cultura. De 1976 a 1981, dirigiu o Instituto Angolano do Livro, em seguida foi nomeado Secretário de Estado da Cultura, passando em 1990 pelo Ministério da Informação. Desempenhou o papel de Embaixador de Angola na Itália, depois de ter passado por Roma; foi Ministro da Cultura de Angola e atualmente é Governador da Província de Malanje. Segundo ele, procura escrever com certa regularidade, levando sempre consigo o computador portátil. É um ficcionista angolano com uma obra feita de seis livros, sendo três de contos: *Dizanga dia Muenhu* (1977), *O Fogo da Fala* (1980), *A Morte do Velho, Kipacaça* (1987) e três romances: *O Signo do Fogo* (1992), *Maio, Mês de Maria* (1997); *Mãe, Materno Mar* (2001). No que se refere à linguagem, Boaventura Cardoso é um dos autores mais representativos da sua geração e da literatura angolana. O labor discursivo permite que os

personagens sejam sujeitos da ação, um estilo em que o trabalho fônico-linguístico faz emergir a oralidade tão presente na cultura africana. Os chamados não-ditos culturais acentuam-se na oratura de suas obras, em que os elementos não verbais atuam com tal densidade que permitem, do ponto de vista sociológico, incluí-lo, junto a Luandino Vieira à denúncia não só social como também linguística, no que se refere ao uso da língua portuguesa e do Kimbundo em Angola.

Em sua entrevista, Boaventura Cardoso diz serem Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Mário Vargas Llosa, Isabel Allende, Guilherme Cabrera Infante, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e João Guimarães Rosa alguns de seus preferidos, em que se espelhou na sua carreira de escritor.

Nesta pesquisa, a obra em estudo é *Mãe, Materno Mar*, cuja escrita, permeada pela oralidade, desafia o leitor a revisitar a História de Angola, que emerge dos “não-ditos” e de sua polifônica tessitura.

2.1 MÃE, MATERNO MAR: UMA HISTÓRIA A SER RECONTADA

Mãe, Materno Mar, um romance de Boaventura Cardoso cuja narrativa recria a História de Angola, sob os conflitos políticos, econômicos e sociais do pós-independência, traz, em seu enredo, o universo simbólico de matriz bantu e seu processo interlocutório com a modernidade.

Com um enredo não linear, a ficção é construída por meio de uma elaboração estética cuja linguagem remete o leitor à oralidade típica da cultura africana e com um trabalho estilístico em que aliterações, repetições, onomatopeias, interjeições e metáforas, mesclam-se com o imaginário. A ficção faz emergir, das linhas e entrelinhas, a problemática de um povo, cujos preceitos e preconceitos chocam-se com a tradição e a memória do povo angolano.

A história gira em torno de uma viagem férrea de Malange à Luanda, que dura quinze anos, sendo o comboio a representação da sociedade angolana desse período, representando um microcosmo da realidade simbólica de Angola. No decorrer desta viagem, ocorrem algumas avarias no trem que causam um grande atraso ao seu destino, influenciando também nos destinos de cada personagem. O trem, dividido em classes, pode representar a divisão social da população angolana:

na primeira classe, estavam os líderes religiosos, altos funcionários, homens de negócio, a noiva e sua família; na segunda, encontravam-se Manecas, os do Partido, jogadores de futebol e o homem do fato preto; na terceira, em meio à desordem, ficavam os operários, trabalhadores do Caminho de Ferro, vendedores ambulantes, prostitutas e Kimbandas. Como se pode perceber, as diferenças sociais são metaforicamente representadas pela organização e pelas atitudes ou procedências das personagens em cada classe. Na primeira, o conforto, a ordem instituída, o luxo, contrastando com a desordem moral, o jogo de interesses; na segunda, a esperança dos personagens em busca de um novo futuro, contrasta-se com a desordem psíquica, as lembranças do passado, torturando-os num clima nostálgico. Na terceira classe, o caos se faz pela mistura desordenada de seus ocupantes, sem lugar definido, relegados ao descaso, sob o olhar preconceituoso e discriminador dos passageiros: como na sociedade capitalista, em que não há espaço para os menos favorecidos.

De entre os passageiros tinha gente de os vários estratos sociais: nas carruagens da frente, primeira e segunda classes, ia gente bem vestida com ares de quem vive bem ou pelo menos sem grandes dificuldades; nas carruagens da terceira classe estavam os pés-descalços, gente humilde e simples. Numa das carruagens da primeira classe vinha uma numerosa família preparada para um grande casamento em Ndatalando nesse mesmo dia. Que os cavalheiros e as damas vinham todos pinocas, pipis, as bangas todas, ih! só o estilo!, os brilhantes ouros, hum! as pulseiras e os fios, hum! os dourados dentinhos nalgumas importantes bocas, hela! as capelinhas, as muitas damas nos seus vestidos brocados em tecidos marrocaïn, taftás, chifons, piquets, tás a brincar ó quê! (CARDOSO, 2001, p. 41).

Mãe, Materno Mar é dividido em três partes: terra, fogo e água, elementos fundamentais para a vida que têm grande importância para o equilíbrio cósmico. O quarto elemento, o ar, está subentendido em toda a história, na imaginação, na busca pela liberdade, nas lembranças, no sobrenatural, mas também nos maus agouros, presságios e outros ares aziagos.

Os elementos terra, fogo e água também podem representar vida, morte, redenção e purificação. A terra, que do pó o homem nasce e ao pó deve retornar, faz referência, além de religiosa, à fecundidade, fertilidade, nascimento, mas também enterro, morte, finitude. O fogo, além de destruição, pode também representar purificação, redenção, sexualidade e renascimento, pois, segundo

Durand (1997, p. 174), “O fogo pode ser purificador ou ao contrário sexualmente valorizado, e a história das religiões confirma as verificações do psicanalista dos elementos [...] O fogo é chama purificadora, mas também centro genital do lar patriarcal.

A água pode representar o início da vida, mas também a morte, pois, para os bantu Calunga (morte), é o Inquice do mar. A água também é um importante elemento para a cultura bantu, a que representa a esfera do sagrado. O próprio título da obra *Mãe, Materno Mar* faz alusão ao início da vida por meio da água e está relacionada à maternidade.

-Que eu sinto, meu filho, é que tudo é possível. Às vezes é melhor acreditar que duvidar. A água está entre a terra e o fogo. Ela tanto pode significar nascimento como morte. Ela é muito traiçoeira e oportunista porque não tem forma própria. Como não tem casa própria, anda por aí a vaguear, a vaguear. Tudo é possível. É possível que aconteça qualquer coisa dentro de pouco tempo (CARDOSO, 2001, p. 222).

Elementos do mundo invisível fazem parte da tecedura estética da obra como: a terra fazendo barulhos ao receber e engolir seus defuntos enterrados, alimentando-se deles; os crânios falando ao serem pegos para um ritual de salvamento da seca; as lendas do povo, como por exemplo, a da mulher tricéfala que aparece em uma vila. A imagem do fogo, que aparece com forma fálica, quando os passageiros do comboio homenageiam seus antepassados, ao mesmo tempo que sentem falta da noiva, remetendo à invasão do sagrado no profano, pois há os que dizem que este é o Deus Fogo, e outros acreditam que é a figura do demônio que veio afastar uma alma cristã de seu povo, mas outros pensam que a noiva fugiu com outro homem. O culto aos antepassados, típico da tradição africana mescla-se com a doutrina cristã, resquícios da colonização.

As representações do problema social são partes integrantes do enredo: o comboio, quando sofre a primeira avaria, transforma-se em uma espécie de mercado livre, as pessoas montam seus comércios, vendendo seus pertences e os que não têm o que vender, procuram outros artifícios: consertam, palestram, vendem prazer. A denúncia política, social e religiosa se dá por meio da ênfase aos conflitos de ordem moral e religiosa como disputa pelo poder entre os líderes religiosos, ganância e desrespeito entre os passageiros do comboio. A diversidade

de igrejas faz crescer a briga por fiéis, visando, sobretudo à arrecadação, tendo a hipocrisia no lugar da fé.

Os adeptos são enredados em um jogo de poder e de interesses econômicos, em que alguns elementos da tradição africana são recuperados para garantir a permanência dos fiéis nas igrejas. Os ricos ou os de melhor poder aquisitivo menosprezam os pobres ou menos favorecidos, explorando-os ao máximo, como é o caso da família da noiva que não se mistura e considera-se superior. O pai da noiva aparece em um *flashback*, nas recordações da moça, procurando um noivo que estivesse à altura da filha, que tivesse posses, instrução, de preferência branco, ou seja, negro não seria um bom partido, devido às marcas da colonização, cujo processo deixou fortes cicatrizes sociais e ideológicas para seus descendentes.

Na segunda avaria do comboio, consequência de um problema na estrada de ferro, as diferenças já se vão dissipando. Com a convivência, famílias vão sendo formadas entre os passageiros, outras simplesmente aumentam, relacionam-se também por meio das vendas e trocas de objetos e comida, prestações de serviços, e envelhecem juntos, adquirindo novas experiências: de conflito em conflito, uma nova mentalidade vai surgindo, como em Angola, que enfrentou guerras quentes e frias no período colonial que se estendeu após a Independência. A terceira avaria ocorre por meio da água, em que chuvas diluvianas põem medo nos passageiros do comboio.

2.1.1 Personagens em Destaque

Na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, figuram personagens que representam a sociedade angolana. O trem, alegoricamente Angola, um microcosmo de sua sociedade, sai de Malanje com destino a Luanda, numa caótica viagem que sofre um atraso simbólico, quinze anos é a duração de seu trajeto. As personagens, divididas metaforicamente em classes sociais, representam a divisão que se estabeleceu, no quadro sócio-econômico de Angola, durante o período colonial e que persistiu após a Independência em 1975, devido aos conflitos entre os movimentos de libertação pela disputa do poder, o que agravou a situação de

instabilidade no país. Dentre as personagens, destacam-se Manecas e Ti-Lucas, que fora o profeta Simon Ntangu Antonio, são as únicas que possuem nomes, as demais são denominadas por suas características ou posição social, como a noiva, o pai da noiva, os do Partido, os pastores, o homem do fato preto, as raparigas de óculos escuros, as Kimbandas, o chefe e os funcionários da estação de ferro e outros que vão surgindo durante a viagem. Os que têm nome provavelmente protagonizam a narrativa, sendo Manecas o representante da modernidade; Ti-Lucas, a tradição; o Profeta, a retomada das religiões tradicionais de Angola, embora sob a desfiguração pela ambição e pelo materialismo. Os demais personagens podem representar os cidadãos de Angola que, divididos em classes, revelam suas inquietações, traumas e desencantos, buscando, por meio de uma constante reconstrução a retomada da paz e, através do imaginário popular e religioso, procuram afastar seus medos, servindo de massa de manobra para líderes corruptos e aproveitadores.

Manecas

Manecas é um menino que cresce no período pós-independência, não conhece as suas tradições e não se envolve com religião, é o típico representante da modernidade, simpático ao progresso, às ciências, à tecnologia e à intelectualidade. Embora desconheça suas raízes, o menino nasceu marcado pelas crenças de sua mãe nas previsões de uma Kimbanda²⁵: segundo suas previsões, a criança que estava esperando era uma criatura das águas, poderia ser uma kianda²⁶, um monstro aquático, qualquer coisa relacionada aos mistérios da água. Para evitar um destino mais trágico, a mãe de Manecas foi aconselhada a se banhar no rio e fazer orações às divindades da água. Feito isso, passados os meses, o menino nasceu uma criança normal, sem nenhuma deficiência física, mas que causava um certo estranhamento à mãe pela sua obsessão pela água, como se observa em “ [...] e ele que repetia o gesto que lhes fazia voar asas nesse azular mãe de sonhos” (CARDOSO, 2001, p. 36). Com o passar do tempo, Manecas arruma uma namorada, Xana, causando muito alívio a sua mãe, pois ela acreditava

25 Kimbanda: curandeiro

26 Kianda: sereia ou criatura das águas.

ter dado à luz um menino kianda, no sentido de “menino feminino”, uma dúvida quanto a sua sexualidade. Manecas cresceu e, sempre a ouvir as histórias de seu nascimento, ficou cada vez mais obcecado pelo mar. O mar que representa descobrimento, mudança, renascimento, mas também perigo, morte, separação.

Nesse tempo subterrâneo na memória dele, as profundas marítimas águas no pensamento, Manecas ouvia mãe dele contar muitas histórias passadas no comboio de Luanda, que na imaginação dele era um longe longínquo mar onde que ele ansiava um dia ver e entrar amável. Pensava um dia quando esse dia chegar, eu vou ainda ver esse rio grande extenso da minha infância, esse marulhento azulmar, ali onde os ventos erguem pelo areal os seus lamentos (CARDOSO, 2001, p. 38).

Manecas embarcou no trem que iria a Luanda à procura de emprego e de conhecer o mar. Por toda a viagem, a figura do mar liga-se à figura de sua mãe e de sua namorada, a saudade que sente delas, as lembranças, o medo de não vê-las mais. É o mar para ele, imenso palco de incertezas e mistérios.

Manecas desconhece sua cultura tradicional, embora tenha nascido sob uma forte crença de seu povo, o de menino kianda, tendo ouvido de sua mãe essas histórias repetidamente. Apesar de sonhar com um mundo novo, moderno, sente falta da ligação com a mãe, inconscientemente, com suas tradições, que vai conhecendo durante a viagem, reconstruindo-se como homem, encontrando-se com sua essência.

Manecas, o menino Kianda, fadado ao mar, representa o menino mimado, preso à proteção materna. Ao viajar em busca de seu destino: procurar um emprego e ver o mar, depara-se com a insegurança causada pela distância da mãe, como se observa em: “Não estava habituado a dormir fora de casa, muito menos naquelas más condições. Fugazes, as imagens de Xana, da mãe, a mãe e o mar, lhe cirandavam na imaginação. (CARDOSO, 2001, p. 45). As avarias do comboio que atrasam a viagem em quinze anos, provocam em Manecas um processo de amadurecimento forçado, impulsionado pela necessidade de adaptação ao novo meio, caótico e marcado pela diversidade tanto econômica como religiosa. Nessa atmosfera de caos, adaptação e novas organizações sociais, desenha-se a história da sociedade angolana do pós-independência, metaforizada pelo trem, envolta em conflitos civis e militares, representada pelos passageiros, líderes religiosos e os do Partido. A referência à saudade da mãe e da namorada ligadas à imagem do mar

pode sugerir à feminilidade da água que segundo Bachelard (2002, p. 131) valoriza a figura da segunda mulher na vida de um homem, a namorada, a esposa ou a amante: “A segunda mulher vai também ser projetada sobre a natureza. Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem. Sem dúvida as duas naturezas projetadas poderão interferir ou superpor-se.”

O Homem do Fato Preto

Em meio a essa atmosfera hostil que se estabeleceu no comboio, com lutas, roubos, violência de toda espécie, o homem do fato preto, uma figura misteriosa, devido ao seu silêncio e isolamento social, permanece inerte, introspectivo, preso a um labiríntico ser. Esta personagem comporta-se de maneira estranha, devido a seu silêncio e isolamento social. Parece não se importar com o que acontece ao seu redor, apenas voltado para suas perturbações interiores, uma representação dos desajustados, devido a problemas psicológicos e aos medos. O silêncio desta personagem pode demonstrar sua introspecção, apenas mergulhado nas suas lembranças, em seus próprios problemas: o fato que corrói sua alma foi a morte brusca de sua esposa, vítima de um acidente na linha do trem, no qual perdeu sua cabeça. Após esse desastre, o homem do fato preto vive em função de encontrar a cabeça de sua companheira. Soube até que estava aparecendo o espírito de uma mulher tricéfala em uma aldeia, e saiu à procura desta aparição com esperanças de se tratar do espírito de sua esposa. A cabeça, para a cultura bantu tem grande importância para a religião, pois é ela o ponto principal no processo de iniciação. Segundo Adolfo (2010, p. 63-64):

Sabemos que no Brasil, os candomblés Congo-Angola têm a cabeça como ponto principal no processo de iniciação e um dos primeiros ritos é exatamente o de dar comida à cabeça, rito muito semelhante ao usado pelas outras nações. [...] Cada um dos candidatos teria que ter a cabeça raspada e pintar-se com tacula.

O homem do fato preto mergulha em suas leituras bíblicas, com o que mantém único diálogo. Parece buscar explicações no sagrado, bem como amparo a sua dor. Como não “conversa”, não atua em seu meio, conseqüentemente

não colabora com as diversas tentativas de superação dos obstáculos ocorridos durante a viagem, o não “conversar” lembra o não “converter”, signo de mesma raiz, o que induz à imobilidade.

Manecas, agora de pé e com a criança ao colo aos berros, cuidado Zé!, ajudava a senhora gorda a se levantar. Que ela chorava e se lamentava daquela desordem toda, uma grande falta de respeito, mas quem é que olha por nós?, enquanto o homem do fato preto permanecia colado à parede da carruagem, de costas voltadas para Manecas. (CARDOSO, 2001, p. 48).

Ti-Lucas

A tradição, em *Mãe, Materno Mar*, está representada na figura de Ti-Lucas, o ceguinho que, em todos os momentos de aflição durante a viagem, tem sábias palavras e, como um profeta, pressagia os problemas e suas possíveis soluções. É o representante do mais-velho, o sábio que inspira respeito dentro de sua comunidade. Sobre isso, Fonseca (2008, p. 132) explica:

As manifestações literárias dos espaços africanos de colonização portuguesa – e estamos nos referindo particularmente às de Angola e Moçambique – constroem-se, com frequência, como exaltação de temas ligados ao passado, espaço de gestação da identidade africana ansiosamente buscada. Nesse esforço pela reconstrução de uma identidade sufocada pela colonização, a tradição volta a ser valorizada e são reorganizadas formas de identificação do homem com a terra e com os valores transmitidos pelos mais velhos.

Como um Tirésias, personagem da mitologia grega, Ti-Lucas tem a capacidade de enxergar, apesar da deficiência visual. Ti-Lucas perdeu sua visão por meio dos trabalhos pesados no Caminho-de Ferro, já a cegueira de Tirésias foi um castigo imputado por Hera, devido a um impasse entre ela e Zeus: quem sentiria mais prazer sexual, se o homem ou a mulher. Como Tirésias respondeu que a mulher sentia mais prazer, Hera o castigou com a cegueira, pois entendeu esta afirmação como um indicativo de superioridade do homem. Para abrandar a pena da cegueira, Zeus o presenteou com o dom da adivinha. A aproximação entre Ti-Lucas e Tirésias se evidencia pela cegueira, pelo nome iniciado por “Ti” e pelo dom de ver

o passado, o presente e o futuro. Com base nas crenças de seu povo, o ceguinho acredita em feitiços, magias e na interferência do mundo invisível na vida terrena. Na tradição bantu, religião e magia interpenetram-se, ambas interferem na vida dos homens, só que, segundo Altuna (2006), as religiões têm ligação com Deus, e a magia, com os elementos do mundo místico, com as forças ocultas, por meio de um especialista. No seguinte fragmento de *Mãe, Materno Mar*, são citados os “mikuyus, ndokis, basimbis, mintadis e mikissis”, entidades demoníacas do mundo invisível e estatuetas de pedra que podem atuar de maneira maléfica sobre os homens, rituais típicos da crença tradicional:

O ceguinho parou de cantar, reflectiu, confiou a barba dele branca, e falou então sério que era necessário que alguém fosse por aqueles matos fora até encontrar uma gruta onde estavam os mikuyus, ndokis, basimbis, mintadis e mikissis, os espíritos e as mágicas estatuetas, que tinham de ser destruídos, que a gruta tinha de ser limpa de os muitos amuletos, que tudo isso tinha sido lá posto por gente malfeitora que não queria que o comboio saísse de Cacusó. Ih! (CARDOSO, 2001, p. 85).

A participação de Ti-Lucas na narrativa simboliza a valorização do coletivo. Como depositário das crenças e saberes tradicionais, ele tem a função de transmitir esses dados da memória cultural bantu, harmonizando as pessoas e contribuindo para solucionar problemas. Nos cantos de Ti-Lucas evidenciam-se traços da tradição oral, e em seu cantarolar, buscou uma arte mágica e criativa que o imbuía de uma energia capaz de mobilizar os homens a enxergar o “novo tempo” com uma percepção crítica.

Quando o fogo ainda está distante
é preciso apagá-lo
por que ele pode chegar rápido
ao tecto da tua casa
Ué lé lé Ué le lé Ué lé lé
Se me ouves, toma nota
Toma cuidado com o fogo
O fogo não teme o declive
Quando o fogo desce é para queimar
Ué lé lé Ué le lé Ué lé lé (CARDOSO, 2001, 182)

Pai Da Noiva

O pai da noiva, representando a elite, os assimilados, procura mandar e desmandar, acredita que, mesmo em meio ao caos, pode continuar impondo suas vontades. No fragmento abaixo, exige que o problema do atraso da viagem seja solucionado, porque a filha precisava chegar a tempo para se casar, em uma sociedade em que o casamento é acima de tudo uma necessidade grupal e econômica, sua filha não podia ser prejudicada, pois ele tinha dinheiro suficiente para pagar qualquer dano que houvesse, a fim de que a viagem prosseguisse. Mas o problema estava muito além do econômico, as interferências do mundo invisível pareciam muito claras, um símbolo de que o povo estava insatisfeito em Angola com o caos estabelecido e que até os da elite precisavam rever seus conceitos.

Porém, cerca de oito dias após a chegada da brigada de reparação, o comboio ainda estava na estação de Cacuso! Pai da noiva, impaciente, tinha disparatado os nomes muito feios no Chefe da Estação e no chefe da brigada e na toda sua família, sacanas!, Vocês vieram é gozar com este desgraçado povo! (CARDOSO, 2001, p. 83).

Mesmo em meio a uma realidade turbulenta, devido ao atraso da viagem, o pai da noiva, soberbo e presunçoso, desrespeita o chefe da estação, sendo que este pede para que seus homens suspendam o trabalho, causando mais espera e transtornos, uma alusão ao descaso para com a Estação de Ferro em Angola, após a Independência, o que obrigou seu fechamento.

Que o chefe da brigada fez então sinal aos seus homens para que suspendessem o trabalho, pois naquelas circunstâncias, com tantos insultos e tanta gente à volta deles, não podiam continuar a ocupar-se da avaria. Chefe da Estação, na sua tentativa de apelar à calma, ca-ca-calma meus senhores!, ainda lhe deram dois socos na cara! Má! (CARDOSO, 2001, p. 83).

A Noiva

A noiva que viajava no trem com destino a Ndalatando para se casar

vê seu castelo desmoronar, sem esperanças de realizar o sonho do matrimônio, deprime-se e começa a definhar, sem querer comer, desanimada com a ideia de permanecer solteira e ser uma vergonha para a sociedade. Seu problema foi resolvido com um estranho casamento, como pressagiu Ti-Lucas, casou-se com o Deus do Fogo, que a sequestrou, no momento em que os passageiros do comboio faziam orações em torno de uma fogueira, invocando seus antepassados (mais uma vez um retorno às crenças tradicionais). No seguinte fragmento, observa-se a relação do sofrimento da noiva com a figura simbólica da caverna, “cavernosas dores”, sendo a caverna símbolo de retorno ao útero, genitália, mas também interferências demoníacas, de acordo com Bachelard (2001a). No exemplo abaixo há um misto desses símbolos, haja vista que a moça sonha em casar-se, ter filhos, daí a ideia de útero e genitália, mas a não realização do matrimônio traz sofrimento e tortura.

E as igrejas estavam outra vez nas suas rezas. A noiva já nem queria comer nada de tão desgostosa que estava, por isso emagrecia a olho nu, minha filha come qualquer coisa, uma sopinha ao menos, uma frutinha, que nada, que ela já era quase pele e osso. As cavernosas dores (CARDOSO, 2001, p. 83).

As raparigas de óculos escuros

Dentre as personagens marginalizadas na narrativa estão as raparigas de óculos escuros, prostitutas, excluídas da sociedade por sua forma de ganhar a vida, de se vestirem e de se comportarem. Com o decorrer da história, as classes sociais, antes divididas no trem por seus vagões, vão-se tornando uma só. As raparigas de óculos escuros relacionam-se amorosamente com alguns passageiros, cuja moral está acima de qualquer suspeita, como os líderes religiosos e o homem do fato preto. Ao se relacionarem, têm filhos com seus parceiros, um escândalo que desmascara a hipocrisia e o preconceito. São seis as raparigas que se tornam mães de dois filhos cada, o que, na multiplicação, o número é doze²⁷, o que simboliza perfeição, como os Doze Apóstolos, o Conselho dos Doze, os doze

27 Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2005).

meses do ano, conferindo às mulheres, tão marginalizadas, uma certa redenção, pois para a comunidade bantu, a fertilidade é fundamental para sua tradição.

Os líderes religiosos

A presença dos líderes religiosos na narrativa instiga questionamentos acerca da religiosidade em Angola após a independência, sobretudo nos anos oitenta, em que houve uma proliferação de igrejas evangélicas. Os três pastores, o Profeta Simon Ntangu Antonio e outros líderes religiosos que compõem a esfera “sagrada” na obra, são a todo momento criticados e ironizados, pela voz narradora, devido ao materialismo. Os interesses econômicos por trás da evangelização ficam claros no decorrer da trama. O diálogo dessas personagens com a História, tanto tradicional de Angola como do cristianismo, está presente sob a linguagem reinventada da escrita cardosiana. No que se refere ao tradicional, nota-se a recorrência aos Banquice²⁸, divindades da cultura bantu, bem como amuletos, rituais em torno da fogueira e de árvores, feitiços, interferência do sobrenatural, os Simon, alusivos ao Kimbanguismo²⁹ e ao Tocoísmo³⁰; quanto ao cristianismo há o diálogo com as passagens bíblicas e uma certa aproximação entre Simon Ntangu Antonio com a figura de Moisés.

Esta aproximação consta da terceira parte da narrativa, “Água”, em que os líderes religiosos tentam cada qual a seu modo, manter a calma dos fiéis, mas o profeta Simon se diz o único capaz de protegê-los: revela-se o salvador, realizando alguns feitos que deixaram até os outros pastores surpresos, como por exemplo, impedir que a enxurrada chegasse perto do comboio. Esse episódio pode remeter o leitor à figura bíblica de Moisés, pois o Profeta desvia a enxurrada com seu bastão para que não atingisse o comboio, como Moisés, abrindo as águas do mar Vermelho para salvar seus discípulos.

Na narrativa, o Profeta recebe este poder das mãos de um Inquice,

28 Banquice: plural de Inquice, divindades da natureza na cultura bantu.

29 Kimbanguismo: igrejas originárias do ex-Zaire, fundado em 1921 por Simão Kimbangu.

30 Tocoísmo: criado em 1949 por Simão Gonçalves Tôco.

Ximi³¹, a senhora das águas: entre batuques viu a imagem de uma mulher saindo do lago em sua direção, entregando-lhe um bastão e lhe dizendo que seria um grande homem. Uma representação do sagrado, por meio de uma santa negra, o que lhe causou estranhamento, mas que materializava os sonhos e desejos de poder, contidos no inconsciente de Lukau, o futuro Profeta. “O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem” (BACHELARD, 2002, p. 36).

E ele, surpreendentemente calmo, ficou então ali a olhar para o centro de as águas em movimento circular, no lagamar, e viu então um vulto a emegir, a emergir, é!, a escuridão não lhe permitia ver bem os contornos do que via, era uma cabeça humana, uma mulher, talvez novamente a sereia, não, era uma mulher negra, alta e elegante, trajada com panos de muitas cores e completamente enxutos. Ó Nfumu-Nzambi! Que lhe veio logo no pensamento, aquela mulher vinda do fundo das águas do Kinzwano, que se mantinha suspensa acima do rio, sorridente e bonita só podia ser uma santa (CARDOSO, 2001, p. 239).

Lukau, antes de se tornar profeta, era catequista, ajudante de um padre católico e começou a se afastar da igreja, tendo atitudes estranhas. Passou então a conquistar seus discípulos e construiu um templo. Seus feitos foram reconhecidos por muitos e até em lugares distantes, o que aumentava a convicção em seus próprios poderes.

É! É! É! Mas como uma santa se ele nos seus mais de vinte anos de catecismo nunca lhe tinha visto o rosto estampado nos muitos santinhos que ele distribuía aos crentes? Uma santa preta? Santa preta só podia ser bruxa, que ele se lembrou do que sempre tinha ouvido dizer. Mas agora tinha as dúvidas nenhuma, era uma santa preta, luminosa, aureolada num arco de azulada luz com laivos prateados, o Kinzwano naquele pego central estava profusamente iluminado a tal ponto que Lukau conseguia ainda de ver as copas das árvores do outro lado da margem (CARDOSO, 2001, p. 239).

O profeta, sempre invocando Nzambi³², pode ser lido como um representante das religião tradicional, metamorfoseada pelo processo de assimilação.

31 Ximi: Inquice bantu que se refere às águas doces.

32 *Nzambi*: uma divindade que não tem forma nem altar próprio, Deus Supremo, Criador, nos Candomblés de Nação Angola, invocado apenas em situações extremas, perto de lagos, árvores, ou ao redor de fogueiras, que se refere a princípio ou fim.

2.1.2 O Espaço Alegórico do Trem: Palco da Sociedade Angolana

Os aspectos político-sociais levantados em *Mãe, Materno Mar*, por meio dos elementos simbólicos, oriundos da natureza, força vital para os bantu e, conseqüentemente, dos rituais religiosos, típicos da cultura africana, revelam a preocupação com a memória e a tradição do povo. Devido ao processo de assimilação dos padrões europeus, esta cultura foi metamorfoseada pela colonização e pela disputa de poder tanto político como religioso do pós-colonialismo.

O imaginário e as adaptações por que passaram os negros são aspectos nítidos nas entrelinhas da voz narradora, como um meio possível de dialogar com a tradição. Quanto a esses diálogos culturais, Bastide (1973, p. 182) afirma que “o pensamento negro se move no plano [...] das participações, das analogias, das correspondências”, e por meio delas é que pretende reafirmar sua identidade. O imaginário e o sagrado seguem juntos na ficção de *Mãe, Materno Mar*, retomando as crenças e as manifestações populares, que, em muitos momentos entram em choque com as novas tendências tanto políticas como religiosas, buscando, por meio do caos que se instaura, retomar a ordem, numa mescla entre tradição e modernidade, tendo o sincretismo como um dos fios condutores. Segundo Serra (1995 a, p. 197-198):

[...] que se chame de ‘sincretismo’, em sentido estrito, a todo processo de estruturação de um campo simbólico-religioso ‘interculturalmente’ constituído, correlacionando modelos míticos e litúrgicos ou gerando novos paradigmas dessa ordem que assinalem expressamente outros [...] de maneira a ordenar novo espaço intercultural.

Na esfera literária, Angola passa de uma etapa, em que se refletia um quadro de guerra e conflitos sociais para uma fase de valorização estética, sem abandonar o tom ideológico. O imaginário, sobretudo na cultura bantu, está estreitamente relacionado à busca da imortalidade, em especial do espírito e das tradições. A memória do povo mantém-se viva através da ancestralidade, os descendentes têm, em sua cultura, o hábito de cultuar os mortos, seus antepassados, daí a importância de reconhecer algumas representações simbólicas

de raiz bantu, sobretudo no que diz respeito às religiões.

Mãe, Materno Mar traz grandes elementos da cultura africana e com isso denuncia a forma como esses povos foram e são vistos no panorama mundial, consequência do processo de colonização. A religiosidade é um desses elementos que fazem parte da construção denunciadora, em que o “o tom empenhado”, também se configura por meio do culto às crenças africanas postas em relevo na obra. Os negros, que cultuavam seus próprios santos, tiveram que adequar sua religião ao cristianismo, imposto pela cultura branca, formando o sincretismo religioso. As crenças africanas fazem parte de um elemento de resistência à imposição cultural, além de invocar seus santos, fazem-no para se livrar dos males e dos medos.

Durante o processo de luta pela Independência de Angola, a religiosidade, representada por uma diversidade de igrejas, instituições cujos poderes incidem altamente junto às massas, estavam silenciadas, submetidas à opressão do sistema colonial, sob o modelo salazarista, autoritário e repressor. Segundo Schubert (1999), no processo de descolonização, as igrejas buscaram sua libertação, mas, sob o elo com os partidos, acabaram por desunirem-se, havendo cisões dentro de uma mesma igreja. Em Angola, as principais representações do protestantismo eram os Baptistas do Norte, os Congregacionistas e os Metodistas, cada qual com ligações a um partido político, o que impossibilitou o fortalecimento religioso da nação.

Os partidos que lutavam pela independência no processo de descolonização (MPLA, FNLA e UNITA), permaneceram em guerra após a Independência de Angola, devido à disputa pelo poder. Os Baptistas do Norte eram ligados ao FNLA, os Congregacionistas à UNITA e os Metodistas ao MPLA, ligações que, ao invés de fortalecerem o Protestantismo, causou cisões, enfraquecendo-o. Os partidos segundo Schubert (1999) que deram uma maior abertura às igrejas foram UNITA e FNLA, através do Projeto da RDPA (República Democrática Popular de Angola), contrário ao projeto da República Popular do MPLA, hostil às religiões. Após a independência de Angola, em 1975, o MPLA assume o poder, sob o modelo socialista.

Em *Mãe, Materno Mar*, os homens do partido e o Chefe da Estação não se envolvem com as práticas religiosas, nem as evangélicas nem as tradicionais, o que inclui a magia, acreditam apenas na ciência, mas, para não

contrariar as massas, o Chefe da Estação concorda em mandar chamar o ceguinho para buscar, no mundo místico, a solução para o problema do trem.

Que o Chefe da Estação então falou que sim senhor, que fossem contactar o ceguinho, mas não em nome dele, que ele enquanto representante da autoridade, por isso um revolucionário conseqüente, não podia se envolver abertamente em casos de feitiçaria, que os camaradas do Partido recomendavam que a realidade fosse encarada sempre com objectividade científica. Haka! (CARDOSO, 2001, p. 85).

No momento em que as personagens de *Mãe, Materno Mar* encontram-se em dificuldades devido às avarias do comboio, partem para uma retomada de suas raízes, por meio do culto aos antepassados e outras mágicas ritualísticas tão perseguidas pelas autoridades.

Após um longo período colonial, Angola liberta-se, mas permanece em uma atmosfera de conflitos sociais, o que hoje torna clara a necessidade da modernidade aliada à memória cultural do povo, para que se mantenha viva, embora transformada. O respeito às tradições, sem impedir o desenvolvimento, a modernidade, é nítido em várias instâncias sociais, mas na religião, por meio do sincretismo, observa-se não só o desejo da imortalidade da alma, mas também das raízes. Um exemplo de sincretismo religioso está em *Mãe, Materno Mar*, uma mescla entre presente e passado, permeado pelo futuro, através das vidências de Ti-Lucas, em que sagrado e profano, tradicional e moderno, princípio e finitude fundem-se em uma narrativa bem elaborada, trazendo uma carga ideológica mergulhada no universo simbólico das representações sociais, sobretudo religiosas, recuperando dados da tradição: é o imaginário popular, ligado às crenças e à fé que, ao recriar a realidade, molda-se ao moderno, adapta-se e permite o diálogo com o tradicional.

Partindo de um eixo temporal, Boaventura Cardoso destina os personagens à condução do tempo, sendo o presente todo guiado pela memória ou pelas aspirações futuras. A viagem, que dura quinze anos, altera o destino dos passageiros, que se apegam às experiências e vivências individuais e aos conhecimentos coletivos de sua cultura, o que os remete ao passado, à memória, ao inconsciente, conforme Bergson (1990), cuja teoria valoriza o passado e as experiências vividas, em detrimento do presente. Segundo o autor, o passado

conserva-se na memória, influencia o presente e cria possibilidades de futuro. Para ele, o mundo externo é inapreensível, pois só se revela parcialmente. A essa ideia, encaixa-se também Jung (1990) a respeito do inconsciente, pois somente investigando seu inconsciente, o homem reconheceria seu conteúdo de totalidade. O imaginário, ou seja, imagens, sonhos, visões fazem parte de uma experiência interior, pouco explorada, mas que ressurgem, emergem do inconsciente, para atender às demandas do presente.

Enfim, Jung mostra-nos como a libido se complica e se metamorfoseia sob a influência de motivações ancestrais, sendo todo pensamento simbólico, antes de mais, tomada de consciência de grandes símbolos hereditários, espécie de 'germe' psicológico, objeto de paleopsicologia (DURAND, 1997, p. 39).

No caso de Manecas, a todo momento se faz referência às maternais águas, haja vista que ele, um menino Kianda, tem, em sua memória, a presença da mãe água que guia seus passos e o conduz a seu destino. O homem do fato preto prende-se às lembranças do passado, mais traumas do que lembranças propriamente ditas, em busca da libertação de sua alma, como se sua missão fosse cumprida ao encontrar a cabeça da esposa morta. Outras personagens também se mostram impelidas por forças temporais, como a noiva, que espera seu futuro num casamento que não ocorre como planejado; os líderes religiosos que procuram, por meio de suas experiências interiores, convencer seus discípulos da veracidade de seus poderes; e os rituais que ocorrem durante toda a viagem para evitar ou solucionar as avarias, práticas religiosas que influenciam o presente e se baseiam na tradição africana, na ancestralidade, portanto, na memória, no imaginário, no inconsciente.

A Santa, quando estava a escassos centímetros de Lukau, inclinou-se para ele num movimento suave e elegante, e disse numa voz muito meiga: NÃO TE ASSUSTES! EU SOU A SENHORA DAS BOAS-ÁGUAS! ANDO POR ESSES CARREIROS, VEREDAS, AS CORRENTES ÁGUAS, Á ESCUTA DE QUEM POR MIM CLAMA. EU SEI QUE TU PRECISAS DA MINHA AJUDA! OLHA! TOMA! É PARA TI! NUNCA TE SEPARES DELE! HÁS-DE SER UM GRANDE HOMEM! Lukau, profundamente emocionado, se persignou novamente, estendeu as duas mãos e recebeu da Santa um bastão. A Nzambi! A Santa se foi retirando, de costas, assim, em direção ao lagamar, enquanto os batuques rufavam novamente mas reduzindo gradualmente a intensidade da percussão. É! É! É! (CARDOSO, 2001, p. 240-241, grifo do autor).

A figura do Profeta Simon Ntangu António pode representar as próprias raízes religiosas do povo angolano, o Kimbanguismo e o Tocoísmo. O bastão é um elemento utilizado por essas igrejas para suas mágicas, e na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, o bastão é entregue a Lukau por uma santa negra, que sai da água de um rio, e se autodenomina “Senhora das Águas”, simbolizando por meio desta Inkice, Ximi, a tradição bantu, que pode levar alguma esperança para seu povo.

Profeta Simon Ntangu António, com seu bastão sempre na mão esquerda, continuava a prometer nos cultos que o problema ia ser resolvido, que ele sabia pressentido certo que dentro de dias a natureza se vesteria de verde, que ele tinha visto visionado a questão resolvida, que ninguém duvidasse da sua palavra, que a simples dúvida era o suficiente para a chuva não chover. Nada (CARDOSO, 2001, p. 78).

O sistema político no pós-independência, que, sob o modelo socialista prometia lutar em defesa do povo, dos operários, dos trabalhadores, minimizando seus problemas sociais e econômicos, não convivia muito bem com a religião, quanto mais com a proliferação de religiões evangélicas que ocorreu sobretudo após a década de 1980. A perda do bastão do profeta pode sugerir à leitura desta opressão sobre as religiões. O monopartidarismo, MPLA³³, de modelo socialista, embora sob muitas críticas e conflitos, estabeleceu-se no poder em Angola após a independência, tanto é que, na década de 1990, houve uma democratização, a queda do monopartidarismo, com eleições para eleger seu governo, tendo como vencedor novamente o MPLA, que permaneceu no poder, causando mais banhos de sangue.

O fim do profeta coincide com o desfecho da narrativa, em que populares e autoridades o esperam ansiosamente sair do trem, mas isso não ocorre, pois, mais uma vez, o profeta perde o bastão, e conseqüentemente, seus poderes, levando o povo à frustração. Surge, novamente, a figura de uma cobra, uma alusão recorrente ao Inquice Angorô³⁴, e às avessas, uma referência a Moisés, cujo cajado se transforma em serpente que vence as serpentes do Faraó, só que dessa vez, a cobra com um lacinho vermelho amarrado na cauda, metaforiza o contrário: o poder instituído vencendo a voz da tradição. O lacinho vermelho pode representar a força

33 MPLA: Movimento pela libertação de Angola

34 Angorô: Inquice bantu que permite uma comunicação com a esfera do sagrado.

do marxismo no local, que silencia o profeta, devido à força que este exerce sobre o povo, representando uma certa afronta ao poder.

Assim como a cobra, a presença de outro Inquice é recorrente nas descrições de Manecas, a Kianda³⁵, uma figura encontrada na maior parte das narrativas angolanas, já que a água é um elemento muito presente na cultura Bantu, e a personagem Manecas, protagonista, é um menino Kianda, menino das águas, menino-feminino, cujas lembranças, tormentos, medos, sempre são representados pela imagem do mar. A força do inconsciente coletivo é algo visto em Manecas, que, por meio das crenças de sua mãe e de seu povo, acreditava ser Kianda e isso o fazia ter uma fixação pelo mar desde pequeno: os laços em que o imaginário amarrou a vida de Manecas o fazem se prender ao ventre materno, que mesmo diante da modernidade, sente-se nostálgico, provavelmente de algo que falta e ele não se deu conta: as raízes.

A consciência de identidade está muito relacionada à valorização das raízes culturais, e isto se une ao imaginário, que constrói e reconstrói a cultura e as práticas sociais, por meio do diálogo com a tradição. O mundo que percebemos é um mundo de significados, de símbolos, o que é real, faz parte de uma consciência simbólica, pois entre o ver e o expressar o que é visto há um espaço em que a imagem e o material passam por intervenções culturais, experiências pessoais, conhecimento prévio, crenças, permitindo uma mobilidade, quebrando paradigmas e reafirmando identidades. A diversidade de pensamento contribui para as mudanças de regras, de necessidades, enfim, é um dos elementos que faz do ser humano criativo e livre. Para Hall (2005, p. 71):

A identidade está profundamente envolvida no processo de representação.

Assim, a moldagem e a remodelagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação em efeitos profundos sobre a forma que as identidades são localizadas e representadas.

Manecas, em busca de sua identidade, cai em conflito interior, busca seus sonhos, mas sofre com a distância da mãe. Ao encontrar o mar, reencontra-se, em seu imaginário, com suas raízes, pois ele, menino kianda, desejava ver o mar, e com esse desejo realizado, acalma seu coração e sente-se pronto para encarar uma

35 Kianda: em Kimbundo as sereias são conhecidas como iandas e no singular Kianda.

vida nova, moderna, embora longe da proteção materna, mais consciente dos ensinamentos transmitidos por ela, fazendo-o valorizar também as suas raízes, no início da viagem, desconhecidas.

Essa busca por uma afirmação identitária pode ser vista também sob o viés da estreita relação entre Manecas e Ti-Lucas, o moderno e o tradicional, em que a figura do mais velho sempre acompanha os seus descendentes, mostrando-lhes o caminho. A ancestralidade, ou seja, os antepassados, são sempre lembrados e cultuados na cultura bantu, em cerimônias em homenagem a eles, pois a harmonia dos homens depende da interferência do mundo invisível, no que se incluem os espíritos dos ancestrais.

Literatura, arte, ciência, religião, enfim, práticas simbólicas, são expressões do ser humano em que o inconsciente coletivo, o imaginário e a criação fundem-se para enfrentar o desconhecido, para descobrir e se defender da angústia original: o medo do tempo e da morte. *Mãe, Materno Mar* põe, a todo o momento, em xeque, a oposição vida/morte, todo o caos instaurado no comboio, devido às avarias, traz implicitamente uma ordem natural, permeada pelo sagrado e pela ancestralidade, em que os desejos são imbuídos pelas crenças e pela memória cultural, e as diferenças diluem-se por meio das dificuldades enfrentadas coletivamente.

O mar representa a esfera do sobrenatural, do sagrado, do religioso, junto às raízes, sugerindo à ideia de destino, afinal, é nesse diálogo entre a esfera do sagrado e do profano que o povo angolano (re) constrói suas tradições. A figura da mãe, aliada ao mar, é aquela que traz paz, acalenta e de quem jamais se desliga, podendo também sugerir as raízes africanas, vivas sob outras manifestações. Mesmo com a necessária modernização, as tradições permanecem, mantêm-se na memória coletiva, as maternais águas nunca secam.

A duração da viagem, na ficção, coincide com os quinze anos de conflitos em Angola, tanto anteriores como posteriores à independência, período que continuou em guerra entre os principais movimentos de libertação; o sagrado, tão presente na vida dos angolanos, recebeu uma diversidade de igrejas, buscando, cada qual, seu lugar junto à sociedade. Na ficção, as figuras de três pastores e um profeta, coincidentemente ou não, pode aludir aos três movimentos políticos que disputavam o poder no pós-independência angolano e a religião tradicional que buscava ocupar seu espaço, mesmo sob outras formas.

2.2 POLIFÔNICA ESCRITURA DE BOAVENTURA CARDOSO

A presença do oral no escrito encontra-se na Literatura angolana, que por sua história de exploração e opressão, devido ao sistema colonial, procura inserir elementos da tradição nas obras, para promover esse diálogo, em meio à modernidade, mantendo viva sua memória. Em *Mãe, Materno Mar*, Boaventura Cardoso se apropria da oralidade de seu povo, por meio de discursos longos, com expressões e interjeições próprias dessa cultura, interferência da voz narrativa, e presença de lendas, credices e provérbios. No discurso de Ti-Lucas, o ceguinho que tudo vê, representante das tradições e da figura do mais velho, tão respeitada em África, o autor retrata a oralidade, a mescla de discursos na narração, que revela a arte de contar histórias.

No que se refere à presença da oralidade, do dialogismo e da polifonia no discurso em *Mãe, Materno Mar*, as leituras de Bakhtin (1988) auxiliaram a compreender o estilo cardosiano, pois essas manifestações culturais da tradição oral levou Bakhtin a reconhecer no romance uma forma de compreender o movimento das produções culturais de nossa civilização. Na *Teoria do Romance* (1988), esse percurso entre o oral e o escrito torna-se compreensível. Essas manifestações que envolvem a tradição oral tornam-se o legado cultural do romance que Bakhtin transforma em categoria estética.

Pensando nessa oratura, a teoria bakhtiniana afirma que não existe língua fora do enunciado. A escrita está impregnada de outros elementos como entonação, repetições e outros elementos que sugerem à oralidade. Segundo esse princípio, o enunciado difere da sentença, uma unidade linguística elaborada pela gramática do código escrito e pelas leis sintáticas, semânticas e lexicais da língua culta. As convenções linguísticas nada dizem para a constituição do enunciado, que depende totalmente do contexto vivencial do ato comunicativo. Sendo assim, a palavra escrita, dentro de um contexto e sob recursos estéticos fala, ou seja, aproxima-se do oral.

Para Bakhtin (1981), a entoação expressiva pertence à enunciação e não à palavra, mas o autor considera uma outra questão: todo enunciado é individual e por isso pode reproduzir a individualidade do falante ou do escritor, em seu estilo individual, apesar de que nem todos os gêneros prestam-se a absorver um estilo

individual como, por exemplo, o discurso científico, a prosa ensaística e o discurso filosófico.

As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irredutíveis a estas e têm especificidade própria.

Para tornarem-se dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem como já dissemos materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa.

Neste sentido todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretado como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage (BAKHTIN, 1981, p. 159).

Mãe, Materno Mar traz, sobretudo, o diálogo entre a Literatura Angolana e a História deste país, sendo que Literatura, pelo seu caráter formal e estético, distingue-se da História que, por sua vez, também não perde o seu caráter de criação, pois é escrita pelo homem, portanto, passível de interpretações. Na referida obra, o autor parafraseia textos bíblicos e intercala discursos inerentes à política e religião, na voz narrativa.

Profeta se levantou então bruscamente e disse numa voz grossa que não lhe era habitual e que ecoou por todas as carruagens: QUEM ACREDITA EM MIM, EMBORA VENHA A MORRER, VIVERÁ; E TODO AQUELE QUE VIVE E ACREDITA EM MIM NUNCA MAIS MORRERÁ! (CARDOSO, 2001, p. 227, grifo do autor).

-Meus irmãos, lembrai-vos das palavras do Senhor: NÃO HÁS-DE INVOCAR NOME DO SENHOR, TEU DEUS, EM APOIO DO QUE NÃO TEM FUNDAMENTO. PORQUE O SENHOR NÃO DEIXA SEM CASTIGO AQUELE QUE INVOCA O SEU NOME DESSE MODO. (CARDOSO, 2001, p. 231, grifo do autor).

De acordo com o dialogismo, num romance há uma diversidade de focalizações, o que impede a percepção única. A relação entre autor, personagem e narrador, bem como a autonomia de seus discursos, foi definida por Bakhtin (1981) pela lei do posicionamento, em que esses elementos não podem ocupar o mesmo

lugar na construção do discurso romanesco. Essa diferença de focalizações é, portanto, a base para a criação literária.

Essa ênfase, na posição do observador em relação ao que é observado, liga o pensamento de Bakhtin (1981) com a teoria da relatividade de Einstein, o que no dialogismo significa que os aspectos diferenciais oriundos de diferentes pontos de vista entram na constituição do ato comunicativo.

O dialogismo constitui-se, também pelos “não-ditos”, portanto, para que o discurso seja aprendido totalmente, é necessário considerar, o que está além do verbal, pois, por meio da entoação revela-se a presença do interlocutor. Em se tratando de História e Literatura é impossível representar uma época por uma linguagem única. Faz-se necessário considerar, no mínimo, duas tendências culturais e linguísticas: aquela que é contemporânea do discurso do autor e aquela que dominava na época dos eventos narrados.

A dialogia, portanto, pode ser considerada não somente em relação aos gêneros discursivos, constitutivos do corpo da narrativa, mas também pela relação do título do capítulo, o capítulo em si e seus subtítulos ou mesmo o título da obra com ela mesma, sendo esse diálogo decisivo para o conjunto da narrativa, pois, além de organizarem a construção do enredo, criam enigmas para a decifração da leitura. Os títulos, muitas vezes, são citações que remontam a discursos seculares: epígrafes bíblicas, provérbios universais, máximas filosóficas, charadas anônimas, aforismos, etc. É a relação do texto com outros textos, outros gêneros. No caso de *Mãe, Materno Mar*, o próprio título instiga a outras leituras, devido à repetição da letra “M”, sendo ela, na época em que o autor escreveu o livro, a décima segunda letra do alfabeto: o número 12, símbolo da perfeição, na numerologia, e a aliteração pode sugerir, sob o fonema /m/, a maternidade, os primeiros balbucios do bebê, e a relação da figura do mar com a figura materna, um símbolo de renascimento.

Bakhtin (1981) chama a atenção para a amplitude de possibilidades discursivas que estão além da narratividade. Além da narração e do diálogo, o romance desenvolve discursos de base argumentativa, informativa, do tipo documental ou científico, e a contemplativa, de caráter ensaístico. Sem falar das citações, máximas, provérbios e, evidentemente, poemas que contribuem para o hibridismo.

Em *Mãe, Materno Mar*, são inseridos provérbios enigmáticos para levar à reflexão dos fatos narrados, como, por exemplo: “Sentado ou de pé, o sapo

deixa ainda de ser sapo?” (CARDOSO, 2001, p. 39); “O elefante morto não se decompõe num só dia” (CARDOSO, 2001, p. 42); “Se a Terra gira debes girar com ela, minha filha!” (CARDOSO, 2001, p. 44); “Quem que tem uma lanterna na mão come formiga?” (CARDOSO, 2001, p. 47); “[...] até mesmo o simples pássaro sabe que para conhecer as fruteiras árvores tem de voar. Ora essa mé!” (CARDOSO, 2001, p. 83); “Se ensina alguém a provar o que açucarado está?” (CARDOSO, 2001, p. 86).

Assim, no discurso do autor, surgem outros discursos. O próprio discurso direto dos personagens pode ser expressão do discurso direto do autor. Mesmo sugerindo uma narrativa que se conta a si própria, há momentos de intervenção do narrador, seja por meio da introdução do verbo de elocução, seja por meio de um comentário. De qualquer modo, o discurso do narrador funciona como um suporte para a inserção do discurso direto dos personagens.

A polifonia presente, na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, reflete, nas vozes inseridas, vários discursos, sobretudo os da elite, com preocupações econômicas, *status* social, em que o pai da noiva, assimilado, enquadra-se perfeitamente, preocupado com os ilustres convidados e com o padre que os espera para a cerimônia. Esse vozerio, inerente à oralidade da cultura africana, vem inserido na narrativa por meio de parágrafos longos, abundância do pronome relativo “que” e se interpõe no discurso do narrador como um intruso, através de interrogações, interjeições e reflexões tanto dos personagens como da voz narrativa, que, muitas vezes, deixa de contar a história para nela interferir crítica e ironicamente.

Que a família da noiva era que estava mais agitada. Pai da noiva, um senhor gordo e baixo, de bigode farto, que cachimbava todo o tempo, barafustava, falava mal do Caminho-de – Ferro de Luanda, que, se soubesse, tinha alugado um avião para levar toda a família dele de Malange a Ndalatando, vocês acham que não tenho dinheiro?, que sou um desgraçado qualquer?, que não estaria ali a perder tempo e dinheiro, misturado com aquela gentalha, que aquela paragem forçada era um grande prejuízo para ele, que o casamento da filhinha dele estava a correr os sérios riscos, que se o noivo mudasse de idéias ele ia protestar publicamente, ora gaita me, onde é que já se viu isto?, uma avaria dessas e logo agora?, que ele então mandou chamar o Chefe da Estação de Cacuso pois, primeiro, queria prevenir a família do noivo em Ndalatando daquele grave contratempo, pedir desculpas a todos os ilustres convidados, particularmente ao camarada Comissário Provincial, mais o camarada Conservador, não esquecendo o sô padre a quem pediria

mais tarde uma bênção especial para afastar os maus ares, e prometer que, sem falta, no dia seguinte, domingo, toda a família da noiva estaria lá, segundo, para que, de Malange ou de Ndalatando lhe enviassem com urgência dois autocarros, que a família tinha de seguir viagem naquele mesmo dia, e então o Chefe da Estação, pressuroso, veio todo a tremer e disse numa voz quase imperceptível, que o pai da noiva teve de lhe mandar falar mais alto, fala lá mais alto que não te oiço!, que os telefones estavam avariados, quê?, avariados?, sim, meu chefe, que, além disso, meu Che-chefe, não o aconselho a ir por estrada-estrada porque praticamente estamos si-si-sitiados, daqui até Ndalatando por estrada é uma viagem cheia de riscos, é melhor o chefe ter pa-pa-paciência, chefe, como ter paciência? (CARDOSO, 2001, p. 43-44).

Para Bakhtin (1981), o uso da língua cria uma linguagem natural, que compreende as duas esferas de gêneros: os gêneros discursivos primários e os secundários. Os primários são usados na comunicação interpessoal (oral), e os secundários, na comunicação cultural mais complexa - arte, ciência e todo o campo sócio-político que além da atividade oral, utiliza-se também da escrita.

O romance, segundo o teórico, por colocar acima de tudo os eventos da vida ordinária e da linguagem comunicativa, é o gênero mais prosaico dentre as formas prosaicas, que são constituídas prosaica pela valorização do inacabamento do homem no processo de evolução, portanto, inacabamento interior. Por intermédio do romance, o homem pode se ver e conhecer o mundo, possibilitando sua reconstrução como cidadão e ser humano.

A figura do autor tem papel relevante por ser essencial à polifonia. Autor é um elemento constitutivo da obra, um elemento estético, que pode ser o narrador. Bakhtin (1981) desconsidera o autor da realidade empírica, o ser social da vida, pois se este fosse considerado, o discurso bivocalizado deixaria de existir. Como fenômeno estético, realça-se a figura do autor, pois ele entra na relação com as personagens e manifesta atitudes dialógicas precisas. A partir do discurso do autor, outros discursos se definem, estabelecendo contrastes e superposições.

Há momentos em que o autor perde de vista tal relação, manifestando outras atitudes no que se refere a suas personagens. Pode ocorrer a fusão dos dois campos de visão, seja pela apropriação do autor pela personagem, seja pela apropriação da personagem pelo autor, ou ainda quando a personagem é seu próprio autor. No primeiro caso, o autor passa a ver o mundo pelos olhos de sua personagem, nos demais, a personagem assume os contornos do autor.

No conceito de autor como energia formativa, não se faz referência a

autor-criador, mas a autores-sujeitos cujos discursos apresentam-se em constante interação. Autor e narrador ocupam diferentes posições na realização da obra, com isso, torna-se impossível tomar a palavra do narrador como emissão de um único ponto de vista, já que o discurso do narrador é igualmente discurso de outrem.

O romance é, para Bakhtin (1981), um gênero híbrido capaz de representar a imagem na linguagem e o homem como ser da linguagem. O dialogismo é, assim, um fenômeno que se articula a partir da representação da voz não apenas das personagens, mas de estilos, de épocas, de grupos sociais. Esta apropriação estilística está na base do conceito de paródia, que, segundo ele, é a alma da dialogia, pois o romance, quando surge, parodia tanto os outros gêneros como a si próprio.

Sendo o diálogo o modelo discursivo básico, na teoria do romance de Bakhtin, ele descentraliza a voz narradora única, pois, segundo o dialogismo, o romance não somente conta uma história, mas também, o romance fala, e nada melhor do que um romance como *Mãe, Materno Mar* para exemplificar esse vozerio, devido à oralidade, típica das sociedades africanas.

Os cânones literários se apropriam da norma padrão da língua e apenas a partir de 1930 a literatura começa a inserir o falar do povo, os regionalismos vocabulares, sendo uma abertura que culminará nas obras contemporâneas em que o discurso do negro mescla-se à voz narrativa.

Em relação à língua, Ordep Serra (1995 a) defende que a africana se diluiu na portuguesa não por ser inferior, mas como um meio de manter uma comunicação entre os seus, no período colonial. Em termos de Brasil, os negros vinham de diversas regiões, sendo necessária uma língua franca tanto entre eles quanto entre os negros e os amos. O nagô foi muito usado na Bahia e deixou marcas no falar de Salvador e do Recôncavo. As línguas-de-santo são tratadas apenas como vocabulários e não como códigos, o que merece atenção.

A esse respeito Mouralis (1982, p. 95-96) diz: “A língua posta na boca do Outro, pode, inicialmente, não constituir o objeto de nenhum trabalho específico e não se distinguir, assim, da do escritor senão pelos artifícios da tipografia.”

A palavra do Outro pode depois ser apresentada na própria língua em que se estipula ele se exprime, e constituir, assim, o objeto de uma tradução necessária ao leitor, mas inútil para o autor que, muito evidentemente, não tem nenhuma necessidade de qualquer explicação para penetrar no mundo que descreve. [...]

É por isso que a fórmula mais geralmente aceita para a expressão da palavra do Outro se limita, na maior parte dos textos exóticos, à utilização da língua da narração - portanto, a do autor e a do leitor - à qual vêm juntar-se, de modo mais ou menos intensivo, expressões em versão original que reaparecem com regularidade. Estas são muitas vezes constituídas por fórmulas estereotipadas, que iniciam a tomada da palavra, por interjeições, por afirmações ou negações que é inútil traduzir.

Ao demonstrar a tradição do estrangeiro, o autor “exótico”, como diz Mouralis (1982), emprega elementos linguísticos e estilísticos para melhor evidenciar as diferenças, facilitando a compreensão e a expressão da palavra do “outro”.

A palavra do Outro pode aparecer, inicialmente, sob a forma de um trecho oratório, fortemente estruturado, dirigido pelo estrangeiro aos seus ou a um destinatário europeu. Esta categoria é freqüentemente utilizada na literatura filosófica e negrófila [...] (MOURALIS, 1982, p. 98).

Outra categoria a que os autores exóticos igualmente recorrem é o “caso”, narrativa curta que termina geralmente por considerações “exemplares” que resumem a sua substância e que aqui retemos devido ao seu caráter particularmente significativo (MOURALIS, 1982, p. 98-99).

De acordo com Mouralis (1982, p. 101), a fala estrangeira pode, finalmente, aparecer sob a forma de um texto literário - “popular” ou “culto” - que o autor exótico introduz no seu discurso, total ou fragmentariamente.

[...] a retórica do exotismo leva o leitor a fazer uma reflexão sobre a arte. Com efeito, estes objetos - réplicas de diálogos, poemas ou fragmentos de poemas, contos, fábulas, provérbios, etc. - que os autores exóticos introduzem no texto e impõem à atenção do público, vêm assim colocar-se junto dos que já existem nas coleções privadas e nas montras dos museus da Europa.

O discurso exótico aparece como um processo que tende a subverter o equilíbrio inicial do campo literário. Com efeito, ao introduzir neste outras paisagens, outros homens, outros valores estéticos, vai arruinar, multiplicando os pontos de referências, a ordenação de um sistema literário que se caracterizava, exatamente, por uma organização concêntrica (MOURALIS, 1982, p. 106).

Na maioria dos cânones, o discurso do “outro” é inserido ainda para salientar as diferenças culturais, relegando o estrangeiro à discriminação crescente, reforçando o tom autoritário e preconceituoso da elite e do poder.

O outro não tem, pois, aqui, existência própria, pois que não existe senão em função da sociedade, das nossas preocupações, dos nossos fantasmas. A esta primeira característica junta-se uma outra, também muito importante. O discurso exótico fundamenta-se num reconhecimento da alteridade, a partir da qual desenvolve, como verificamos, problemáticas que, na verdade, apenas dizem respeito à sociedade do observador (MOURALIS, 1982, p. 110).

Com relação à arte negra, início do séc. XX, Mouralis (1982, p. 103) diz que:

Esta constituiu o objeto de dois tipos de abordagem que, aliás, coexistem em certos críticos como se pode verificar, por exemplo, em Apollinaire. Num primeiro caso, o interesse pela arte negra - e a sua valorização - explica-se pelo fato de nela ver, antes de mais, uma arte primitiva cujo caráter alternadamente “bárbaro” e “ingênuo” se opõe à arte decadente, requintada ou insípida, da Europa, e pode, portanto, aparecer a este título como um exemplo a imitar, para voltar a dar a esta o vigor de que desde há muito tempo carece e que tenta remediar apenas com recurso a artifícios de toda a espécie.

Entretanto, no século XX, a arte negra começou a ser redescoberta e defendida, servindo de modelo para algumas culturas.

Não foi, talvez, a arte negra que os artistas modernos descobriram nos começos do século, mas foi, provavelmente, a arte moderna que se descobriu ao descobrir a arte negra. Longe de ser uma revelação, a arte negra iria aparecer como um agente revelador (MOURALIS, 1982, p. 106).

As obras de Boaventura Cardoso, tanto em Angola como no Brasil, vêm sendo muito lidas e, sobretudo, em *Mãe, Materno Mar*, insere a linguagem do “outro”, sobretudo por meio dos aspectos tradicionais. A maior parte dos textos limita-se à utilização da língua da narração, comum ao autor e ao leitor, com algumas expressões do discurso do “outro”, em versões originais, apenas como ilustração. A respeito disso, Mouralis (1982, p. 96-97) explica:

Se, como verificamos a palavra atribuída ao Outro, na maior parte dos casos, não apresenta particularidades no plano propriamente lingüístico, não se diferenciando, por isso, da língua de narração - comum ao autor e ao leitor -, o mesmo já não acontece ao nível da escrita. Na verdade, esta tenta referenciar-se, através da utilização de um certo número de meios apropriados, a toda uma outra realidade que já não é a que se pressupõe ser conhecida pelo leitor - e também pelo autor. O objetivo do trabalho deste último será dar ao texto um certo número de marcas destinadas a sublinhar a alteridade profunda do sistema de referências. É nesta perspectiva que convirá situar, não apenas as marcas lexicais - as mais fáceis de cotejar -, as quais chamam a atenção para o caráter estrangeiro da realidade evocada, mas também as marcas sintáticas (inversão, determinação do substantivo, processos de ligação entre as frases ou elementos da frase, etc.) em número embora limitado, bem como as marcas mais propriamente estilísticas (por exemplo: o domínio do concreto sobre o abstrato; o da perífrase e da metáfora sobre o substantivo e sobre a metonímia; a limitação estrita do campo a que se vão buscar as imagens [...]).

Boaventura Cardoso *também* insere a fala do “outro”, ou seja, a Língua Kimbundo, em meio à voz narrativa, em forma, geralmente, de interjeições: “*Aka!* (oh!), *Aluka zé!* (cuidado!), *É nfumu é!* (ó senhor!), *Emama!* (ó minha mãe!), *Tat'é!* (ó meu pai!). Essa inserção, diferentemente do que discorre Mouralis, não serve apenas de ilustração, mas sim uma forma de evidenciar modos de pensar, questionamentos, críticas, ironias, levando o leitor a conhecer o que se passa no pensamento daquele povo. Além deste recurso, o autor abusa da oralidade, o que reforça o caráter inovador e comprometido com a tradição de seu povo. A interferência da voz narrativa, como no exemplo abaixo em que, na terceira pessoa, o narrador descreve o Profeta e suas vestes e, quando se refere ao bastão, ironicamente emite uma opinião, dialogando com o contexto narrativo e com o leitor: “podia faltar?”. Uma forma de sugerir a necessidade de amuletos da sorte, típica das culturas em que se crê em forças ocultas, demonstrando que o sagrado, para os bantu, mescla-se com o místico, com o profano.

Era de manhã cedo, quando que o Profeta chegou com dois acólitos, a veste dele habitual, uma alva vermelha debruada a cordão dourado, na cabeça uma touca vermelha com os dourados reflexos, vermelhos sapatos com peúgas brancas, o bastão na mão esquerda podia faltar? Alguns passageiros escondidos a lhe espiarem nos mágicos passes (CARDOSO, 2001, p. 84).

Na oralidade, Boaventura Cardoso demonstra sua escritura empenhada, pois, por meio dela, inova, reinventa, fazendo emergir da narrativa

cheiros, ritmos, sabores, bem como conhecimentos e experiências da tradição bantu. De acordo com Secco, no “Prefácio” de *Mãe, Materno Mar* (2001, p. 11):

Um pensamento artístico polifônico está presente não só no romance *Mãe, Materno Mar*, sexto título de Boaventura Cardoso, como em sua obra anterior. Buscando sentidos submersos da língua, novos ritmos e profundidades fônicas, sintáticas, semânticas, o autor, como um “ferreiro tradicional”, trabalha seus textos como “*exercícios da escrita*” [...] onde reinventa a cálida chama da oralidade, as centelhas de conhecimentos e saberes apreendidos à volta da fogueira.

A oralidade no romance em questão é nítida também na figura de Ti-Lucas, um ex-ferreiro que ficou cego em um acidente durante o ofício, mas que recebeu a dádiva de ver além dos olhos, com a sabedoria típica dos mais velhos.

De acordo com as leituras de Hepâtê Bã (1993), a atividade artesanal e a criação concentram-se em uma força oculta. Essa atividade tanto do artesão quanto do ferreiro é uma dádiva emanada da força do Ser Supremo que permite a criação, ou seja, a interpretação constante do divino, devido ao caráter inovador proveniente de suas habilidades, aliadas aos elementos da natureza. Essa relação homem-natureza é fato presente nas culturas bantu-africanas, haja vista que toda energia vital provém de Deus na natureza (o *nguzu*). Dessa forma, tanto o ferreiro quanto o artesão possuem funções sagradas, estabelecendo um forte elo com o ser supremo. Como uma manifestação do sagrado no profano, o ferreiro e o artesão representam decodificadores dos mistérios do universo, apropriando-se assim de uma linguagem peculiar, oracular, enigmática. Devido a essa interferência do divino, a figura do ferreiro é muito respeitada na comunidade africana, remetendo-se ao tradicional, ao saber da coletividade.

Em *Mãe, Materno Mar*, Ti-Lucas representa bem este elo com o sagrado, pois a visão perdida foi substituída por esse dom de “ver além dos olhos”, com sabedoria e capacidade de solucionar problemas, oriundas da esfera sagrada. Sua habilidade com a forja transfigurou-se no fogo da fala, ou seja, suas palavras, tal qual o fogo, têm a capacidade de metamorfosear o meio em que vive: da mesma forma que o fogo transforma, destrói e recria, o ex-ferreiro quebra paradigmas, reconstruindo ideologias.

Além dessa forja das palavras com referência ao divino, Ti-Lucas também se apropria da oralidade, típica das culturas tradicionais africanas. Esse

diálogo com as tradições como meio de resistência presente em toda a narrativa, seja por meio da alegoria que leva ao encantamento, seja pela habilidade com as palavras, está fortemente ligado com a tentativa de recuperar a “angolanidade” em meio à modernização.

Embora a literatura se aproprie da escrita e de uma língua oficial, em *Mãe, Materno Mar* a voz do contador de histórias é ouvida por meio de recursos estilísticos e linguísticos empregados pelo autor, cuja angolanidade o faz engajar-se na interlocução com as raízes. Aspectos como a sonoridade das palavras, a entonação, as repetições, os parágrafos longos, a intertextualidade, o dialogismo, a polifonia, ressaltam um modo peculiar de narrar que permite ao leitor não somente ler uma história, mas ouvi-la, entretendo-se nela. Essa tessitura aliada à tecitura da obra percorre a escrita cardosiana, empenhada na defesa da oralidade em constante interação, uma sem desmerecer a outra, desmistificando a visão reducionista sobre o primitivismo das culturas orais em relação à aura da cultura escrita.

Embora a modernização tenha encontrado na escrita uma forma de elitismo, a riqueza das narrativas orais assume grande importância nas funções da linguagem sobretudo no universo das literaturas africanas de língua portuguesa: apesar do “mutismo” acenado por Manuel Rui (apud TETTAMANZY, 2007, p. 141), estes textos reconstróem uma escritura peculiar denominada “oratura” que alia aspectos linguísticos das culturas tradicionais orais à sua materialização no papel, provocando uma transfiguração da linguagem, permitindo que o leitor ouça o vozerio envolto à musicalidade, ao movimento, ao ritmo, ao encantamento, provocando uma interação com o receptor, sendo esta também uma forma de engajamento, que leva ao questionamento, à reflexão, a um “sentir na pele” o apelo do outro, lembrando mais uma vez Adorno (1993), já que a literatura como arte deve ser desvendada pelo mistério da criação artística. De acordo com Ong (1998, p. 23 apud TETTAMANZY, 2007, p. 142):

além de se associar erroneamente culturas orais a estruturas primárias, há de fato a dificuldade, para os que pertencem a uma cultura escrita, em imaginar as palavras como desvinculadas da escrita; no entanto, se “as culturas orais produzem realizações verbais impressionantes e belas, de alto valor artístico e humano”, “sem a escrita, a consciência humana não pode atingir o ápice de suas potencialidades, não é capaz de outras criações belas e impressionantes”.

Diante dessa perspectiva, a oratura é uma forma complexa de registrar as produções literárias dos africanos de língua portuguesa, pondo em primeiro plano a vez e a voz desse povo e sua identidade. Embora haja uma resistência não só em pôr no papel as palavras que desejam ser ouvidas, como também que estas devam seguir a língua oficial, ou seja, a do colonizador, pontos que levam a uma imperfeição vocabular, uma limitação que se torna uma grande aliada à oratura, pois caracteriza mais facilmente o modo natural da fala; nas tentativas de apropriação e adaptação à língua do colonizador, constroi-se uma nova perspectiva linguística que tende a romper o “mutismo” da escrita, garantindo ao autor africano um espaço soberano no universo linguístico.

Em culturas tradicionais como as bantu-africanas sobressai-se a figura de um especialista na arte de contar histórias, esse tipo peculiar de narrador é comumente conhecido como griot. Para chegar a ser griot, esses narradores tinham que se preparar muito quanto ao estilo de contar histórias e acompanhar os fatos ocorridos na comunidade para exercer um papel de intermediário entre o profano e o sagrado. A preparação para ser griot envolvia grandes responsabilidades, pois como sua linguagem deveria ser hermética, enigmática, poderia correr o risco de ser mal interpretada e levar à desarmonia. A sabedoria dos griots, junto com os mais-velhos tornava possível, por meio da oralidade, a harmonia, o equilíbrio provenientes do sagrado, caso a palavra fosse mal interpretada, ou profanada, acarretaria em um grande desequilíbrio, devendo os faltosos ser punidos por castigos muito severos.

Em *Mãe, Materno Mar*, Ti-Lucas, na figura do ferreiro também aproxima-se do griot, exercendo, por meio da palavra, grande influência sobre os que o ouviam, sendo interpretado e digno de respeito. Boaventura Cardoso, por sua vez, também aproxima-se da figura do griot na voz narrativa de sua obra, pois transforma a palavra escrita, cuja língua portuguesa oficial se reveste de palavra falada, quase “gritando” na folha de papel, por meio de um estilo peculiar onde se subverte a língua do colonizador com interferências do quimbundo, que se sobressai devido à entonação e à sonoridade dadas, colocando em primeiro plano a voz de sua angolanidade.

É nessa articulação no discurso que faz das obras de Boaventura Cardoso, arte, por excelência, reinventando estilos que revelam por meio dos “não ditos” muito mais do que a palavra em si.

2.2.1 Mãe, Materno Mar e a Viagem no Caos da Angola Independente

No pós-independência de Angola, com o caos que se estabeleceu devido à guerra civil, o atraso econômico atingiu fortemente a sociedade, sendo que a Estrada de Ferro que liga Malange a Luanda ficou parada, sem condições de funcionamento por um longo período, sem verbas para manutenção e, conseqüentemente, para pagamentos dos funcionários. Este fato pode ser lido na figura do trem de *Mãe, Materno Mar* que sofre diversas avarias e não consegue ser consertado. Na narrativa, sugerem-se até atos de sabotagem para que a Estrada de Ferro não pudesse funcionar.

Uma hora depois de ter chegado a Cacuso, o comboio continuava imobilizado. Maioria dos passageiros estava cá fora, intrigados, queriam explicações para aquela cada vez mais demorada paragem, mas ninguém que dizia nada. Que se via eram homens de tronco nu debaixo da locomotiva. Se começou então a falar que era uma grande avaria, que se tinha partido uma peça da locomotiva, que isso era muito raro acontecer, que devia ser um puro acto de sabotagem. (CARDOSO, 2001, p. 40).

O trem de *Mãe, Materno Mar* como um microcosmo da sociedade angolana revela a luta pela continuidade das relações sociais, do trabalho, da necessidade do homem de criar, transformar, renascer a cada dia. Mesmo em meio ao caos, as mulheres fazendo suas comidas, homens e mulheres montando seus comércios para sobreviverem, buscando retomar a ordem, fundamental para o crescimento e fortalecimento das massas, numa luta desenfreada contra o desencanto, a desesperança, conseqüências da conflituosa realidade política, social e econômica de Angola: “Amanhecer do dia era o despertar para uma nova vida, embora para muitos a vida recomeçada nada trouxesse de novo. Mas sempre renovada era a natureza, se clareando nas suas intimidades” (CARDOSO, 2001, p. 45).

Três da tarde a estação parecia era uma praça, as mulheres tinham montado trempes por todo o lado e de as panelas fumarentas vinham gostosos cheiros anunciando os pratos que daí a pouco iam ser servidos em mesas de chão estendido, os coloridos panos a servirem de toalhas, os comensais agachados ou deitados debaixo das árvores. (CARDOSO, 2001, p. 46).

Para os passageiros da primeira classe, o desconforto do trem avariado faz com que precisem dos serviços dos ocupantes da segunda e terceira classes, sobretudo as mulheres que estavam habituadas ao luxo, ao conforto. As relações entre as classes do trem começam a se estreitar, devido à necessidade de sobrevivência, como em Angola deve ter ocorrido durante os períodos de guerra, uma desestruturação entre as classes sociais, movida pelos problemas econômicos consequentes dos conflitos.

Que se via, os passageiros bem falantes das primeiras carruagens estavam pouco à vontade, as mulheres tinham encomendado às senhoras da terra a confecção dos alimentos, que elas não estavam habituadas a cozinhar ao ar livre, sem fogão a gaz, água canalizada, as prateleiras recheadas com tudo o que fosse necessário para as panelas. Depois, estavam com etiquetas para comer, as finuras, não tinham o hábito de se sentar no chão, que era um grande incômodo para as senhoras que vestiam as apertadas vestes. (CARDOSO, 2001, p. 46).

A História de Angola mostra a relação entre as guerras do Pós-Independência e o descaso com a Estrada de Ferro que liga Malange a Luanda, e aqui na narrativa de *Mãe, Materno Mar* a figura do operário ébrio denota o desrespeito para com estes trabalhadores que passaram por momentos de grandes dificuldades devido à falta de investimento na Ferrovia, levando-os à perda do emprego, mais um problema social que junto a outros também envolvendo pais de família, levaram ao atraso econômico de Angola.

Que então se passou, foi assim, um operário, manifestamente ébrio, teimou em se sentar no colo de uma passageira que viajava em segunda classe, pela aparência uma respeitável senhora dona, marido dela reagiu logo lhe dando na cara, no que foi ainda secundado por outros senhores. Pouco tempo depois, quando os ânimos dos passageiros da segunda classe estavam ainda exaltados, vieram outros operários se solidarizar com o colega agredido, e então a confusão se generalizou na carruagem em que viajava Manecas, que era a mesma em que estava a senhora ofendida, e a confusão foi-se alastrando até as últimas carruagens, ai! tatório! (CARDOSO, 2001, p. 47).

O caos que se estabeleceu no comboio devido às avarias, com lutas, resultando em mortes, saques, violência às mulheres, pode sugerir a realidade de Angola que perdurou mesmo após a Independência. O sonho de libertação foi marcado pela disputa de poder entre os movimentos que lutavam pela

descolonização. A luta pelo poder fez de Angola palco de conflitos, uma guerra civil que durou quinze anos, o mesmo tempo da viagem simbólica de *Mãe, Materno Mar*, mantendo muito pouco a paz, interrompida por novos conflitos, devido às eleições terem dado vitória novamente ao MPLA. As carruagens do trem na narrativa podem representar a luta entre seu próprio povo, causando não só dor física, mas também um abalo moral, um atraso no país, obrigando os passageiros do trem, o povo de Angola, a reconstruir-se após cada ataque.

A luta prosseguia em todas as carruagens, alguns operários que aparentemente se tinham apartado da multidão estavam a regressar aguerridos, éué! Com paus e catanas, ih!, enquanto que outros passageiros cá de fora iam arremessando pedras para dentro das carruagens. Tinha gente idosa desmaiada, ferida, as mulheres e as crianças gritavam sem parar, tat' ééé! aiu' ééé!, procurando a todo o custo abandonarem as carruagens, o que não era nada fácil pois os corredores e as saídas estavam todas cheias de gente. Um homem com a cara ensangüentada lutava com outros dois de tronco nu. Uma senhora gritava desesperadamente ao ter levado uma chapada de alguém que não pôde identificar. Duas quitadeiras que parecem já não se gramavam, ajustavam as contas, se escarapelavam sangrando. Dois rapazes da terceira classe se movimentaram habilidosamente até à segunda e, aproveitando toda aquela boa confusão, assaltaram ainda três senhoras e roubaram-lhes o ouro que ostentavam, brincos, fios e pulseiras, agarrem! agarrem! agarrem os gatunos!, mas os rapazes que desapareceram num instante, deixando as passageiras assaltadas com ferimentos no pescoço e nas orelhas, a Nzambi é! (CARDOSO, 2001, p. 48-49).

Com todo esse clima de hostilidade que se tornou a fatídica viagem, as brigas se avolumavam nas carruagens do trem, menos na que estava a família da noiva, uma alusão aos privilégios da elite, que mesmo em meio ao caos consegue se distinguir do povo, sendo menos atingida, com menores reflexos e sequelas.

Na carruagem em que estava a família da noiva não houve praticamente confusão nenhuma, porque os cavalheiros, tendo-se apercebido da luta, barraram a entrada da carruagem. De qualquer modo, as senhoras se fartaram de gritar alarmadas e angustiadas com tudo o que lhes estava a acontecer naquela fatídica viagem. De modo que, naquele momento, ninguém tinha disposição para consolar a noiva que continuava a chorar muito assustada. (CARDOSO, 2001, p. 49).

2.2.2 Nas Malhas do Tempo e do Espaço: nos Vagões do Destino

Mãe, Materno Mar traz, em sua narrativa, uma riqueza de elementos simbólicos, a começar pelo título, que remete à vida, nascimento, representados na figura da mãe. A busca pela paz, equilíbrio sugeridos pela palavra materno, mas também turbulências, perigos, morte, sofrimento, por meio da palavra mar, que ora simboliza esses conflitos e ora pode representar antagonicamente fecundidade, liberdade, progresso. Outro elemento que enreda o leitor, na tecedura da narrativa é o espaço simbólico, representado através do espaço interno (o trem) e o externo (o espaço geográfico por que percorre o comboio). O trem, simbolicamente Angola, revela os conflitos sociais, políticos e religiosos enfrentados pelo povo angolano desde o período colonial até os anos subsequentes à independência, é o microcosmo da sociedade angolana. A divisão em classes, a discriminação, os representantes das muitas igrejas surgidas após a independência em Angola, a disputa pelo poder entre elas e a retomada da tradição africana como superação dos problemas enfrentados. Quanto ao espaço externo, no percurso que o trem realiza são citadas várias cidades de Angola, bem como rios e aldeias. De Malange a Luanda, capital de Angola, passam no comboio por Ndalatando, Lucala, Canhoca, Mussulo que seguem em uma viagem que dura quinze anos, período de tempo coincidente com o período de conflitos em Angola tanto antes como após a independência.

A autoridade em *Mãe, Materno Mar* é o tempo, que se transfigura para guiar o destino dos passageiros, prolonga-se em um tempo metafórico, fomentando todo o caos que leva à redescoberta e à inovação, sublima-se, como na História de Angola em que as guerras civis e militares duradouras impedem o desenvolvimento social. O tempo, em bantu, é Kitembo, Inkice que guia os caminhos.

A referência ao espaço e ao tempo simbólicos justifica-se em suas figuras representativas na obra ambos com ênfase na verticalidade: por um lado o trem, meio de transporte referência de modernidade, velocidade, desenvolvimento, mas que em suas curvas e serpenteios, atrasa-se em seu percurso, levando obrigatoriamente seus passageiros a adequar-se com a nova realidade, enredados por essa verticalidade que com suas rupturas força o recomeço. O tempo, por sua

vez, alia-se ao espaço transcendendo a real duração da viagem, reconduzindo o destino das personagens. O espaço do trem aliado ao espaço telúrico representam os dilemas entre modernidade e tradição para os africanos, as relações da cultura bantu com a natureza são estreitas cujas forças vitais regem os caminhos e destinos.

Na passagem: “Debruçado sobre a janela da carruagem, que ele estava observar atento à velocidade com que via desfilar o mundo ante ele, o vaivém das ondas..., o gíngonçar das carruagens nas curvas, nas subidas era aquela lentidão que quase dava para os passageiros descerem e voltarem a subir” (CARDOSO, 2001, p. 37), referente a um dos momentos de Manecas a contemplar a natureza, viajando também em suas memórias, a variação temporal e espacial seguem em conjunto com a natureza, que na cultura bantu representa toda a força vital. A velocidade do comboio mistura-se à alternância da paisagem num trajeto cuja horizontalidade é rompida, devido às sinuosidades.

O ambiente urbano e telúrico fundem-se, metamorfoseiam-se para tecer o fio condutor da narrativa, envolvendo história, filosofia, psicanálise, antropologia para desvendar os não-ditos da escritura cardoseana. Se interpenetrados mundo artificial com mundo natural, sugere-se que, embora o homem crie, recree, transforme, destrua e construa, a natureza impõe-se, interferindo nas ações humanas, como uma ponte entre o mundano e o divino: são um canal de comunicação com Deus. Conforme Altuna (2006, p. 426-428), há um mundo invisível, cujos seres como gênios e espíritos atuam na cultura bantu fazendo a comunicação com Deus:

Os Bantos propiciam certos lugares e fenómenos da natureza porque os consideram ‘como lugar de residência de génios, como centro de comunicação de forças vitais ou como realidade viva que é necessário manter propícia, ou como símbolo da transcendência divina’.

[...]

Assim, a Lua, o Sol, certas montanhas e lagoas, rochas com formas fantásticas, o arco-íris, o raio, o trovão, certas florestas, a chuva, os eclipses. Como estas forças gozam de vida eminente, podem fortificar ou destruir o homem e a comunidade.

O espaço natural, como florestas, a paisagem em geral, é fundamental no desenrolar da narrativa de *Mãe, Materno Mar*, pois os rituais são realizados em torno de lagos, árvores, cavernas, rios, o ambiente próprio da cultura

bantu, que tem a natureza como força vital. Embora muito se acredite, equivocadamente, que as religiões de origem africana são politeístas, devido à presença de Inkices, Orixás e outros como já citados, espíritos, gênios, parte do mundo invisível, o bantu é essencialmente monoteísta, crê em um Deus Supremo, único, mas que se comunica com o mundo terreno através de canais, parte do mundo visível e do invisível. A memória e o imaginário popular do povo africano e afrodescendente são parte integrante de suas crenças, da religiosidade em geral, haja vista que os antepassados são seres presentes nos ritos e cultos, bem como as lendas e mitos criados por eles, repassados de geração a geração por meio da oralidade.

Em *Mãe, Materno Mar*, nota-se a forte presença telúrica e também dos diversos espíritos e gênios integrantes do mundo invisível na cultura bantu. Como se pode observar, os rituais são realizados em ambientes naturais, como florestas, rios, lagos, cavernas, sempre permeados do sobrenatural, das forças invisíveis.

A figura da gruta como espaço reservado aos maus espíritos, e as vozes que “ecoam cavernosas no fundo da gruta” sugerem o misterioso, o desconhecido, o que fica escondido, no escuro, o mundo não visível na crença bantu, a espiritualidade e a interferência deste no mundo visível. Os líderes religiosos unem-se para orar silenciosamente, a união das diversas religiões pode fortalecer a comunicação com o sagrado. Ao orarem em voz alta, as vozes começam a ecoar na gruta, espalhando o medo, devido aos “maus espíritos”, esse vozerio pode remeter à diversidade de crenças e religiões tradicionais, que, silenciadas pelo regime de Angola, podem, por meio da união, fortalecer-se através das massas, seus fiéis, e ocupar gradativamente seu espaço na sociedade. Há também a presença da feitiçaria, por meio da referência às “mágicas estatuetas”, objetos que se utilizam para esta prática e a referência à fogueira como aquela que vai aniquilar e purificar todos os males.

Juntos, de mãos dadas, os religiosos oraram primeiro em silêncio, e, depois, quando em voz alta começaram a rezar uma ladainha para exorcizar os maus espíritos, vozes deles ecoaram cavernosas no fundo da gruta e eles se assustaram. Haka! E pararam de rezar com aquela profunda e prolongada ressonância. E se entreolharam apavorados. Tat'é! E veio o silêncio total e eles que recomeçaram. E, subterrâneas, as revozes ecoaram. E assim. E as humanas e as

terrenas vozes foram se revozeando, até que o Profeta, primeiro, depois os três outros líderes, concentrados, condensaram as suas vozes numa única e ordenaram uníssono com muita energia que a gruta se calasse. [...] destruíram as mágicas estatuetas e deitaram todo o lixo numa fogueira que acenderam ali perto (CARDOSO, 2001, p. 86).

Os espíritos dos antepassados, uma remissão ao aspecto humano imaterial, são venerados pelos bantu e fazem parte de suas crenças e de seus ensinamentos, mas seres invisíveis, zoomorfizados ou materializados em objetos, são recorrentes nessa cultura, confundindo aos olhos externos, com adoradores de imagens, pensando-se que estes animais ou objetos são deuses para os povos bantu, o que é um grande equívoco, pois como já foi dito são apenas canais de comunicação com o Deus Supremo e único. É como confundir as orações junto às imagens dos santos católicos com idolatria, sendo estes também símbolos de comunicação com Deus.

Na crença bantu do mundo invisível há também os gênios, seres intermediários entre os homens e o Ser Supremo que podem personificar-se ou aparecerem em forma de monstros horríveis, cobras com chifres como os quitutas, gênios que vivem na natureza, conhecidos pelos Quimbundos de Luanda. Há também os kiandas, que trazem bom ou mal agouro, são reconhecidos pelos bantu como sereia, peixe ou objeto. Esses gênios geralmente são temidos pelos povos agrários, que fazem oferendas a eles, antes de caçar, pescar ou plantar. Muitas vezes, as intempéries que podem causar danos ou até mesmo prosperidade são conhecidas como gênios, que interferem no mundo visível por meio de Deus.

Há gênios no ar, na chuva, na tormenta, no fundo da terra, nas selvas, lagos, rios, nas nascentes, na caça e na pesca, nas culturas, viagens, estepes e até nas enfermidades misteriosas. São superiores ao homem e criados por Deus (CARDOSO, 2001, p. 426).

A viagem de trem, em *Mãe, Materno Mar*, que sofre muitas interferências devido às intempéries, simbolicamente representa essas crenças dos povos bantu, a religiosidade está presente metaforicamente na trama da narrativa que envolve o trajeto do comboio tão interrompido que dura quinze anos, tempo suficiente para realizações, mudanças e formação de laços afetivos entre os passageiros. As avarias ocorridas no trem durante a viagem, responsáveis pelo

considerável atraso ao seu destino, foram ocorrências da natureza, cuja força pode impelir à vida ou destruí-la. Os bantu acreditam na força vital da natureza que interfere na vida humana, como a chuva, o eclipse, o raio, o trovão, o Sol, a Lua, o arco-íris, certas rochas, montanhas, lagos.

Deus confiou-lhes esta vitalidade. Por isso, as consideram como manifestações da potência divina. Daí a confusão de muitos que imaginam que estes povos adoram o Sol, a Lua ou a Terra. Não passam de 'personificações simbólicas do Ser Supremo, como dispensador de força de fecundidade. (ALTUNA, 2006, p. 428).

Os líderes religiosos presentes no trem procuram, por meio de suas orações e cultos, mobilizar os passageiros em torno de sua fé, cada qual defendendo sua igreja, procurando, em uma disputa acirrada pelo poder, angariar mais discípulos, para fortalecer sua igreja. Todos os pastores e o profeta, cada qual a sua maneira, impõem seus discursos e doutrinas, mas sempre acabam recorrendo à religião tradicional bantu, procurando mágicas palavras junto a um ambiente telúrico, ou recorrendo à memória coletiva, em um retorno aos antepassados, em suas crenças, mitos e lendas, realizando seus trabalhos em lugares bem peculiares, com a presença dos espíritos, gênios e de pessoas mais velhas, detentoras do saber tradicional. A linha férrea caminho por que percorre o trem, geralmente é sinuosa, podendo, em seu serpentear, representar o Yin e o Yang, as forças antagônicas regidas pela natureza. O positivo e o negativo, o bem e o mal, a ascensão e a queda, toda uma simbologia que as relações entre o sagrado e o profano propiciam, sobretudo no contexto em que se passa a narrativa em Angola, tempos turbulentos devido aos conflitos civis e militares. Segundo Adolfo (2010, p. 13) a respeito dessa harmonia entre divindade, natureza e ações humanas diz que:

Para o homem bacongo, viver bem é viver de acordo com as les da natureza, buscando a harmonia entre todas as coisas, pois, segundo ele, o bom complementa o ruim, o falso complementa o verdadeiro, e assim por diante. Tudo pode ser feito pelo homem, todas as ações são possíveis e factíveis.

Como representação da sociedade, o trem que parte de Malange a Luanda faz um deslocamento, que de um ponto ao outro, obriga o movimento também da vida das pessoas, mudanças estas que refletem a necessidade de um novo pensamento social, em época de lutar por uma libertação efetiva. Pensando

em Bachelard (1989), o espaço do trem, como microcosmo da sociedade, desloca-se em uma duração temporal cuja horizontalidade é aniquilada pelas avarias, que interrompem o trajeto por diversas vezes, permitindo um recomeçar por parte dos passageiros, impulsionando, portanto ao movimento, às mudanças, à verticalidade que leva à criação. Além disso, são essas interrupções que destroem a horizontalidade da viagem, a descontinuidade faz com que o tempo se imponha, por isso acaba por durar quinze anos. Os ocupantes do trem foram irremediavelmente tocados pelo Inkisse Kitembo (o tempo), que os remodelou, transformando-os em novos homens, por vezes libertos de alguns traumas ou motivados a outros rumos diferentes de quando embarcaram. Isso reflete bem os tempos desde os quinze anos anteriores à Independência de Angola como os posteriores a este fato histórico, pois a população que vivia sob um regime colonialista, num processo de quinze anos de luta entre os principais movimentos de Libertação, passa a se submeter, após a Independência, a um novo sistema de governo, obrigando-se à adaptação, em meio a mais quinze anos de guerras e conflitos sociais, que, permaneceram por mais um longo período.

A viagem parte de Malange ou Malanje, uma província de Angola, a cidade de Malanje é a capital da província. MA-LANJI, “as pedras” em Kimbundo antigo, recebeu esse nome devido a três versões: os portugueses, antes da colonização, foram atravessar o rio em Malange e, pisando nas pedras, perguntaram ao povo nativo o nome do rio, como eles não entendiam a língua portuguesa, pensaram que eles estavam perguntando sobre o que estavam pisando e responderam “são pedras” Ma-LANJI; outra versão é que os portugueses só encontraram mulheres moendo mandioca no rio e perguntaram onde estavam os homens e elas responderam “aqui também há homens” MALA-HANJI” e a terceira versão é que os portugueses enviaram uma mensagem aos sobas do local para avisar que ocupariam a região e foram chamados de MALAGI “malucos”. Malange é essencialmente agrícola, sua vegetação é composta de florestas, savanas, florestas-savanas e balcedo-savanas, em minérios, encontram-se diamantes, calcário, urânio e fosfato. Como se observa no artigo publicado no Jornal de Angola on line, no dia 17 de maio de 2010, com matéria intitulada *A vez de Malange*, esta cidade é muito representativa para Angola, pois é lá o berço do país que, apesar de toda violência física e moral, manteve suas tradições, enraizadas milenarmente na cultura bantu:

Pelas terras do planalto de Malange, pelas suas imensas planícies, pelas suas montanhas espectaculares, corre a História de Angola. Deste prodigioso território nasceu o nome do nosso país e os mais belos exemplos de resistência contra a ocupação estrangeira. No território da província existiram o reino de Ndongo e o reino da Matamba. E foram nestas paragens que os invasores portugueses sofreram grandes derrotas. Os confrontos armados tiveram fim mercê do génio da rainha Nzinga Mbandi que desencadeou acções diplomáticas para levar a paz ao seu povo, sem nunca perder a dignidade e a independência.

Angola nasceu às margens do rio Kwanza, palco de inúmeros conflitos civis e militares, sob a ânsia da resistência e da busca pela liberdade e pela recuperação de suas raízes culturais, sufocadas pelo colonialismo. O povo angolano, heróico pela conduta de coragem diante do sistema colonial, guarda em Malange as memórias dessa turbulenta guerra cultural, social e política, cuja luta culminou em uma independência também conflituosa, com reminiscências bem atuais. Essa província, embora nova, apresenta uma imensa gama cultural bantu, fortemente ligada às forças telúricas e crenças em seus antepassados que se fortalecem nas tradições, somando valores oriundos da memória cultural, que, aliados ao desgaste decorrido da colonização, escrevem novos rumos para o povo como nação.

Nas margens do Kwanza e nas suas formosas ilhas, nas Pedras Negras de Pungo Andongo (Pungo a Ndongo) nas montanhas verdes da região onde nasceu o nome de Angola, há exemplos inesquecíveis de heroísmo, de resistência, de orgulho patriótico. Malange é a província herdeira dessa mística de independência e, sobretudo a província que guarda a matriz cultural que depois foi reproduzida em todo o território que hoje constitui a República de Angola. A cidade é relativamente nova, mas a região que hoje constitui a província tem mais de um milénio de cultura bantu.

[...]

As vicissitudes e violências do colonialismo não foram suficientes para apagar essas marcas culturais e muito menos para diminuir o orgulho e o espírito de independência dos malanjinos. Se há uma parcela de Angola que mantém intactos os valores que suportam a cultura do povo angolano, ela está em Malange. O espírito indomável dos angolanos e que está na base de tantas e tão retumbantes vitórias contra todas as forças de agressão e ocupação germinou e foi caldeado ao longo dos séculos nos reinos da Matamba e no Ndongo e depois ganhou insofismável expressão política com figuras como Nzinga Mbandi ou Ngola Kiluanji. (A VEZ..., 2010).

Observando o fragmento abaixo, o narrador revela, por meio de um tom afetuoso, amor pela terra natal, Malange, cidade em que residiu na infância, o

autor de *Mãe, Materno Mar*, Boaventura Cardoso. Neste excerto, a cidade e a natureza estão intimamente ligadas ao personagem Manecas, o menino Kianda que parte de Malange a Luanda no comboio em busca de um futuro melhor. A dor causada pela separação da mãe contrasta com o desejo de mudança, bem como com a nostalgia de sua terra natal, só amenizada pela beleza da natureza, força vital e propulsora dos povos bantu:

Contemplando a natureza, que ele se esquecia então de si, o ser nomeado dele, dos seus problemas, do ser daquela viagem para tão longe das malanginas terras em que crescera, da mãe e dos irmãos, dos amigos de infância, companheiros de muitas cumplicidades e sonhos, a cidade e os seus recantos, encantos, os encontros e desencontros de uma vida tão plena de irrequieta juventude, o fluxo e o refluxo das marés. (CARDOSO, 2001, p. 36).

Manecas, agora com o quinto ano do liceu concluído com boas notas, ia tentar a sorte em Luanda onde as oportunidades de emprego eram maiores [...]. (CARDOSO, 2001, p. 37)

Enquanto Manecas viaja, o leitor pega carona, conhecendo um pouco de Angola, pois, nas lembranças do menino, aparecem nomes de bairros e vilas de Malange, como Maxinde, Carreira do Tiro e Vila Matilde, citados abaixo. O clima noturno remete o leitor aos aspectos e sentimentos negativos como saudade, angústia, os sentimentos de perda, as separações, rupturas que o narrador revela por meio do espaço social de Manecas, grupos de amigos, a namorada Xana, os parentes, todos de seu convívio de quem o menino se despedia e a tristeza da namorada que parecia pressentir que Manecas não voltaria para seus braços.

Vindo a si, Manecas se lembrava então que tinha iniciado aquela viagem de trem já quase uma hora, que na noite desse dia despertara ainda nas alvas auroras madrugais, preocupado em não perder o comboio. Na noite anterior tinha se despedido dos parentes mais chegados, dos amigos que tinha na Maxinde, na Carreira do Tiro e na Vila Matilde, e, naturalmente, tinha se despedido de Xana, a namorada, que, desfeita em lágrimas, não lhe queria ver na largada. (CARDOSO, 2001, p. 36).

A mais linda de todas do bairro da Maxinde, Xana era a tentação personificada, se via nos olhares vivos dos rapazes que num relance lhe anteviam nos íntimos dela, ih! situação que punha Manecas furioso. [...] (CARDOSO, 2001, p. 39).

Com um estilo peculiar, o autor vai tecendo a geografia do percurso da linha férrea que liga Malange a Luanda, envolvendo o leitor no movimento da

narrativa, como se acompanhasse a velocidade do comboio, por meio da oralidade e da sequência de nomes de aldeias, bairros, vilas, cidades, rios, causando um efeito de deslocamento, aguçando o leitor mais curioso a recorrer a mapas e livros de geografia e história para se localizar junto à narrativa. Alguns espaços são citados, como Cacuso, município da província de Malange, e Kizenga, uma comuna de Cacuso, localizada a norte do Cuanza; Lombe, uma comuna de Cacuso; Cacolo, uma vila e município de Angola, na província da Lunda-Sul, uma região que remete ao passado originário de Angola, com seus povos bantu, às margens do Cuanza.

[...] Haka! Que um caso muito falado de há alguns anos já, de uns três jovens que viajavam sempre sem pagar entre Cacuso e Kizenga, então um dia foi assim, o revisor que já lhes conhecia, viu-os subir e, depois, antes da estação da Kizenga, foi ter ainda com eles, hué! [...] (CARDOSO, 2001, p.37)

Lombe, Cacolo, Aldeia Formosa, já tinham passado, depois vinha a ponte sob o rio Lutete, aquela bonita verdura paisagem, os vivos reviços verdes, os bons azulares, e então era a vez de Cacuso que lhe tinha puxado naquela recordação do caso que lhe tinham contado miúdo[...]. (CARDOSO, 2001, p. 38).

Impaciente e curioso, Manecas também desceu ainda da carruagem para ver quê que estava se passar. Vendedores que se encontravam na estação foram se misturando com os cerca de duzentos passageiros que seguiam viagem para as muitas paragens ao longo da linha férrea que ligava Malange a Luanda. [...] (CARDOSO, 2001, p. 40).

Nesta passagem, é narrado o tão sonhado casamento que ocorreria em Ndalatando, capital da província de Kwanza-Norte, uma cidade angolana, que até 1975 era chamada de Vila Salazar, em homenagem a Antônio de Oliveira Salazar, então presidente do Conselho de Ministro Português, destino pretendido pela família da noiva, com seus preparativos suntuosos e seus protagonistas como parentes e convidados, integrantes da primeira classe do trem que representavam a população de maior poder aquisitivo de Angola. “Numa das carruagens da primeira classe vinha uma numerosa família preparada para um grande casamento em Ndalatando nesse mesmo dia [...]” (CARDOSO, 2001, p. 40).

Há momentos, na narrativa, em que são citadas aldeias como Kamussache, Kambunze, Kalele, envoltas, em sua maioria, por rios e florestas, onde os personagens vão procurar solução para algum problema do comboio, geralmente, como no fragmento abaixo, que vão procurar, em Kamussache, a sepultura de uns

gêmeos, recuperando a memória coletiva e as religiões tradicionais africanas, remetendo o leitor às crenças bantu, que procuram, nas forças telúricas e no culto aos antepassados, o caminho para se comunicar com o divino.

[...] E foram andando e perguntando, andando e perguntando, e a curiosidade deles lhes levou até lá em Kamussache onde que um mais-velho, recuando ainda na memória dele, se lembrou então que tinha uma sepultura de uns gêmeos falecidos há muitos anos e cujos esqueletos jaziam debaixo de uma árvore perdida numa mata. [...] (CARDOSO, 2001, p. 76).

Aparecem ainda as aldeias de Kambunze, Kamussache e Kalele, onde, com a esperança do comboio seguir viagem, os passageiros que tinham vendido seus pertences, procuram reavê-los, embora sem sucesso. Devido à grande demora para consertar os defeitos do trem, ele passa a ser um espaço social, onde os passageiros têm que conviver, sem distinção de classes, relacionar-se, vender seus objetos e comprar outros, ou simplesmente trocar, e o espaço do comboio passa a representar a sociedade angolana em tempos de conflitos, buscando alternativas para a sobrevivência, mesmo sob a desordem e o caos. Outros espaços como Soqueco, localizado na região noroeste de Angola, sob a administração de Malange e Lucala, uma vila e município da província do Cuanza Norte, em Angola, figuram a narrativa, ratificando a ideia de deslocamento e sucessão temporal.

[...] Damas e cavalheiros quiseram reaver os seus cerimoniosos trajes e assim andaram à procura dos seus novos proprietários, pelas carruagens, pelas sanzalas adjacentes e aldeias mais próximas, Kambunze, Kamussache, Kalele, mas que conseguiram.[...] [...] dos smokings e fraques não havia rastos, souberam que tinham sido vendidos a sobas que viviam a muitas dezenas de quilômetros dali, perto de Soqueco. [...] (CARDOSO, 2001, p. 81).

Kambunze e Kizenga já tinham passado, seis horas de viagem num percurso que em condições normais tinha cerca de uma hora, a ponte sobre o rio Elege estava para daí a pouco, depois seria Lucala, certamente ao cair da noite e onde, se dizia já, uma longa paragem seria necessária para revisão da locomotiva, que à medida que o rumor se ia propagando entre os passageiros a irritação aumentava, [...] (CARDOSO, 2001, p. 92) .

Outro espaço importante constante na narrativa é Huambo, uma província de Angola, cuja etnia predominante é o umbundo e sua capital é a cidade de Huambo; chamava-se Nova Lisboa antes da Guerra Colonial, também

denominada Guerra do Ultramar, pelos portugueses ou Guerra da Libertação, pelos independentistas africanos, ainda conhecida vulgarmente por Guerra da África: um período de guerra entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, de 1961 a 1974. Iniciou-se a 4 de fevereiro de 1961 e terminou com a Revolução dos Cravos, golpe de Estado militar que derrubou o regime ditatorial herdado de Oliveira Salazar, em Portugal, a 25 de abril de 1974, pois já se anunciava a democratização e a independência das colônias. Por ela passa o caminho de ferro de Benguela (CFB), via preferida para o escoamento dos minérios e mercadorias vindas do Congo e Zâmbia, antes da independência. Nesta região, havia uma riqueza de fauna e flora, predominando animais de grande porte como elefante, rinoceronte, hipopótamo, girafa, leão e onça, antílope e répteis venenosos e perigosos que habitavam os rios e lagos como o jacaré, a cobra mamba e a surucucu: a fauna foi muito prejudicada, são poucas as espécies que resistiram, devido à guerra.

[...] quem sabe até não seria um angolano?, de Catete, de Malange ou de Huambo?, quem sabe?, seja como for, um africano capaz de melhor compreender os nossos problemas, e com isso alguns fiéis da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola começaram então a passar-se para a Igreja de Jesus Cristo Negro. [...]

Lucala, Pamba, Kamona, já tinham ficado para trás, agora mais alguns quilômetros, e seria a vez de Ndalatando. [...] (CARDOSO, 2001, p. 97).

Tinha mais de vinte anos que ele andava naquilo, subir e descer em qualquer estação ou apeadeiro, sem pagar, já lhe conheciam todos os revisores, maquinistas, fogueiros, agulheiros, vagoneiros, os chefes da estação de Lucala, Ndalatando e Canhoca até lhe davam cama e mesa, muitos passageiros lhe conheciam e lhe gostavam, que ele pela voz lhes conhecia a todos, os nomes, as idades aproximadas, as roupas que traziam vestidas, pela voz ele também ficava a saber do estado de espírito de cada um, se tinham problemas ou não, que uma vez ele embarcou em Luinha, se sentou ao lado de uma senhora que tinha acabado de perder o marido, que era a primeira vez que a via, e, consternado, lhe apresentou condolências [...] (CARDOSO, 2001, p.101).

Com a independência de Angola, houve uma proliferação de igrejas, sobretudo evangélicas, mais precisamente na década de 1980, com objetivos mais diversos ainda. Em *Mãe, Materno Mar* retrata-se a disputa pelo poder entre os líderes religiosos presentes no comboio, cujas regalias são desnudadas, por meio da narrativa, as intenções por trás da evangelização, praticadas por alguns,

mascarando a ânsia por poder, a religião como um meio de enriquecimento, como se pode observar, no seguinte fragmento, em que é apresentada outra bela região ao sul de Angola, Mussulo, um banco de areia, formado pelos sedimentos do rio Cuanza, composto por três ilhas paradisíacas, próprias para o turismo:

[...] No Mussulo, onde que ele um dia se refugiaria em profundo e prolongado retiro espiritual, tinha mandado construir uma mansão com paredes interiores revestidas de mármore, água tratada, sauna, uma gigantesca antena parabólica e uma cave abaixo do nível do mar com um espaço reservado à dança onde que ele, longe de os olhares indiscretos, muito se divertiria em boa companhia. Depois, depois foi a vez das Lundas, aquelas diamantíferas províncias tão carentes de evangelização! [...] (CARDOSO, 2001, p. 253).

A alusão às “diamantíferas províncias”, deixa entrever a crítica da voz narradora, aos interesses econômicos dos líderes religiosos, uma outra forma de opressão, dissimulada pela força das palavras evangelizadoras. Essas e outras questões são levantadas, nas entrelinhas da escritura de Boaventura Cardoso, em que espaço e tempo fundem-se, por meio de uma elaboração estética, alegórica e crítica, para (re)conhecer Angola, sua História e sua cultura.

2.2.3 Uma Viagem nos Trilhos do Mundo Invisível em *Mãe, Materno Mar*

Um dos elementos que contribuem na obra para a um tom engajado é a manifestação do imaginário sagrado, a interferência do sagrado no profano, a presença do mundo invisível na vida terrena, espíritos que são homenageados, porém temidos; são responsáveis pela ordem ou pelo caos no comboio. Toda essa relação entre corpo e espírito, mundo visível e invisível, o místico, o oculto, representada em *Mãe, Materno Mar*, remetem ao universo tradicional bantu.

A alusão a esse mundo místico une os passageiros em momentos de tomada de decisões para superar os conflitos decorrentes das avarias do comboio, tornando o povo poderoso, como massa que, quando unido pelas crenças sagradas, pode representar certa ameaça ao poder vigente, haja vista que os do Partido não aceitam as religiões, uma possível demonstração de disputa de poder.

A magia e o feitiço são dois elementos constantes na cultura bantu,

cujo fator desencadeador é o medo, um inimigo presente no cotidiano desses povos. Historicamente, segundo Altuna (2006), os africanos passaram por doenças incuráveis, guerras, fome, opressão, o que os tornou um povo assombrado pelo medo. Para se defenderem dos perigos, apelaram à magia e ao feitiço, que, por outro lado, também os assombra. A magia é para o bantu a interferência do mundo invisível na atuação de um especialista, uma força vital que pode atuar para o bem e para o mal. No seguinte fragmento, após a avaria no comboio, os líderes religiosos vão procurar em uma gruta as “mágicas estatuetas” que, por meio de um feitiço, invocaram os “espíritos do mal” para interferirem naquela viagem. Demonstram-se os elementos utilizados para o feitiço e “pressentiram a presença de maus espíritos”, a gruta, símbolo do primitivo, aqui pode representar os antepassados, a própria tradição, o inconsciente coletivo, segundo Jung (1987), parece ganhar vida por meio da atuação do mundo invisível, estando em “activo repouso”, pois as forças ocultas agiam naquele espaço silencioso.

[...] Depois de duas horas de caminhada orientada por um guia, chegaram então à gruta. Que eles viram certificado as várias mágicas estatuetas e pressentiram a presença de os maus espíritos, galinhas depenadas e dependuradas no tecto da gruta, velas pretas ainda acesas, sangue fresco de animal no chão, os muitos amuletos, cabaças, paus, os batuques. Tudo isso na gruta em activo repouso. Mam'ê! (CARDOSO, 2001, p. 86).

Em *Mãe, Materno Mar* (2001), os elementos do mundo invisível apresentam-se em alguns rituais das religiões tradicionais e nas crenças populares, relacionadas ao mundo oculto, ao místico, por exemplo, a terra a engolir os cadáveres e depois a arrotar: “Ti-Lucas, o ceguinho, era só ele que tinha compreendido que aquele estranho barulho era a Terra a ruminar depois de ter engolido as quatro sementes. Quando já transpunha a porta do cemitério que ele ainda ouviu a Terra estava se arrotar. Ih?!” (CARDOSO, 2001, p. 62). A mulher tricéfala que aparece para assombrar a vila: “De modo que quando começou a constar que cabeça da mulher do homem do fato preto também fazia parte desse grupo de as errantes almas, ainda por cima tricéfala, tricéfala?!” (CARDOSO, 2001, p. 146).

A imagem dos crânios a tossir junto com o guia do pastor, sugere a vida que permanece após a morte física, uma existência invisível, segundo Altuna

(2006) que os bantu creem alcançar por meio de seus descendentes, sua continuidade na esfera cósmica. Na perspectiva das personagens ligadas ao mundo moderno, distante de suas raízes tradicionais, o fragmento abaixo remete ao medo, ao espanto causado pela presença desse outro mundo, mas sob a ótica das figuras que representam a tradição, esta é perfeitamente explicável e respeitada.

Depois o homem obrigou o pastor a acompanhá-lo até um riacho que passava perto do cemitério para levarem os crânios e pedirem aos seus antepassados donos que a chuva chovesse. Entretanto, a escuridão da noite se esbatera. Vinha a madrugada rociando os ares, a visão se clareando. Pelo caminho o guia do pastor começou a tossir e os crânios que ele levava ao peito desataram também a tossir. Ih?! Podia ser? O guia tossiu e os crânios estavam outra vez a tossir. Sukuama! E os três crânios e o homem dos calções continuavam a tossir, a tossir, a tossir cada vez mais forte (CARDOSO, 2001, p. 77-78).

No universo simbólico da obra, o número três tem forte participação, como: as três palavras do título, “Mãe, Materno Mar”; a divisão da obra em três partes, “Terra”, “Fogo” e “Água”; os três crânios; a mulher tricéfala e os três pastores. Este número, importante na crença bantu, representa tanto a fé como a esperança e o mistério. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 899-902):

O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem [...] O três designa, ainda, os níveis da vida humana: material, espiritual ou divino, assim como três fases da evolução mítica: purgativa, iluminativa e unitiva.

Observa-se, portanto, que *Mãe, Materno Mar*, muito mais do que uma elaboração estética, traz um diálogo com a História de Angola remetendo-se ao caos que assolou o país por muitos anos, devido às guerras civis e militares. Diante dessa perspectiva histórica, a atmosfera de medo que circunda todo esse quadro, pode ser observado na incessante presença do sagrado, permeado na riqueza do imaginário bantu como um elemento de interlocução com a tradição. Este aspecto sublima a imagem poética, elucidando aspectos culturais imanentes na memória, engajando-se na busca de uma angolanidade. Nessa viagem alegórica e mística, o encantamento da narração também é relevante para o engajamento, pois recupera dados da oralidade, típica da cultura tradicional bantu.

Tettamanzy (2007, p. 143), reflete sobre a questão do “encantamento nas culturas de tradição oral”, segundo Nei Clara de Lima (2003, p.16). Nesse discurso, “a retórica do encantamento condensa exemplarmente a simultaneidade do histórico e do místico, do sociológico e do alegórico, instâncias de que a tradição oral se serve para relatar acontecimentos da história local e formular moralidades.”

Dessa forma, pensando em *Mãe, Materno Mar*, esse “encantamento”, típico das histórias contadas, pode ser visto sob o aspecto da alegoria da viagem do trem, bem como da presença constante do mundo invisível no visível. Se o enfoque está na recuperação de uma tradição oral de Angola, proveniente da cultura bantu, os elementos inerentes do mundo espiritual são inusitados para o leitor ocidental, mas para os que têm origem nessa cultura tradicional estes elementos são partícipes de sua vida e de sua memória.

CAPÍTULO 3

NA ESFERA DO SAGRADO: UM PASSEIO PELO NGUZU

Como a força vital para os povos bantu provém da natureza, os quatro elementos que compõem a vida são parte integrante, na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, responsáveis, de certo modo, pelo caos e, em seguida, pela retomada da ordem. As partes da obra dividem-se em três: Terra, Fogo e Água, sendo o quarto elemento, o Ar, tal qual a respiração é pela manutenção da vida, peça fundamental para que o imaginário, o sonho e a esperança se perpetuem na narrativa. Esses elementos que integram a vida ao cosmos, estão presentes na narrativa como símbolos e metáforas que, para o espírito artístico, poético, ampliam os significados desses signos, recorrendo constantemente ao inconsciente coletivo e à memória cultural do povo bantu. No que se refere à importância dos quatro elementos para a vida humana, Adolfo (2010, p. 12-13), explica que:

Para os bacongos, Zâmbi Ampungo é o deus criador que se criou a si mesmo ou é o incriado. Como primeiro ato de criação, Zâmbi criou um grande saco colocando nele todas as coisas necessárias à sobrevivência do homem. Depositou ali o ar, a terra, a água, o fogo, os animais úteis e perigosos ao homem, as plantas comestíveis e venenosas, a maldade e a bondade, ou seja, tudo que fosse necessário para o homem viver em harmonia. Criou também as divindades, boas e más, as atitudes, a saúde e a doença. Feito isso, Zâmbi deu um nó na boca do saco, selando com esse nó o segredo da vida, pertencente apenas a Zâmbi e a ninguém mais.

Como a natureza e os seres do mundo invisível são frequentes na vida dos povos bantu, as forças telúricas, aliadas ao *nguzu*, conduzem o destino dos homens, assim, os quatro elementos que compõem a vida terrena e a mantêm são símbolos que tornam *Mãe, Materno Mar* uma obra fortemente questionadora da condição do homem como ser existencial, em seu meio, e as interferências de suas crenças, de suas memórias, enfim, de seu imaginário como elemento recriador da tradição. Dividindo a obra em três partes, sendo: Terra, Fogo e Água, e tendo no Ar a própria imaginação, pode-se ler que, por meio da narrativa ficcional, Boaventura Cardoso recriou a História angolana pós-independente, buscando nas forças dos antepassados e na energia da natureza, um motivador para que o povo, em meio a um desencanto, encontre alguma esperança de libertar-se e reafirmarem sua

angolanidade.

3.1 HOMEM, FILHO DA TERRA

A força da natureza é vital para o homem bantu, tanto que em *Mãe, Materno Mar*, Boaventura Cardoso intercala, em sua narrativa, elementos estéticos com elementos telúricos, numa dimensão dialógica e polifônica, em que aspectos sociais, políticos, econômicos, religiosos e culturais podem ser lidos, sugerindo uma recuperação da História de Angola e dos costumes e crenças de seu povo.

A primeira parte da obra, intitulada Terra, revela o furor da viagem, em primeiro lugar, por trem, um meio de transporte terrestre, mas pode levar a múltiplas leituras como vida, morte, fecundidade, magia, feitiço, e a própria angústia dos personagens, que, por várias vezes, recorrem “às subterrâneas vozes”, ou seja, as angústias e temores do íntimo de cada um.

Nesta parte, todo espaço físico e simbólico que sugere este elemento é abordado sob o viés da renovação, do renascimento: os campos, que se desejam verdejantes, devem ser fecundados por meio da chuva; as terras que acolhem os cadáveres e deles se alimentam; as árvores que, sagradas, tem suas raízes fixas na terra e são palco de cultos e rituais; as grutas e cavernas, com seu misticismo, espaços de magia e feitiçaria. A terra, sua vegetação e suas vias subterrâneas simbolizam o sagrado e o profano, ou seja, a vida, a morte, o pecado e suas intrínsecas comunicações com a memória do povo, sua relação cultural.

O trem, símbolo da modernidade, percorrendo seus trilhos, serpenteando com sua velocidade as diversas terras, montanhas, campos e vales, pode representar a mudança por que passa historicamente Angola, em seu processo colonial, e, sobretudo em *Mãe, Materno Mar*, após a independência, interferindo no destino de seu povo: muitas mortes para buscar uma nova vida. Tempo e espaço fundem-se, na trajetória da viagem, que no elemento Terra procura seu renascimento, suas crenças e tradições.

Corriam verdejantes velozes, os floridos campos, montanhas, vales, as miúdas ermas campinas, as planas terras, o tempo era aquele minuto átimo, a flecha zunante, o olhar se distendendo naquele espaço corrido, correndo, o tempo se afirmando e se negando, ele, pensativo, a mãe [...], o espaço e o tempo, os ares, tudo a correr, célere, vez e quando um ocioso vagar, sob o olhar complacente do céu oceânico, a montanha estava se deslocar e se aplanava esquecida de si, embevecida na brincadeira chã, olha só! (CARDOSO, 2001, p. 35).

A paisagem, parte componente da terra, transfigura-se, em vários momentos, em nostalgia para Manecas, que embora esteja em busca de mudança, do progresso, da modernidade, perde-se em pensamentos nostálgicos ao se deparar com a paisagem durante alguns momentos de lentidão do trem. São as nuances de velocidade do comboio que sugerem a ânsia pela renovação e o diálogo com as raízes, as tradições, os costumes. A descrição a seguir, remete a um jovem na janela, contemplativo, vendo, na mudança de paisagem, as oscilações de seus desejos e sonhos.

[...] e quando que a velocidade era pouca a paisagem então se exibia para ele, pensativo, a mãe... o mar..., extasiada, sensual, demorada, os pormenores se adensavam na aldeia perdida no verde, no gado pastando faminto, a charrua esventrando o solo, desflorando a submissa Terra, fecundante, algumas pessoas estão caminhar pelos carreiros, o azular, as nuvens pressagiando aguaceiros, cuidado Zé! (CARDOSO, 2001, p. 35-36).

Bachelard (2001b) trata o elemento terra e seus componentes minerais e vegetais como um motivador dos devaneios da vontade humana, pois nela trabalha para seu sustento e para a sociedade, nas pedras, cristais, na madeira, exerce força, por vezes quase uma ira, para a lapidação e o entalhe. A terra e seus componentes representam a própria matéria cuja resistência é alvo do homem, sua dureza ou moleza estão intrinsecamente ligadas à vontade e ao ato do homem sobre ela. Em *Mãe, Materno Mar* (CARDOSO, 2001), a terra parece representar a matéria, mas a matéria humana, o próprio homem e sua existência física e espiritual, consciente e inconsciente. A noiva, por exemplo, à espera de chegar a tempo junto a seu noivo, começa a se desesperar com as avarias do comboio, resultantes do atraso da viagem. Observando o fragmento “Mas a realidade era o trilho pisado e regado de muita canseira, com que ela assim procurava serenar os íntimos térreos. (p.36-37)”, percebe-se a relação simbólica da terra com as angústias da personagem, a

terra sendo “o trilho pisado e regado de muita canseira”, ou seja, a demora da viagem devido às avarias, exigindo paciência e equilíbrio dos passageiros, sobretudo dela, a noiva, ansiosa para o matrimônio, que procurava “serenar os íntimos térreos”, sua angústia pelo medo de perder o noivo e ficar solteira, uma sina amaldiçoada entre seu povo.

A terra também simbolizando, por meio da vegetação, sobretudo a árvore, a força do ser humano frente a seus conflitos, sendo que “um homem, mesmo na hora da desgraça, nunca devia decair em lágrimas, as lamacentas terras. Que um homem nas horas aziagas tinha de ser a constância árvore vertical (CARDOSO, 2001, p. 39)”, sugerindo a dureza e a moleza da matéria que, segundo Bachelard (2001b), são os dois tipos de resistência da mesma: com força, por meio da verticalidade, das raízes presas ao chão, fixas e fortes em direção ao céu, subentendendo a sacralidade desta figura, dialeticamente oposta à imagem das “lamacentas terras”, símbolo da moleza, da fraqueza, dos aspectos negativos, uma massa misturada com água, no caso, as lágrimas, que levam à falta de esperança.

A matéria humana posta em xeque, em *Mãe, Materno Mar*, demonstra o íntimo das personagens, que, por seus interesses, deixam aflorar seus sentimentos. No fragmento abaixo, percebe-se a imagem *terra*, sugerindo a fúria interior dos líderes ao defenderem suas ideologias: o terremoto interior, “a terra se revolvendo subterrânea”, sendo a terra o próprio homem, a matéria física e o seu subterrâneo, seu interior, marcado pelas emoções e sentimentos.

O senhor vê lá como é que fala, hem! Ecoaram então vaias e apupos contra os do Partido e contra as igrejas, abaixo os comunistas! abaixo! abaixo os falsos profetas! abaixo! A Terra se revolvendo subterrânea. Líder da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola quis voltar ao estrado no momento em que o Profeta também se aprestava a retomar a palavra, dois líderes se acotovelaram ainda, se entreolharam nas fúrias, e não conseguiram voltar a falar porque foram impedidos por dois jovens que lhes obrigaram a regressar aos seus lugares. Que o Profeta ficou então muito raivoso e ameaçador nas suas arrogâncias messiânicas. Uá! (CARDOSO, 2001, p. 53-54).

Nos rituais bantu, as homenagens prestadas aos mortos são intensas, o funeral pode levar dias, e quanto mais se homenageia os seus mortos, melhor pode ser o retorno que este espírito concederá a seus entes queridos. Morte e vida são representadas, na parte intitulada “Terra”, em *Mãe, Materno Mar*, sendo o enterro a volta do homem a seu estado natural, pois voltar à Terra pode representar,

muito mais do que uma morte, um renascimento, pois germinará novamente em forma de espírito. Mais uma vez o íntimo das personagens está subentendido nos “subterrâneos seres”, como se o espírito do homem, em seu interior falasse e agisse por ele.

Os choros e os lamentos sendo os subterrâneos seres.
Mais de uma hora de caminhada a passo lento, chegou-se então no cemitério. O céu estava carregado de nuvens negras que pressagiavam uma descarga d'água. Os choros aumentaram em sinal de derradeira despedida. A Nzambi ééé! Emama! Tat'etué!
(CARDOSO, 2001, p. 58).

No dialogismo, conforme Bakhtin (1981), as várias vozes do discurso inseridas em uma narrativa impõe a leitura sob um determinado viés. No fragmento abaixo, o discurso bíblico, de que o homem é pó e a ele retornará, pode sugerir, além do cristianismo, a crença implícita do bantu, que, ao retornar à terra por meio da morte física, tornar-se-á adubo, gerando novos tipos de vida: a importância da renovação, da fecundidade e da continuidade do homem em sua existência cósmica.

-E no princípio era a Terra. Da Terra viemos e um dia a ela voltaremos. É esta a lei da vida de todos os seres vivos. O corpo de um pássaro morto apodrece não no ar, mas na Terra. Assim, até os animais, depois de mortos, regressam ao ponto de partida. E o nosso ponto de partida está aqui, sob os nossos pés. É pois chegada a hora destes quatro irmãos, Francisco, António, Domingos e Kinbulu, regressarem ao ponto de partida, à Terra donde nasceram. Mas este regresso à Terra, embora nos pareça definitivo e irreversível, é um regresso fecundante, activo, pois os corpos desses nossos quatro irmãos quando forem depositados lá em baixo, hão-de-fecundar esta Terra que pisamos. E então a Terra terá mais vida, ela será sempre renovada e rejuvenescida (CARDOSO, 2001, p. 59).

Na crença bantu, a energia vital está na natureza, os espíritos, os gênios, os antepassados podem ser cultuados por meio dos elementos telúricos. A força vital tão sagrada pelos bantu pode ser observada nos aspectos simbólicos que permeiam a narrativa de *Mãe, Materno Mar*, como no fragmento abaixo, em que a Terra, com sua energia vital, recebe os defuntos como alimentos, permitindo a fecundidade. A terra personificando-se e se alimentando dos corpos nela enterrados, emitindo sons de mastigação e digestão.

Quando todo o povo se começava a retirar do cemitério, no calor de tão profunda e sentida dor, se ouviu um estranho barulho que vinha do fundo das quatro covas. Eé! Eé! Eé! As pessoas se precipitaram logo, começaram a fugir, tat'é! Aiué!

[...]

E o ceguinho, impávido e sereno, se agachou e com a mão direita fez no chão uma cruz, e então a Terra se sossegou repousada. Ngan'é!

[...]

Ti-Lucas, o ceguinho, era só ele que tinha compreendido que aquele estranho barulho era a Terra a ruminar depois de ter engolido as quatro sementes. Quando já transpunha a porta do cemitério, que ele ainda ouviu a Terra estava se arrotar. Ih?! Depois veio a chuva para abençoar aqueles mortos. E a noite veio então subterrânea com batuques a rufarem e canções a estrelarem o céu (CARDOSO, 2001, p. 61-62).

A questão religiosa é o fio condutor de toda a narrativa em *Mãe, Materno Mar*, é por meio da invasão do sagrado no profano que se revelam os problemas sociais, políticos, culturais e morais, permitindo um elo entre a História de Angola e a ficção Cardosiana. Após a independência, ocorrida em 1975, a proliferação de igrejas em Angola foi estrondosa: igrejas evangélicas surgiram e foram impondo-se diante do catolicismo e das religiões tradicionais. Boaventura Cardoso, em sua narrativa elaborada esteticamente, revela um tom crítico acerca do charlatanismo e dos exploradores de um modo geral, que, por meio da fé exacerbada do povo africano, carente devido aos intensos conflitos, tiram proveito, tornando a pregação um meio de enriquecimento. Mas as diversas igrejas presentes na narrativa procuram manter algum princípio da religião tradicional bantu. No fragmento abaixo, a referência ao culto ao redor de árvores sugere a crença bantu, com grandes árvores que, em seu sentido vertical, fazem uma comunicação entre a terra, suas raízes, e o céu, o sagrado. A santíssima trindade, pai, filho e espírito santo, sugere o cristianismo, mesclado à tradição africana.

Curioso é que as quatro igrejas só tinham escolhido árvores como locais de culto. Parecia que as árvores simbolizavam para essas igrejas uma comunicação mais estreita entre o Céu e a Terra. Mas, estranho mesmo era o facto de cada uma das árvores ter três grandes ramos a sustentar as respectivas copas. Ih! Queria isso significar que as quatro igrejas acreditavam na misteriosa santíssima tríade? (CARDOSO, 2001, p. 66).

Manecas, o menino kianda que, nostálgico, afasta-se das duas mulheres que ama: sua mãe e sua namorada Xana, viaja no comboio em busca de

emprego, um futuro melhor, é representante da modernidade que enfrenta os desafios e procura mudança. Com o atraso da viagem devido às avarias, Manecas vê os passageiros montarem mercados, trabalharem, mobilizarem-se, lutando pela sobrevivência. Seus desejos, sonhos, suas vontades, enfim, começam a relutar em seu íntimo, pois era jovem, inexperiente, mas tinha o impulso de produzir, tendo seu destino dificultado suas realizações. A terra, que para Bachelard (2001b) revela a matéria e as vontades humanas, está presente na imagem de Manecas, que tem vontade, mas não tem experiência, sendo sua matéria interior o palco de suas angústias, seu íntimo “subtérreo”.

O que é que ele podia fazer naquela estação que se transformara num grande mercado, ele que tinha acabado de sair do Colégio Veríssimo Sarmento, sem ter ainda, portanto, qualquer profissão? Que ele pensava demorado nisso, íntimo, subtérreo, e não dava encontro na solução (CARDOSO, 2001, p. 67).

Pode ser observada também a leitura da crença nos seres demoníacos, a terra representando o inferno e suas entidades maléficas. No fragmento abaixo, a noiva, desesperada pela demora da viagem e pelas recorrentes avarias no trem, questiona as “causas térreas” dessas ocorrências, ou seja, a interferência do demônio para amaldiçoá-la diante de seu povo, impedindo a realização de seu matrimônio. Como a sociedade bantu organiza-se e fortalece-se por meio do casamento bem sucedido, fecundo, a noiva perde-se no pensamento de que tinha sido alvo de inveja, pragas, feitiço, por ela pertencer a uma família rica. Caso não ocorresse o casamento, além da vergonha para sua família, seria uma aberração na sociedade, e um atraso para sua comunidade, pois não fecundaria, não uniria clãs e não proporcionaria o alambamento, típicos da cultura bantu.

Que ela desejava também muito era saber das causas térreas daquela viagem fatídica, logo no dia do casamento dela, podia ser?, não era praga?, [...]
 [...] Que não confiavam, por isso, nos muitos kimbandas que foram surgindo de entre os passageiros, todos se apresentando como grandes mestres sabedores de os muitos poderosos e subterrâneos conhecimentos. Sukuama!
 [...] os maus olhados, esses maus ares, as invejas por o pai dela ser um homem rico?, quem que podia descobrir? Que ela falou secreto primeiro com a mãe, depois com a madrinha, e todas admitiram a hipótese de aquela paragem forçada em Cacuso logo no dia do casamento dela era assunto muito sério, as coisas do demo (CARDOSO, 2001, p. 72).

Na figura misteriosa do homem do fato preto, a imagem da terra está ligada às suas profundezas que também instigam à curiosidade, suscitando inúmeras leituras: profundezas do íntimo do personagem como solitário, desconhecido, perigoso, enigmático, tristonho e até mesmo atormentado. Sua história gira em torno da morte cruel de sua esposa em um trilho de trem, degolada, o homem vive em busca da cabeça da mulher morta, fato envolto de muito misticismo e lendas na região. Desde então, esta incessante busca torna o homem do fato preto um ser voltado para si mesmo, calado, antissocial, misterioso, que dialoga com suas amarguras e traumas e busca amparo nas leituras bíblicas. No seguinte fragmento, observa-se que o elemento terra refere-se a esse personagem como seu íntimo, suas memórias e obsessões.

Com o homem do fato preto o diálogo não era fácil, que ele era de falas macambúzias, os secretos ares, chut!, passava o tempo todo entregue às leituras bíblicas, depois adormecia ou parecia mergulhar numa oração profunda, porque Manecas às vezes lhe via mover discretamente os lábios. Que nada assim que ele pôde apurar do homem do fato preto, que só podia dizer que ele devia de ter os muitos secretos pensamentos, que era insondável como os fundos da Terra (CARDOSO, 2001, p. 75).

Na parte intitulada *Terra, Mãe, Materno Mar* traz também a terra como cultivo, como alimento, produtividade, mas que em dado momento, devido à seca, não produz, causando transtornos para o povo. A matéria terra, de acordo com Bachelard (2001b), é o elemento que motiva o homem ao trabalho, impelido por suas vontades, suas necessidades. O trabalho do homem sobre a terra e seus elementos induz ao uso da força física, por vezes até uma catarse, quando, com movimentos bruscos, quebra, corta, raspa e arranca. O homem mistura-se ao seu elemento primordial, ao qual irá definitivamente se fundir ao chegar a seu destino: a morte física. Enquanto vivo, utiliza-se da terra, dela retirando o sustento de que precisa para sobreviver. A terra como matéria dura, pedras, minérios em geral, vegetação e como matéria mole, misturada à água, transformando-se em uma massa passível de modelar, onde se cultiva e a terra germina, aliada à água, ao sol, representante do fogo e ao ar, o oxigênio, os quatro elementos fundamentais à existência.

Desde tem muito tempo que não chovia. Capim secara, os riachos se apoucavam nas suas correntezas, o calor apertava, mesmo as noites eram quentes. Que as mulheres regressavam das lavras sem nada. Nos locais de culto se orava para que Deus mandasse umas gotinhas de água para arrefecer a temperatura e regar os secos campos. Nada. Eram só as miragens do deserto que alimentavam a esperança (CARDOSO, 2001, p. 76).

Com a falta de chuva, havia mais uma incumbência para os líderes religiosos demonstrarem seus poderes de comunicação com o divino. Após se reunirem para procurar solucionar o caso da seca, sondando “as vozes da Terra”, possivelmente as vozes do povo que ali estava, os passageiros do comboio, decidiram recorrer à tradição bantu: buscaram nas crenças populares, nos feitiços, a tentativa de uma interferência do sagrado, recorreram a espíritos de gêmeos mortos, pois poderiam influenciar o tempo, de acordo com as crenças populares.

E então os líderes religiosos se reuniram para perscrutar as vozes da Terra, esses secretos ares da natureza. Que, no íntimo, todos concordavam que a falta de chuva tinha de ter uma explicação cujos códigos só eles que julgavam entender. E assim depois de muita discussão chegaram à conclusão de que tinham de recorrer a espíritos de gêmeos mortos que podiam influenciar o tempo. Haveria lá em Cacusou ou nas redondezas algum túmulo de jingongo? (CARDOSO, 2001, p. 76).

No seguinte fragmento, observa-se o elemento terra como cova, e a expressão “um homem despertado dos fundos da terra”, um morto-vivo. O guia entrou na cova para retirar os crânios dos gêmeos mortos para o ritual em busca de chuva, e ao sair com os três crânios, parecia estar envolto em feitiço, pronto para cultivar seus espíritos e comunicar-se com o sagrado, implorando por sua interferência.

Quando que chegaram no cemitério o guia se enfiou numa cova sob o olhar atônito do pastor. A noite era ainda cerrada e o silêncio absoluto tornava misterioso aquele local de pazalma. [...] Passados alguns momentos o homem reapareceu, todo cheio de areia, com três crânios. Tinha os olhos vermelhos, parecia que tinha andado a fumar diamba, voz rouca dele era a de um homem despertado dos fundos da Terra (CARDOSO, 2001, p. 77).

A questão da esterilidade/ fecundidade é, para a sociedade bantu, um aspecto de organização social, política, econômica e até mesmo religiosa, pois

para seu povo, de acordo com Altuna (2006), é por meio do casamento que se unem grupos e clãs, promovendo a paz; é por meio do alambamento que questões econômicas são acertadas entre as famílias dos noivos; com os filhos, a comunidade aumenta, fortalece-se, renova-se e os espíritos dos antepassados acalmam-se por terem descendentes nos quais sobreviverão. No seguinte fragmento, esta alusão à terra metaforizando a própria mulher, que fecunda, produz e dá bons frutos, rende lucros à sua comunidade. Para ter a bênção divina e receber a dádiva da chuva para fertilizar a terra, as mulheres estéreis não devem trabalhar nas lavras, apenas as mulheres grávidas poderão trazer sorte.

Certo dia, quando o Profeta, de pé sobre uma cadeira para compensar a sua estatura anêmica, pregava fazendo as messiânicas promessas que secavam como os riachos, Ti-Lucas, o ceguinho, que circulava por entre os fiéis da cada vez mais frequentada Igreja do Profeta, parou, escutou aquelas profecias e depois disse em voz alta que tinha uma boa nova para todos. Alguém quis lhe afastar, mas o Profeta falou assim solene: “Deixem o ceguinho falar!” E Ti-Lucas falou: “- A Terra só poderá ser fecundada por mulheres grávidas! Que as mulheres estéreis deixem de ir às lavras! Só as mulheres fecundadas têm o poder de fecundar a Terra!” (CARDOSO, 2001, p. 78-79).

O ceguinho Ti-Lucas, um símbolo da tradição, é o sábio que, com suas vidências, suplanta qualquer líder religioso, solucionando os mais diversos problemas, por meio de sua experiência e sabedoria, com base na cultura tradicional bantu. Ele profetizou que somente as mulheres grávidas poderiam trabalhar nas lavras para que a chuva viesse em forma de bênção divina fertilizar a terra e assim aconteceu, como se observa no seguinte fragmento:

E a resposta veio, embora lacônica: o ceguinho tinha razão! E o vaticínio de Ti Lucas foi ganhando terreno, e assim sendo, ser. As mulheres estéreis foram substituídas nas lavras por mulheres grávidas que arrotearam a Terra a semear o que puderam: milho, feijão, batata-doce, mandioca. Numa certa manhã os passageiros acordaram sob uma forte chuvada que engrossou as correntezas dos rios e dos riachos (CARDOSO, 2001, p. 79).

A terra é enfim o próprio homem e seu destino, seu início e recomeço, a morte física para os bantu não resulta no fim da existência do homem, mas sim seu renascimento em forma de espírito que, para seus entes queridos, será um antepassado que viverá nas características de seus descendentes e na

memória, por meio da tradição e dos ensinamentos transmitidos em vida. A estes ensinamentos também pode ser aliado o elemento terra, que, de acordo com Bachelard (2001b), faz parte do homem como materialidade que instiga o fazer, o criar e o recriar. A imaginação vem muito antes da contemplação, haja vista que, desde a infância, a criatura humana encanta-se com o mexer na terra, sujar-se, misturá-la na água, formando o barro, que se torna uma massa passível de criação. O homem é criação de Deus e, por meio da terra, alimenta seu corpo e sua alma, nutrindo suas células, sua imaginação.

3.2 O FOGO E AS CHAMAS DO INCONSCIENTE

O fogo, antes de tudo, é um elemento que sempre inspirou curiosidade, desde o homem primitivo que, por necessidade aliada à sua intuição, dominou-o, até certo ponto, podendo obtê-lo a seu bel prazer, por meio da fricção de dois corpos, de acordo com suas necessidades; é para o cientista um elemento da existência e para o poeta, um dado do inconsciente, do sobrenatural, do místico. Para um estudo mais aprofundado do elemento fogo sobretudo nas artes, na poesia, no mundo criativo, imaginativo, a Psicanálise torna-se fundamental, pois a criação faz parte do inconsciente do homem e, segundo Bachelard (1999, p. 33), “Já faz tempo que a Psicanálise empreendeu o estudo das lendas e das mitologias. Ela organizou, para esse tipo de estudo, um material de explicações suficientemente rico para esclarecer as lendas que envolvem a conquista do fogo”.

Se o fogo, fenômeno em verdade bastante excepcional e raro, foi considerado um elemento constituinte do universo, não será porque é o elemento do pensamento, o elemento de predileção para o devaneio? (BACHELARD, 1999, p. 29).

Em *Mãe, Materno Mar*, este devaneio em torno do fogo, mitifica-o, diviniza-o, os personagens passam a fazer fogueiras à noite para cultuar seus antepassados, os espíritos que, na crença bantu, podem interferir de maneira positiva ou negativa em suas vidas, de acordo com as honras e as homenagens que recebem de seus familiares. O elemento fogo, cósmico, soberano, pode representar

o tempo fugaz e as interligações entre o terreno e o divino, o sagrado e o profano. Para o homem continuar deve procriar, para ser lembrado e cultuado pelos filhos como antepassados, é o fogo sagrado da existência bantu que, para ser realizado, depende do ato sexual, o fogo que consome os desejos humanos, tendo na esfera do profano, sua legitimação.

Naquele mesmo dia, à noite, se decidiu então acender uma grande fogueira no meio do largo para homenagear os antepassados.

[...]

Todos os passageiros estavam no largo. No meio, tinha sido cavado um buraco onde se depositara lenha que seria ateada pelo fogo daí a poucos minutos. Antes, os líderes religiosos, de mãos dadas e de cabeça baixa, tinham orado pelos antepassados, no que foram seguidos pelos respectivos fiéis, incluindo os membros do Conselho, que entoaram canções a Nzambi ia Túbia, Deus do Fogo: [...] (CARDOSO, 2001, p. 191).

O fogo, símbolo da sexualidade, da fertilidade, da vida enfim, é também culturalmente reconhecido como purificador, pode ser castigo ou salvação, dependendo do meio cultural. Para os bantu, o Deus do Fogo, Nzambi ia Túbia, representa um misto de significações, desde a sensualidade até a purificação. Nas Inkices, Pambu Njila tem seu principal elemento o fogo, é uma Inkice das contradições, abre caminhos, mas também pode dificultar a comunicação com Deus, dependendo de como é tratada.

Como representação do espiritual, dos seres do mundo invisível, o fogo traz ao mesmo tempo medo e curiosidade, um símbolo forte que pode salvar e aniquilar, sem deixar vestígios. Muita inquietação causa no povo bantu a figura do fogo, que recupera a crença nos antepassados, espíritos que podem agir de modo inesperado, dependendo de como são cultuados ou lembrados.

Numa certa noite, estava o ambiente muito animado, os batuques rufando, todos os passageiros em volta da fogueira, quando, de repente, se ouviu um barulho no capim que rodeava o largo, é deve ser um animal, uma onça ou uma pacaça talvez, os batuqueiros afrouxaram o ritmo por alguns segundos, mas depois retomaram a mesma cadência, novamente o mesmo barulho ecoou, quê que há?! Veio então o susto generalizado porque para além do estranho barulho surgira uma luz muito forte que se foi aproximando do largo. (CARDOSO, 2001, p. 195).

Por vezes aliada ao castigo, à purificação da alma, ao reconforto, a figura do fogo pode também ser aliada à sexualidade, à virilidade, à fecundidade. O próprio ato sexual é recorrentemente associado a calor, a chama, a fogo, desde a antiguidade, como por exemplo, expressões “o fogo da paixão”, “os corpos queimando de desejo”, que sugerem a fricção dos corpos, incandescendo-os no ato sexual.

Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se; por isso é um dos princípios de explicação universal (BACHELARD, 1999, p. 5-6).

Em *Mãe, Materno Mar*, na parte intitulada *O Fogo*, ao fazerem a fogueira no largo para cultuar os antepassados, surge a rodear a fogueira uma chama intensa em forma de falo, causando inquietação nos passageiros do comboio, que se dividiam entre crenças religiosas, em que uns aproximavam a figura daquela chama fálica às imagens demoníacas, e outros transfiguravam-na em Deus do Fogo, representante do mundo invisível, que comunica os homens com o divino. Segundo a crença bantu, Altuna (2006) explica que um culto diante da fogueira representa a invocação dos antepassados, que se manifestam ao apagá-la.

Decididamente os batuqueiros deixaram de tocar, todos estavam atentos a olhar para aquela chama forte que estava cada vez mais próxima do largo. Que todos viram bem, a tal luz era uma chama com o formato de um falo, hué! hué! Hué!, que, quando estava no centro do largo, volteou três vezes sobre a fogueira, se dirigiu a um determinado ponto da assistência e desapareceu repentinamente. Hela! Entretanto, a fogueira do largo se extinguiu imediatamente. Hué! (CARDOSO, 2001, p. 195-196).

Todos os passageiros, ansiosos diante da demora da viagem devido às avarias, presenciaram aquele fato misterioso e sobrenatural em que a chama

fálica protagonizava uma cena de comunicação entre o sagrado e o profano. As raparigas de óculos escuros, os do Partido, os líderes religiosos, o homem do fato preto, Manecas, Ti-Lucas, Dêjó, a noiva e seus familiares, os operários, enfim, num misto social e religioso, o fogo prende a atenção de todos, levando-os a especulações diversas. A noiva, já cansada e desesperançosa devido às avarias do comboio que levaram ao atraso da viagem, demonstrava a descrédito em suas divindades, pois acreditava estar abandonada, à mercê do diabo que a estava trilhando um caminho da infelicidade, sozinha, sem marido, uma vergonha para sua comunidade.

Não estava entender porque é que a avaria do comboio tinha de acontecer logo no dia do seu casamento, ela que esperara sete anos por aquela tão importante data! Que, no íntimo dela, só podia ser coisa tramada pelo diabo! Hela! (CARDOSO, 2001, p. 47).

O casamento está associado em muitas culturas a aspectos sociais, econômicos e religiosos, participando ativamente da vida em sociedade, na aceitação e respeitabilidade, tornando-se quase uma obrigação sobretudo para as mulheres. Na cultura africana, no geral, isto também ocorre, mas com um pouco mais de comprometimento religioso. Altuna (2006) explica que os aspectos sociais, econômicos e religiosos são muito importantes para fundamentar um matrimônio, mas que, mesmo com algumas diferenças, entre os africanos o casamento chega ao status de continuidade, permanência, ou seja, segundo o autor, de existência.

Para nós, africanos, o matrimônio é o centro da existência. É o lugar de encontro de todos os membros de uma comunidade: os defuntos, os vivos e os que vão nascer.

Todas as dimensões do tempo convergem para aqui, o drama da história repete-se na sua totalidade e recomeça dotado duma nova vida.

O matrimônio é o drama em que cada um participa como actor ou como actriz e não como mero espectador (ALTUNA, 2006, p. 300).

Com tanta tristeza, solidão, deprimida devido ao atraso da viagem, a noiva demonstrava saúde frágil, cada vez mais entregue à sua angústia: seu destino tinha sido reescrito a cada avaria do comboio. Sua viagem não teria a trajetória inicial: de Malanje a Ndalatando e sim, da vida existencial para a vida invisível, essencial, como creem os povos bantu.

Estava já sem maquiagem, a noiva, cara dela toda lambuzada, tinha perdido o estudado porte elegante, caía embora desmaiada nos braços das senhoras que estavam permanentemente à volta dela, recuperava os sentidos pouco depois, por pouco tempo, e anunciava que ia desmaiar, e desmaiava novamente, ih! já viram o azar? (CARDOSO, 2001, p. 44).

Após a aparição da chama fálica, a fogueira extingue-se e percebe-se que algo estranho ocorreu: a noiva, que aguardava ansiosa a chegada a Ndalatando para encontrar seu noivo e realizar seu matrimônio, desaparece repentinamente, criando polêmica em torno da súbita presença daquela luz erotizada. Entre os passageiros, muitos acreditavam que a noiva tinha fugido com outro homem, pois estava cansada da longa viagem e desesperançosa de reencontrar o noivo à sua espera. Outros, mais presos à tradição, acreditavam que a noiva havia sido raptada pelo Deus do Fogo, alguns afirmavam que eles haviam desposado, e entre os líderes religiosos, houve muitas controvérsias, desde a aproximação da chama com o demônio e as raparigas de óculos escuros que estavam entre os passageiros, até a relação da chama com a salvação da noiva que queria casar e sofria, padecendo a cada dia deprimida. Dêjó, o disco-jokey contratado para animar a festa de casamento da noiva foi quem percebeu o desaparecimento dela, alertando a todos sobre o estranho fato.

Único que tinha reparado no desaparecimento dela era ele. Como logo que a estranha chama desaparecera o largo caíra na escuridão, ninguém que dera pela falta de ninguém. Dêjó dera conta do desaparecimento porque estava mesmo ao lado dela, aliás, tinham ido juntos para o largo. De modo que, logo que o serão fora interrompido e os viajantes começaram a regressar para as carruagens, o dico-jockey tentou, em vão, lhe procurar no meio daquela agitada multidão. Correu de um lado para o outro, se meteu por entre dezenas de pernas em movimento, xê!, estás procurar quê aí?!, olha só este meu está querer espreitar nas pernas das senhoras!, sai daí mazé mé!, tropeçou, caiu, se levantou, e quando se apercebeu que já tinha dado umas tantas voltas no largo, desesperado, gritou a plenos pulmões: “raptaram a noiva! Raptaram a noiva! A noiva desapareceu!” (CARDOSO, 2001, p. 197-198).

Para os bantu, o casamento é sinônimo de organização social, sem ele há a rejeição, ou seja, é vergonha para a sociedade uma pessoa que não se casa, pois por meio dela não haverá continuidade, descendência, fundamental para sua existência tanto terrena como espiritual. A permanência da vida está condenada devido à falta das relações de parentesco, de filiação. A pessoa que não casa é

como se estivesse amaldiçoada e torna-se como uma doença para a sociedade. No caso da noiva de *Mãe, Materno Mar*, é evidente sua debilitação física e psicológica diante da ideia de perder a chance de realizar seu casamento, deixando-se seduzir pelas chamas da fogueira sagrada, purificando-se nesta morte simbólica, livrando-se da maldição de viver solteira.

A forma fálica da chama que surgiu do meio da floresta e rodeou a fogueira em homenagem aos antepassados, embora uma figura sensual, erotizada, pode remeter à luz divina, à energia vital, à sexualidade, à fecundidade, à renovação da vida. Dessa forma, o profeta faz alusão à salvação da noiva por meio do fogo sagrado, uma chama em forma fálica análoga a seu bastão, também fálico, que transfiguravam-se em vida, em renascimento.

O Profeta falou então assim:

- Se bem que essa forma malcriada que a chama assumiu seja a expressão da sensualidade, ela, aliada ao fogo, não é mais do que o símbolo da vida, da virilidade e da reprodução da natureza humana. É o mesmo princípio masculino que em certa medida representa este bastão que sempre me acompanhou, apesar de as forças do mal terem pretendido tirar-mo. Não vejo, por isso, nada de mal nesse pretenso rapto da noiva. Ela está bem onde está. (CARDOSO, 2001, p. 199).

A forma fálica da chama que “raptou” a noiva pode representar a importância da fecundidade nas comunidades bantu. O casamento tem sua validade na procriação, enquanto o casal não tem o primeiro filho, o matrimônio não se concretiza, sendo considerado um período de experiência. Se não há a fecundidade, geralmente é dada a culpa pela incapacidade de gerar uma nova vida à mulher, que é devolvida à família, ou traída pelo esposo. O sexo, sendo o meio pelo qual se fecunda, está bem simbolizado na forma fálica da chama, que além de salvar a noiva sugere a sua fecundação, que, no mundo do sagrado, perpetuará sua existência. A fecundidade é tão importante para os bantu que a mulher solteira que engravida, segundo Altuna (2006), não é marginalizada, salvo algumas reservas, ela é respeitada pela sua capacidade de reprodução. Homens e mulheres estéreis são uma vergonha para suas famílias e grupos, tendo muitas vezes que ter filhos com cunhados ou cunhadas para seus clãs não serem amaldiçoados. Há alguns rituais que terminam com a relação sexual entre os casais casados, impondo a sublimação do sexo, sendo este visto como uma dádiva que permite o prolongamento da vida. A

mulher é, portanto, mais mãe do que esposa, sua relação é vista pela sociedade segundo o elo mãe-filhos, sendo que as mulheres que não podem ser mães são humilhadas pelo seu grupo social e geralmente são associadas à figura de feiticeiras.

A esterilidade é atribuída a uma maldição, ou é consequência duma falta grave, de um tabu infringido, do abandono dos antepassados, do feitiço de algum inimigo ou da acção do feiticeiro “que comeu o ventre”. Uma mulher sem filhos não consegue a plenitude feminina. Em muitos casos, consideram-na feiticeira (ALTUNA, 2006, p. 306).

A opinião dos líderes religiosos se divide-se, cada qual procurando atender e satisfazer a crença de seus seguidores, sempre demonstrando a rivalidade entre eles e a disputa pelo poder, cada um buscando impor sua autoridade e sua palavra. Enquanto o Profeta relacionou a chama sensual à vida, à esperança e à salvação da noiva, o líder da Igreja do Bom Pastor, aliou-a à figura do diabo como castigo, punição à noiva que deveria ser salva pelas suas orações.

- Não, não concordo – ripostou o pastor da Igreja do Bom Pastor.
 - Essa chama atrevida veio anunciar uma desgraça. Ela não é senão o diabo em pessoa. Por isso temos de agir rapidamente, porque eu sei, eu pressinto que a noiva esteja a passar por maus bocados. (CARDOSO, 2001, p. 199).

Na diversidade religiosa existente no espaço narrativo de *Mãe, Materno Mar*, dividem-se igrejas evangélicas, representando o que ocorreu na história de Angola após a independência: uma explosão de igrejas, divergindo-se entre si e contrastando com a tradição. Algumas recuperam elementos do tradicional com o intuito de cativar seus adeptos. No caso do pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro, sua opinião revela a atenção aos elementos da tradição bantu, o culto aos antepassados e sua interferência no mundo visível.

- Eu continuo a pensar que tudo isso o que aconteceu não passa de um sinal dos nossos antepassados. Por isso eu acho que nós devemos fazer mais para homenagear os nossos antepassados. É que há por aí muitas almas errantes que andam a pregar-nos essas partidas. São almas perdidas por esses matos fora que precisam de orientação espiritual. Portanto, um culto ecuménico (sic) em memória dos nossos avós seria uma boa solução para este problema – quem que falou foi o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro, enquanto os membros do Conselho moviam respeitosamente as cabeças em sinal de concordância (CARDOSO, 2001, p. 199-200).

A morte simbólica da noiva está presente nas palavras do pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola, que crê na salvação da alma da noiva pela morte, tocada pelas bênçãos de Deus. Como se aquela morte extirpasse o sofrimento da moça, já sem esperanças de reencontrar seu noivo. Como o casamento para o bantu é fundamental tanto para a sociedade como para o espiritual, o religioso, o sonho do matrimônio desfeito era uma sina cruel para a moça que vinha de uma família tradicional, rica. A vergonha e a solidão a consumiam. Para as comunidades bantu, segundo Altuna (2006), o casamento vai muito além dos desejos individuais, ele atende muito mais aos anseios da sociedade, pois une grupos ou clãs, proporcionando uma relação de proteção e de fortalecimento político. Estas alianças entre famílias minimizam as guerras, os interesses divergentes, tornando o matrimônio um *status* social e político. A noiva de *Mãe, Materno Mar*, membro de uma família de posses, cresceu sendo educada para o matrimônio, como uma esperança de continuidade de sua linhagem bem como de seu fortalecimento social e político.

Assim, falou o pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola:
-Essa chama não tem nada de sensual, muito menos de profano. É um fogo celestial, uma bênção dos céus. A nossa irmã, por quem temos muita consideração, já não pertence ao mundo dos vivos, foi tocada pela bênção do Senhor e não por um qualquer fogo violador de intimidades. Eu acho, por isso, que o que devemos fazer é uma oração para que ela descanse em paz. (CARDOSO, 2001, p. 200).

O casamento para o bantu não se resume na união de um homem e de uma mulher, é uma passagem, é uma instituição, é uma honra à tradição. A parte jurídica do matrimônio para os povos bantu envolve várias etapas, desde a aceitação pelo grupo até a concretização pela fecundidade. Altuna (2006, p. 310) diz que “o casamento exige diversas formalidades: alambamento, intermediários, testemunhas, contrato, cortejos, cerimônias, festas”. Segundo o autor, o matrimônio não pode ser desfeito por motivos fúteis, por capricho: as cerimônias seguem um percurso longo não sendo estipulado um fim específico para o ato jurídico. É um processo longo que varia de casal para casal, dependendo de suas afinidades e das interferências das famílias dos cônjuges. O processo passa por um período de experiência que culmina com a fecundação. Caso os jovens percebam que não tem afinidade ou que não podem procriar, o casamento ainda pode não concretizar-se, diferente do divórcio,

que ocorre após a concretização do matrimônio.

O profeta não acredita na morte da noiva e sim em uma nova vida, como os povos bantu creem na continuidade da vida após a morte física, como se o Deus Fogo a tivesse salvo da solidão e das humilhações por que passaria na vida terrena. Segundo Altuna (2006), se um membro da comunidade bantu permanece solteiro não permite a união entre grupos ou clãs e torna-se condenado à morte tanto física como espiritual, haja vista que, solitário, sem filhos ou descendentes não tem quem honre homenagens à sua alma, desaparecendo sua existência. A noiva, segundo o profeta, é salva desta maldição ao ser levada pelo Deus do Fogo, unindo-se ao cósmico por este elemento transformador.

O casamento para os povos bantu é essencialmente um ato religioso, que desdobra no social, econômico e político, em que os jovens integram-se com o mundo invisível, com os antepassados, por meio da esperança de fecundação. Alguns povos bantu acreditam, segundo Altuna (2006), que os antepassados reencarnam nos recém-nascidos, em características físicas e psicológicas, mantendo viva a sua memória. Além de sagrado, o casamento é também um rito de passagem, em que os jovens passam por iniciações desde a puberdade, diferentes para o homem e para a mulher, que sugerem uma certa crise, afirma Altuna (2006), já que devem romper com alguns costumes para adquirirem outros de acordo com sua nova condição, é uma morte simbólica, sugerindo um renascer preparado para assumir o papel de genitores, passam de uma condição a outra, visando integrar-se ao sagrado e unir famílias, recuperando e fortalecendo suas raízes.

O papel da mulher como mãe é muito importante, mas a educação dos filhos é delegada também para o grupo, que procura ensinar suas tradições. Como rito de passagem, a noiva em *Mãe, Materno Mar*, ao casar-se com o Deus do Fogo, transfigura-se, atingindo sua redenção, experimentando um dos ritos de passagem do casamento, a morte simbólica, permitindo sua continuidade no mundo invisível.

A família dos jovens e seus grupos sociais também passam por ritos, dramatizam, homenageiam os espíritos, promovendo toda uma mística em torno do matrimônio para sacralizá-lo. O diálogo com o divino é fundamental para que o matrimônio se realize com sucesso. É importante a conexão com os espíritos dos antepassados para que eles interfiram, por meio dos rituais, na trajetória dos

cônjuges. Sempre é muito importante que honrem homenagens ao mundo invisível para que os caminhos sejam abertos no mundo terreno. “A noiva não está morta! Ela está viva! Eu vejo-a viva, muito viva! Qual morta, qual quê, mé! - reagiu intempestivo o Profeta, levantando o bastão com a mão esquerda” (CARDOSO, 2001, p. 200-201).

Os que não faziam parte de religião nenhuma, os cétricos, representantes da política local, criticavam duramente as diversas crenças religiosas, afirmando, num ar zombeteiro, que a noiva tinha fugido com outro homem, pois não suportava mais a solidão e a ideia de permanecer solteira. O Partido, opinando junto aos líderes religiosos, figura a relação de poder tanto político como religioso num mesmo patamar, embora com opiniões diversas, buscam impor sua visão, sua ideologia, visando obter aliados para fortalecer-se.

O responsável do Partido, um homem já com alguns cabelos brancos, de estatura média, com ar de quem está seguro do que vai dizer, falou assim passado:

-Não acredito em nada do que vocês disseram. Como compreender que o tal fogo só a ela tivesse levado e a mais ninguém? Não acredito nem em fantasmas nem em almas de outro mundo. A noiva deve ter fugido de livre vontade para o mato, com alguém, quem sabe[...] o Não andava ela desesperada à procura do seu noivo? Então? [...] Talvez ela tenha fugido com a sua grande paixão. Tudo é possível (CARDOSO, 2001, p. 201).

A simbologia do fogo como solidão, tristeza, melancolia revela-se em *Mãe, Materno Mar* sobretudo na figura da noiva, que viajava com destino a Ndalatando para encontrar seu noivo e se casar. Seu sonho, destruído pelo atraso de quinze anos da viagem, tornou-a pouco a pouco depressiva e melancólica, atraída pela fogueira em noite de ritual, casa-se com o Deus Fogo, segundo as crenças do povo presente naquele momento. Como as núpcias sugerem a união de um homem e de uma mulher pela relação sexual, a frustração da noiva, vendo-se distante de realizar seu sonho de matrimônio é muito bem simbolizada pela aparição do fogo fálico, simbolicamente, os desejos contidos no inconsciente da noiva. Segundo Bachelard (1999, p. 22), “a psicanálise clássica estudou longamente os sonhos do fogo. Situam-se entre os mais claros, os mais nítidos, aqueles cuja interpretação sexual é a mais segura”.

A morte simbólica da personagem, erotizada e ao mesmo tempo purificada pelo fogo, acaba com o dilema da noiva que ansiava pelo matrimônio.

Dêjó, o amigo disco-jokey da noiva que percebera seu desaparecimento, contou, desesperado, como aconteceu a aproximação da chama fálica e a noiva.

Que ele, ainda com a respiração ofegante de tanta muita emoção, contou então que só viu a estranha chama se aproximar da noiva, lhe envolvê-la e lhe levar consigo, que ele sentiu a quentura da chama, numa fracção de segundos deixou de ver a noiva, só viu a chama estava se afastar na sua forma malcriada! Xeié! (CARDOSO, 2001, p. 198).

Como não havia uma explicação plausível para o ocorrido, após ouvirem a opinião de todos os líderes religiosos e os do Partido, recorrem novamente ao ceguinho Ti-Lucas, que, com sábias palavras, põe um fim às especulações acerca da noiva. Já há algum tempo Ti-Lucas profetizara à noiva que ela teria um estranho casamento e assim ocorreu: casou-se com o Deus do Fogo, sendo levada, segundo Ti-Lucas ao mundo invisível. Segundo as tradições bantu, como já observado anteriormente por Altuna (2006), a vida sem o casamento concretizado, ou seja, fecundo, não tem sentido, sendo o jovem condenado e amaldiçoado. Ti-Lucas, com sua sabedoria, prevê a morte simbólica da noiva, em busca da salvação de sua alma, sublimando-se em renovação e fecundidade por meio das chamas fálicas que fundiriam sua alma ao cósmico, ao sagrado, não deixando vestígios de sua existência física degenerada, frustrada, harmonizando-se com seus antepassados e suas tradições.

-Bom, eu penso que não adianta nada nos zangarmos por causa deste caso. - Ti Lucas, o ceguinho, sabia que todos esperavam dele uma última palavra sobre o assunto. - Meus caros senhores, o que eu posso dizer sobre este caso é que a noiva se casou com o Deus do Fogo. É um estranho casamento, mas foi o que realmente aconteceu. É melhor esquecermos este caso porque não vejo solução possível. Ela não reaparecerá nunca. De qualquer modo, isso não impede que se reze por ela (CARDOSO, 2001, p. 201).

Esta relação da noiva desesperada com o desaparecimento nas chamas, sugere sua morte que, diante do fogo, em sua solidão, mergulha em devaneio, unindo-se às chamas sensuais, purifica-se e, na morte física, renasce em uma vida cósmica, uma vida que surge pela morte, uma passagem que, por meio das chamas, não deixa vestígios da desordem do mundo anterior. De acordo com Bachelard (1999, p. 29), o fogo representa, além de transformação, renovação, a

morte por meio do fogo “é a menos solitária das mortes. É realmente uma morte cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador. A fogueira é uma companheira da evolução”.

Para Bachelard (1999, p. 3), o elemento fogo “*não é mais um objeto científico*. O fogo, objeto imediato relevante, objeto que se impõe a uma escolha primitiva suplantando amplamente outros fenômenos, não abre mais nenhuma perspectiva a um estudo científico”, é como se este fizesse parte do inconsciente do homem, algo metafísico que participante do estado natural do homem, de seus devaneios, suas místicas, exige muito mais do que estudos científicos. O lado criador, imaginativo, artístico, poético do homem, aliado as suas memórias e sentimentos, fazem do fogo um elemento sobretudo simbólico.

Se temos razão a propósito da real implicação do sujeito e do objeto, caberia distinguir mais nitidamente o homem pensativo e o pensador, sem esperar, todavia, que essa distinção seja completa. Em todo caso, é o homem pensativo que queremos estudar aqui, o homem pensativo junto à lareira, na solidão, quando o fogo é brilhante, como uma consciência da solidão (BACHELARD, 1999, p. 4).

O fogo como símbolo parte do inconsciente humano associa-se além da sensualidade, castigo, purificação, à solidão, à reflexão, a um estado de fascínio e de hipnotismo como que se este elemento fosse capaz de seduzir a alma humana e fazê-la mergulhar em sua essência, desligando-se do mundo real. Estas questões tão nítidas em *Mãe, Materno Mar*, principalmente na figura da noiva, que parece ser atraída, seduzida pela chama fálica, sensual e dominadora, remetem o leitor ao estudo do inconsciente, dos desejos escondidos, das angústias reprimidas, que, na presença do fogo parecem emergir do interior da alma e transfigurar-se em renovação.

Podemos facilmente observar o observador, a fim de identificar bem os princípios dessa observação hipnotizada que é sempre a observação do fogo. Enfim, esse estado de leve hipnotismo, cuja constância surpreendemos, é muito propício a desencadear a investigação psicanalítica (BACHELARD, 1999, p. 4).

Em *Mãe, Materno Mar*, o fogo é um elemento dominador, é para os povos bantu um instrumento de comunicação com os antepassados, com o mundo invisível, transfigura-se em uma divindade, Nzambi ia Túbia, é um misto de sagrado

e de profano, reunindo toda a comunidade em torno dele, em um momento de profundo respeito e entrega. Muito mais do que um objeto natural, o fogo é, segundo Bachelard (1999), um objeto social, desde a antiguidade, cujos ensinamentos sobre ele, são transmitidos de pai para filho, fazendo parte tanto da esfera científica, tecnológica, do mundo civilizado, quanto da mística, religiosa, desde a antiguidade.

Assim, talvez não se tenha reparado o bastante que o fogo é muito mais um *ser social* do que um *ser natural*. Para perceber como é bem fundada essa observação, não é preciso tecer considerações sobre o papel do fogo nas sociedades primitivas, nem insistir sobre as dificuldades técnicas da sua conservação; basta fazer psicologia positiva, examinando a estrutura e a educação de um espírito civilizado. De fato, o respeito ao fogo é um respeito ensinado, não é um respeito natural (BACHELARD, 1999, p. 15-16).

O fogo, segundo Bachelard (1999), símbolo do devaneio do homem, é também sinônimo de repouso, de paz, de harmonia. Geralmente diante de uma fogueira, o homem descansa, sonha, e em *Mãe, Materno Mar*, o povo, com suas crenças tradicionais bantu, reconfortam suas almas diante da fogueira, todas as noites, cultuando os espíritos dos antepassados, na busca pela realização de seus desejos, por meio da paz, da ordem e da harmonia entre o mundo terreno e o sagrado. A conquista do supérfluo produz uma excitação espiritual maior que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade (BACHELARD, 1999, p. 25).

Na longa viagem do comboio que partiu de Malange com destino a Luanda e, devido às avarias ocorridas durante o percurso teve um atraso de quinze anos, Boaventura Cardoso, além de inserir, na tecedura da narrativa, os problemas de Angola decorrentes dos conflitos, das guerras, também alia à poeticidade da obra, os desafios da tecnologia: o trem, um símbolo da velocidade, da modernidade, e o fogo, elemento que aniquila velozmente o que toca, que metamorfoseia, que transforma elementos com seu calor, é símbolo de mudança, portanto símbolo do devaneio humano, dos desejos incontidos, da necessidade de superar e superar-se, imaginar, criar, transformar. Em *Mãe, Materno Mar*, o desejo de mudança de uma Angola dominada para um país independente está intimamente ligado ao elemento fogo, que destroi primeiro para depois reconstruir, transformar, renovar, como o caos no comboio, que a cada conflito renova, modifica e retoma a ordem, mas sempre uma ordem diferente da primeira, remetendo-se a Angola, que a cada conflito busca

um reequilíbrio, uma renovação social, política, religiosa.

O fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático, amplifica o destino humano, une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação (BACHELARD, 1999, p. 25).

A imagem da fogueira também pode remeter à leitura das civilizações orais, em que as famílias costumavam reunir-se em volta de uma fogueira para contar histórias, suas lendas e credences que, passadas de geração a geração, mantêm acesa a chama da criatividade, da imaginação, sendo as histórias ouvidas, recriadas para serem contadas. O fogo, além de simbolizar castigo, purificação, vida, sexualidade, energia, sonho, devaneio, representa, na figura da luz, sabedoria, inteligência, criatividade, imaginação, podendo ser, portanto, matéria poética recorrente, com múltiplas significações.

Como se percebe, nas circunstâncias mais diversas o apelo da fogueira permanece um tema poético fundamental. Ele não mais corresponde, na vida moderna, a qualquer observação positiva. Mesmo assim nos comove. De Victor Hugo a Henri de Régnier, a fogueira de Hércules continua, como um símbolo natural, a nos descrever o destino dos homens. O que é puramente factício para o conhecimento objetivo permanece, pois, profundamente real e ativo para os devaneios inconscientes. O sonho é mais forte que a experiência (BACHELARD, 1999, p. 30-31).

A imagem do fogo sugere, em *Mãe, Materno Mar*, o apelo às raízes, à memória coletiva, que, interligadas ao sonho, ao devaneio, transbordam uma imaginação capaz de transfigurar destinos, mantendo a energia vital por meio das crenças, da religiosidade e da espiritualidade. O fogo também pode representar o próprio tempo, que fugaz, deve ser controlado para a manutenção da vida, estendendo-se após a morte física, perpetuando a existência do homem.

3.3 A ÁGUA E A FLUIDEZ NO INCONSCIENTE

Dentre os quatro elementos essenciais da natureza cósmica a água, com sua profundidade e fluidez está entre a terra e o fogo, podendo metamorfoseá-los ao mínimo contato: misturada água à terra, surge a lama; ao fogo, a água o supera, apagando-o. No mundo material, o homem, recorrentemente comparado à própria terra, de onde veio e para onde retornará, segundo a Bíblia, tem a água como seu destino, que Bachelard (2002, p. 6) chama de “[...] um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”. Para ele “[...] o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório” (BACHELARD, 2002, p. 7). Além de vida e morte, a água apresenta, segundo Bachelard (2002, p. 15) “um caráter quase sempre *feminino*” “pela imaginação ingênua e pela imaginação poética”, através dela brota a vida, as terras são fecundadas, tendo na maternidade sua maior representação. Mas em torno dessa associação à maternidade, feminilidade, Bachelard (2002) também alia a figura da água à pureza, à ingenuidade, interligadas à água cristalina. Em *Mãe, Materno Mar*, Manecas, o menino Kianda, predestinado ao mar e obstinado por ele devido às crenças de sua mãe em torno de seu nascimento, embora tenha crescido num palco de lutas pós-independência, com vistas na modernidade, mantém-se preso, inconscientemente, ao umbilical laço de sua cultura tradicional, mesmo que alheio a ele. Em seus pensamentos, mergulhava nas profundidades de sua essência, lembrando-se da mãe e, conseqüentemente, de seu sonho de ver o mar: “[...] e quando que a velocidade era pouca a paisagem então se exibia para ele, pensativo, a mãe... o mar..., [...]” (BACHELARD, 2002, p. 35). A obsessão de Manecas em contemplar o mar pode-se associar ao mito de Narciso, a água como espelho, que, segundo Bachelard (2002, p. 23), “serve para naturalizar a nossa imagem para desenvolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima.” O espelho das águas reflete a necessidade de ver mas também de mostrar-se, e como “Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, da sua realidade e de sua idealidade” (BACHELARD, 2002, p. 25), Manecas também vive nessa dialética entre o ver e o revelar-se, perseguido pela crença de ser um menino feminino pela predestinação à água, ao procurar o

caminho do mar, vai se encontrando aos poucos com seu eu e com suas tradições, que se fundem em um amadurecimento ao contemplar o mar, o espelho de sua essência.

O tempo e a água como destino fundem-se na narrativa, já que o atraso da viagem mudaria forçosamente a vida dos passageiros do comboio, sugerindo às mudanças ocorridas em Angola, devido às constantes guerras entre partidos políticos e tudo a que se referia a poder, a liderança. O atraso econômico e social causado pelos conflitos mudou o destino dos angolanos junto ao medo da morte, um assombro constante das guerras. Para Manecas, em *Mãe, Materno Mar*, a fatídica viagem naquele trem “era só o rio correndo as correntes águas. O tempo era essa constante fluidez “(CARDOSO, 2001, p. 207). O desejo de Manecas em ver o mar, além das raízes tradicionais da cultura maternal, vislumbra também a ideia de descoberta, de inovação, inerentes à modernidade, refletindo em seus sonhos para o filho, que dá indícios de melhor adaptação às coisas modernas. A água como reflexo dos sonhos é tomada por Bachelard (2002, p. 33) como o “olho da terra”: “Nos nossos olhos é a *água* que sonha. [...] Tão logo nos entregamos inteiramente ao reino da imaginação, com todas as forças reunidas do sonho e da contemplação [...]”.

Lhe via então crescido, que ele agora devia de ter já dez anitos, falava quase correctamente e parecia saber sempre o que queria.

[...]

Manecas mergulhava como peixe nos fundos mares, vaidoso, sonhava que o filho um dia podia ser um engenheiro de as complicadas máquinas (CARDOSO, 2001, p. 207).

A viagem do comboio que saiu de Malange com destino a Luanda atrasou-se e demorou quinze anos para completar seu percurso. Nos pensamentos de Manecas percebe-se a relação do tempo com a transitoriedade do mar, “naquele contraventoso mar”, cheio de conflitos, uma viagem cujas avarias propiciaram o caos e uma demora que se estampava nos rostos dos passageiros. Manecas observa que as pessoas envelheceram e ele também, lembrando-se da mãe e de como estaria depois de tantos anos.

Que ele via também o tempo passado naquele comboio através dos rostos das pessoas que se foram alterando, enrugando, envelhecendo naquele contraventoso mar.

[...]

E ele, se eu estou mais velho, como estarás tu, minha mãe? (CARDOSO, 2001, p. 208).

A história de Angola pós-independência é uma saga de guerras e atraso social, aumentando os índices das consequências de todo aquele conflito: miséria, doenças, mortalidade, sugeridos, no seguinte fragmento, em que Manecas observa os males causados na saúde dos passageiros do comboio, uma viagem alusiva à viagem histórica dos conflitos políticos de Angola, em que os passageiros não tinham os cuidados nem os medicamentos de que necessitavam, reduzindo-lhes a expectativa de vida:

[...] sabia sabido que tinha muitos passageiros a sofrerem de doenças contraídas naquela viagem, gente a se queixar do coração, de hipertensão, de diabetes, do estômago, muitos males para os quais não havia remédios. Melhor solução para todas aquelas contrariedades da viagem era não dar muita importância ao assunto, fazer de conta que a viagem tinha sido programada para durar toda aquela sentida eternidade. Ver o tempo passar e estar nele. Estar no tempo de outro tempo (CARDOSO, 2001, p. 208).

O caos, consequência do atraso da viagem, traz prejuízos aos passageiros, como em Angola, em que o caos dos conflitos civis e militares trouxe uma desordem econômica que gerou um grande atraso para a população angolana, refletindo um prejuízo cultural, educacional e social. Em *Mãe, Materno Mar*, sugerem-se esses prejuízos materiais e morais que o povo sofreu durante a guerra civil e os outros conflitos que se estenderam por longos anos, cuja opressão se fez presente mesmo após a Angola Independente.

Como consolar o empresário que por não ter chegado ao destino em tempo oportuno perdera irremediavelmente o negócio? Como acalmar as fúrias bravas do senhor que devia ter seguido para Lisboa há bastante tempo? Como aconselhar paciência aos muitos vendedores ambulantes, quitadeiras sobretudo, que achavam que o tempo perdido naquela viagem de incertezas dava para fazer Luanda/ Malange mais de mil vezes em busca de os novos negócios? (CARDOSO, 2001, p. 208).

A figura do mais-velho em África é muito respeitada na sociedade,

por ser representante das raízes culturais. Ti-Lucas, o ceguinho é, na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, o representante das tradições por ser um mais-velho: cego, mas que tinha sabedoria para enxergar muito além do que os olhos podiam alcançar. O ceguinho transitava por todas as carruagens do trem e era bem recebido e ouvido por todos, aludindo-se à leitura de que, mesmo em uma sociedade dividida em diferentes classes, em que o poder ditava as normas, o mais-velho ainda era digno de respeito: algumas raízes que não se desprendem da terra. No seguinte fragmento, observa-se o respeito pelos conselhos do ceguinho, mesmo que estes não consigam “acalmar as fundas revoltas águas”, as águas sugerem os ânimos dos passageiros, suas angústias e medos, a profundidade da água como algo insondável, inconstante, perigoso. Certamente que o conselho do ceguinho era escutado por respeito, mas quem que podia afirmar que ele conseguia de acalmar as fundas revoltas águas? (CARDOSO, 2001, p. 209).

As personagens marginalizadas pela sociedade, as raparigas dos óculos escuros, representam a prostituição, um problema mais do que moral, social, que relega o corpo da mulher à condição de objeto de venda, um problema construído pelas precariedades sociais. Em *Mãe, Materno Mar*, as raparigas de óculos escuros são treze, um número, segundo a numerologia, representativo da feminilidade: a mulher, embora prostituta, transfigurada em mãe, uma condição abençoada pelo povo bantu, dialetizando a mulher como santa e pecadora. No fragmento abaixo, sugere que seis das raparigas de óculos escuros tenham seduzido além do homem do fato preto, um ser introspectivo e antissocial, também o disco-jockey, representante dos sem compromisso e os quatro líderes religiosos, o que desencadeou uma grande revolta entre os fiéis das respectivas igrejas, aliando as raparigas de óculos escuros às tentações demoníacas. Como cada uma das seis raparigas teve dois filhos do mesmo pai, o número doze, o total de filhos dessas mulheres representa na numerologia a paternidade, mais uma vez o ocultismo, o misticismo, presente na narrativa.

Seis das treze raparigas dos óculos escuros para além de terem deixado Cacuso cada uma com seu pequerruchito, em Ndalatando repetiram a proeza e assim embaraçaram com novos rebentos em gestação. Cada uma delas tinha duas criancinhas filhas do mesmo pai – se notava logo -, de tão parecidinhas que eram. E assim os traços daquelas doze criancinhas diziam logo de sua paternidade. E não lembravam senão os quatro religiosos, o disco-jockey e o homem do fato preto! lh?! (CARDOSO, 2001, p. 209).

Como a viagem do comboio prolongava-se, a vida dos passageiros tinha que continuar, sendo o trem um microcosmo da sociedade angolana, com homens e mulheres montando seus mercados, buscando sobreviver e prosperar. Os laços sociais foram se estreitando, as carruagens, antes divididas em classes sociais diferentes foram se tornando uma só: uma transfiguração de um povo em guerra que necessitava de solidarizar-se e unirem-se para obterem força capaz de minimizar a opressão. Com toda essa convivência, as “máscaras” sociais caem e transparecem os reais defeitos humanos, aflorando-se as hipocrisias. Os líderes religiosos cujas fraquezas carnis procuravam esconder, envoltos em um discurso que os divinizava, são desmascarados com o passar dos anos na aparência das crianças geradas pelas raparigas de óculos escuros.

Se no princípio os quatro religiosos diziam que nada tinham que ver com o caso, quê que eles podiam dizer agora com aquelas tão evidentes parecenças? Eué! O que tinha de ressabido era que se a doença se pode esconder a morte sabida nunca se pode não saber. Já não adiantava pagar a alguns dos fiéis das suas igrejas para que durante o dia levassem aquelas criancinhas a passear pelos matos fora! (CARDOSO, 2001, p. 209).

O povo, diante das fraquezas dos líderes religiosos, revoltam-se, acusando-os de alianças com o diabo, exigindo a destituição de seus poderes, uma alusão aos líderes religiosos e políticos de Angola que, por poder rendem-se à corrupção, que em seus discursos para o povo prometem ser e agir com retidão moral, mas que, à mínima oportunidade de enriquecer-se, alguns se esquecem de tudo o que pregaram, incitando ainda mais aos conflitos e revoltas populares.

Quem pode confiar nesses pastores e no Profeta? Vejam só esta pouca vergonha! Nós a pensarmos que os nossos líderes eram pessoas isentas, homens de Deus, afinal lá em Cacusó e em Ndalatando andavam pelas noites fora a brincar com as raparigas! Temos que fazer a revolução dentro das nossas igrejas promovendo gente séria e capaz! Temos que afastar o diabo das nossas igrejas! Abaixo os líderes religiosos! Abaixo os chefes que andam a nos envergonhar! Abaixo! Abaixo aqueles que de dia fingem ser santos e de noite fazem aliança com o diabo! Abaixo! (CARDOSO, 2001, p. 210).

Diante do desmascaramento moral e de uma possível rebelião entre os fiéis, os quatro líderes religiosos reúnem-se para combinarem uma forma de

redimir-se diante do povo. Realizam um culto ecumênico, dando satisfações aos membros das igrejas, utilizando-se de uma forte arma de opressão social: seus discursos. A palavra bem empregada é capaz de mudar uma nação. Os fiéis, antes raivosos e revoltados com seus líderes religiosos, envolveram-se em suas palavras, emocionando-se e reavendo sua fé.

Se organizou depois um grande culto ecumênico em que os quatro líderes religiosos fizeram prova dos seus dotes oratórios, que todo o povo se comoveu. Inflamaram a palavra, gesticularam reverências aos céus, as lágrimas escorreram-lhes pelos rostos, e fizeram muita gente soluçar de compaixão. Que eles foram resistindo com estoicismo às investidas do demo, mas depois acabaram por se vergar aos prazeres da carne. Que eles eram humanos e por isso tinham as suas fraquezas.

[...]

E assim os líderes religiosos conseguiram de serenar as tumultuosas águas e reconheceram que mesmo à superfície das águas plácidas nada se podia esconder (CARDOSO, 2001, p. 211).

Na passagem de *Mãe, Materno Mar* (CARDOSO, 2001, p. 212):

“Não era ele homem da noite, um marinheiro habituado a navegar livremente em os muitos libidinosos mares?”, a figura do mar surge no sentido erotizado, os “libidinosos mares” como a vida sexual sem compromisso, as orgias do Disco-Jockey que se autodenomina um aventureiro.

Em se tratando de aventuras sexuais, o homem do fato preto, apesar de sua introspecção, seu ar de mistério, seu comportamento antissocial, também se envolveu com uma rapariga de óculos escuros e com ela teve dois filhos. O que Manecas estranha é a atitude ou falta desta na companheira do misterioso amigo, a mulher com quem ele se comprometeu durante a viagem, uma personagem igualmente de estranho comportamento. Parecendo não se importar com a traição de seu parceiro, o que Manecas se refere “as quedas quietas águas”, que não fazem barulho, mantêm-se em sua rotina, sem se alterar, sendo este casal comparado às “fundas e insondáveis águas”, onde ninguém consegue chegar, a não ser um bom especialista, no caso deles, um psiquiatra.

Mais confuso ficava ainda com a reacção da mulher do homem do fato preto, que ela mesmo sabendo que o marido tinha tido dois filhos com uma dessas raparigas, não reagia, antes parecia muito conformada com a ocorrência, as quedas quietas águas.

[...]

Certo só, o homem do fato preto e a mulher dele continuavam de ser as fundas e insondáveis águas (CARDOSO, 2001, p. 212).

Manecas, o menino kianda, durante a viagem, apesar de toda a demora, de todo o caos consequente das avarias, permanecia com a curiosidade de conhecer o mar, tão presente nas histórias de sua infância, mas para ele tão desconhecido. Por meio dos livros, estudou sobre o mar, sabia quase tudo a seu respeito, mas nunca o tinha contemplado: o mar que, na História Mundial, simbolizou grandes descobertas, heroísmo, riqueza, mas também morte, medo, separação. O mesmo mar que alimenta, devora seus homens.

E ele continuava com as mesmas interrogações sobre o mar. Que ele sabia o mar era uma grande massa e extensão de água salgada que cobre a maior parte da superfície da Terra, os grandes navios a sulcaram as movimentadas águas, os pescadores a enfrentarem as ferozes ondulantes ondas, os assombrados fantasmas, as míticas kiandas, e os peixes se divertindo nas profundas águas (CARDOSO, 2001, p. 213).

A referência à infância tem um elo com a água, pois geralmente as crianças gostam de brincar nela ou com ela, é um elemento fluido, que não se consegue pegar, mas pode ser manipulada com outros elementos que estimulam a criatividade como com a terra, formando uma massa passível de manipulação, com areia, com sal e açúcar, fazendo dissolvê-los e outras tantas curiosidades que instigam a imaginação infantil. Manecas, desde pequeno, sentia-se atraído pela água, primeiro pela sua curiosidade pueril, mas também pelas histórias envolvendo seu nascimento contadas pela mãe. Assim, cresceu curioso em conhecer o mar, e se preparou para esse encontro, por meio das muitas leituras que fez a seu respeito.

De qualquer modo, se sentia familiarizado com todas as águas ele gostava muito apaixonado, uma quase obsessão desde criança. Não era ele então quem que mais sabia estudado os enciclopédicos marítimos saberes? (CARDOSO, 2001, p. 213).

Quando a mãe de Manecas soube que estava grávida, sentiu algo estranho e procurou as Kimbandas para orientação. O que ouviu a assustou, a criança em seu ventre estava predestinada a ser uma criatura do mar, uma kianda, um monstro marinho, algo assim. Para se proteger, foi orientada a se banhar no rio Kapopa, fazendo orações até a criança nascer e fazer oferendas a Kianda: a forte presença da crença tradicional africana, interferindo na vida e no destino de seu povo. No caso de Manecas, tornou-se obcecado pelo mar que, para ele, simbolizava

sua liberdade, seu progresso e crescimento.

Entretanto, a mãe, aconselhada por alguém com bastante experiência, começou então a tomar banho no rio Kapopa, de manhã, três vezes por semana até o fim da gravidez, ao mesmo tempo que dizia uma oração que Ihe tinham ensinado. E na Kianda ela Ihe oferecia regularmente os bons manjares.

[...]

E ela sentiu então o mar estava se convulsionar dentro dela. Para que tudo corresse bem e que o parto fosse normal, quando sentiu vindo as dores preanunciadoras do parto, ela teve de ir a correr ao rio Kapopa para parir as nascentes águas (CARDOSO, 2001, p. 213-214).

Manecas, predestinado a nascer um menino kianda ou menino feminino ou até mesmo um monstro do mar, nasceu um menino normal, para sua mãe, graças às orações, oferendas e rituais que ela realizava para salvá-lo de seu destino, mas isso não o impediu de ter fixação pelo mar: o mesmo elemento que o ligava à mãe pelas histórias de seu nascimento foi o que os separou, pela sua curiosidade em conhecer o mar e a liberdade que este Ihe podia representar. Ao mesmo tempo indícios da modernidade e do progresso e retorno às raízes e às tradições africanas pela crença maternal que o acompanha.

Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas. Hé!

[...]

Ela sabia íntimo e secreto que aquela paixão de Manecas pela água tinha que ver com a sereia que ele estava para ser (CARDOSO, 2001, p. 214).

Para a mãe de Manecas, a previsão das Kimbandas a acompanhou durante toda a criação do menino, observando seu comportamento, tanto acordado como em repouso, sempre relacionando-o com o movimento das águas, agitadas ou plácidas. A fé em suas crenças era tão presente que condicionou, sem perceber, todos os passos de seu filho, Manecas, em direção ou ao encontro do mar. Tanto medo dentro dela que se transfigurou em obsessão, transferida para seu filho, que jovem e mais arrojado, enfrentou as sombras da insegurança para conhecer o que considerava mais grandioso e atrativo: o mar, seu destino, sua metamorfose. Manecas que era um menino mimado pela mãe, criado num período pós-colonização, é o símbolo da modernidade, descrente nas tradições e nas religiões.

Com todo caos por que passou durante a longa viagem de Malange a Luanda, Manecas foi obrigado a conviver longe da proteção materna, muito perto de conflitos e luta pela sobrevivência, conheceu bem de perto as várias crenças religiosas e, em muito particular, devido à amizade com Ti-Lucas, as crenças tradicionais bantu, o que auxiliaram no seu amadurecimento e libertação. O mar, destino, símbolo de mudanças e de liberdade na verdade estava dentro dele, só faltava despertá-lo.

Os olhos de Manecas tinham a mobilidade e a profundidade das águas. Para além disso, Manecas, depois de um dia pleno de traquinices, as movimentadas águas do rio, à noite era a plena placitude das águas do lago, o repouso horizontal. Que ela até se assustava com aquela tão brusca mudança (CARDOSO, 2001, p. 214).

Mas, agora adulto, sentia que a memória que ele tinha do mar tinha um grande vazio, uma distância abissal que não era só a dos fundos mares, era um afastamento que ele sentia e que só podia ser ultrapassado com o contacto físico com as marítimas águas. Assim, Luanda não só lhe daria uma oportunidade de emprego, o prazer da descoberta de um novo ambiente, mas sobretudo lhe transformaria em realidade o sonho que ele acalentava desde as suas primeiras águas: ver o mar! (CARDOSO, 2001, p. 215).

Dentre as avarias que atrasaram a viagem do comboio em quinze anos está a água, que, por meio de uma chuva torrencial, amedrontou os passageiros e provocou uma enchente em um dos rios, que causou pânico e novamente o caos no trem. A chuva diluviana que, segundo Bachelard (2002), é símbolo de mau presságio, devido à sua devastação, é uma água dominadora, que o homem não consegue conter. Se recorrermos à leitura Bíblica observaremos o dilúvio como uma catástrofe, o fim do mundo, mas que propicia um recomeço, uma nova vida. Também aqui na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, a chuva torrencial que vem arrastando tudo e põe em risco a viagem, pressagia as mudanças que iriam ocorrer no trajeto até Luanda, desde a revelação do Profeta como O SALVADOR até a perda de seus poderes.

Tinha escassos minutos desde que o comboio se pusera finalmente em movimento quando começara a chover torrencialmente. A chuva caía com tal intensidade que as águas corriam abundantes pelos fossos e valetas da via férrea, à mistura com ramos de árvores, folhas verdes e secas, tufos de capim fresco, pedras e areia, muita lama, tudo a uma grande velocidade que fazia pensar que os carris não resistiriam a tão descomunal tempestuosa enxurrada! (CARDOSO, 2001, p. 216).

O quadro da história de Angola tanto no processo de descolonização quanto no Pós-Independência foi caótico, com grandes conflitos civis e militares referentes ao poder, a chuva diluviana aqui descrita pode sugerir a mais um destes conflitos que pressagiam o fim de um tempo e início de outro: as mudanças de poder de um país que interferem no destino do povo. Os mais-velhos ainda não haviam presenciado uma chuva tão devastadora, como não havia tido grandes mudanças em relação ao poder em Angola, e Manecas, o representante da juventude crescida no pós-independência, não se espantava com as tempestades por estar acostumado a ouvir sobre os conflitos, vendo “o mar tempesteando”, a luta pela liberdade, que para ele, era o próprio mar.

Embora apreensivos, os passageiros desfrutavam daquela cena de que nem os mais-velhos tinham memória de alguma vez terem visto noutros idos tempos, as águas arrasando tudo, sacudindo árvores de grande porte, enchendo todas as fendas naturais, todas as planas superfícies, derrubando todos os postes telegráficos que existiam ao longo do caminho-de-ferro. Manecas observava aquele espectáculo inaudito e via o mar tempesteando (CARDOSO, 2001, p. 216).

A chuva diluviana que arrasou tudo por onde passou causou muitos prejuízos, podendo ser uma leitura dos muitos prejuízos consequentes dos conflitos civis e militares da Angola pós-independente. A hipocrisia de alguns líderes religiosos é questionada por meio dos pastores e do Profeta, que não se sentiam tão entristecidos porque conseguiram segurar seus pertences mais valiosos, dinheiro dos pastores e a Bíblia, o bastão e uma maleta de mão com certeza recheada de notas do Profeta. O desapego material cai por água abaixo: o sagrado e o profano se interpenetram mais uma vez.

Quando o comboio chegou à estação do Luinha a chuva era muito diluviana! As poucas pessoas que aguardavam o comboio na estação tinham meio corpo na água, o chefe da estação, submerso, gesticulava desordenadamente, não se sabia se estava a dar as boas-vindas aos passageiros ou a pedir socorro, hum-hum!, as águas tinham irrompido pelas carruagens adentro o que alvoroçou todos os passageiros, estava tudo mergulhado nas chovidas águas, passageiros e as respectivas bagagens, hué! (CARDOSO, 2001, p. 218).

Profeta e pastores, se até aqui faziam crer que não tinham dinheiro, se mostraram visivelmente preocupados em pôr em lugar cimeiro as suas malas de mão (CARDOSO, 2001, p. 219).

Era quase já de noite quando a chuva começava a abrandar, as águas baixando de nível. Passageiros meterem então mãos à obra e começaram a limpar as carruagens que estavam cheias de lama e de muito lixo que as águas tinham arrastado. Entretanto, se ouviam choros e lamentações pelos prejuízos que as águas tinham causado (CARDOSO, 2001, p. 220).

Profeta não se lamentava tanto. Tinha as roupas todas encharcadas, mas conservava enxutos a Bíblia Sagrada, a sua maleta de mão e o bastão, auá! Os outros chefes religiosos também não tinham grandes razões de queixa, tinham as notinhas secas (CARDOSO, 2001, p. 221).

Além dos prejuízos materiais, houve também muitas mortes como consequência daquela chuva diluviana do mesmo modo que os conflitos da Angola pós-independente, possivelmente foram muito além de problemas econômicos, muitos filhos da terra devem ter padecido nesses confrontos, deixando muitas viúvas e órfãos, o que geralmente contribui ainda mais para o caos social.

Chefe da estação sucumbira, não aguentara permanecer muito tempo submerso. Coitado! No Luinha tinha havido outros mortos, casas destruídas, os verdes campos arrasados, muita criação perdida para sempre. Se falava de muitos outros prejuízos noutras vizinhas terras e também dos muitos estranhos casos (CARDOSO, 2001, p. 221).

O povo africano é, segundo Altuna (2006), motivado pelo medo, vive para se defender da miséria, das doenças, da opressão e de alguns elementos da própria crença: os feitiços, magias e entidades do mundo invisível. No seguinte fragmento, após a chuva diluviana, os passageiros ainda permanecem amedrontados, acreditando que as sereias e monstros aquáticos ainda retornariam, por interferência dos espíritos dos antepassados para cumprir a profecia do Fim do Mundo. A força vital da natureza que intervém no mundo visível para a transformação, para a prosperidade também pode se enfurecer e engolir tudo que há na terra. Segundo Bachelard (2002, p. 93), “Se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio, não é de admirar seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência.”

Que nas terras ainda submersas, nos brejos e nos fojos se escondiam sereias e outros monstros! Uaué! Que esses monstros aquáticos eram as errantes almas dos muitos antepassados! Ta't é! Que tarde ou cedo as águas voltariam então diluvianas para o fim final do mundo! (CARDOSO, 2001, p. 221).

Que nesse cortejo de vadias almas de outro mundo tinha de estar a do Profeta do Bomfim, talvez ainda a espiar quem que lhe tinha causado aquela falsa morte (CARDOSO, 2001, p. 222).

Após a chuva diluviana, era inevitável a inundação devido à enchente do rio Luinha, pressagiando-se mais morte e destruição. A água, que Bachelard (2002) associa ao destino do homem, por sua horizontalidade, por sua dissolução final, a morte, é na narrativa de *Mãe, Materno Mar*, um elo entre vida e morte, destruição e reconstrução. Depois do dilúvio, tudo deveria ser recomeçado, renovado. Na política, Angola Pós-Independente vivia sob o dilúvio da opressão que incitava os conflitos, a morte, a destruição, com o objetivo de mudança, renovação, uma nova era, mais livre e mais democrática.

Mas, que inquietava a muitos era o rumor de que o rio Luinha, cujas águas engrossavam a escassos quilômetros da estação, estavam muito bravas, que elas iam espalhar toda a sua fúria pelos terrenos adjacentes, num raio que podia atingir muitos quilômetros. Ih! (CARDOSO, 2001, p. 222).

A figura da água como vida e morte, “entre a terra e o fogo”, pode ser lida como entre o mundo material e o espiritual, sendo um novo poder que disputa com as águas do sagrado a sua legitimidade: a água do profano, que “é muito traiçoeira e oportunista porque não tem forma própria” pode ser aliada à imposição do poder, à corrupção e à opressão, que se disfarça em várias formas para enganar e se aproveitar do povo. A diversidade religiosa que prolifera em Angola bem como as disputas entre os movimentos partidários após a Independência podem ser simbolicamente ligadas à imagem da água, também como “elemento favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal.” (BACHELARD, 2002, p. 97).

- Que eu sinto, meu filho, é que tudo é possível, Às vezes é melhor acreditar que duvidar. A água está entre a terra e o fogo. Ela tanto pode significar nascimento como morte. Ela é muito traiçoeira e oportunista porque não tem forma própria. Como não tem casa própria, anda por aí a vaguear, a vaguear. Tudo é possível. É possível que aconteça qualquer coisa dentro de pouco tempo (CARDOSO, 2001, p. 222).

Líderes religiosos decidiram então se reunir novamente para

analisarem o conteúdo daqueles muitos rumores. E convidaram o Conselho dos Doze para acompanhar a reunião, pois os chefes das igrejas reconheciam que a simples presença dos mais-velhos impunha respeito e podia evitar excessos (CARDOSO, 2001, p. 223).

No seguinte fragmento, os líderes religiosos, representantes da doutrina cristã, procuravam uma solução para o problema da enchente, mas chegaram à conclusão de que o melhor seria recorrer “a outros meios eficazes”, “coisas da terra”. Embora tenham surgido inúmeras igrejas, sobretudo evangélicas, em solo angolano após a independência, particularmente na década de 1980, as crenças locais, a religião tradicional, os rituais, os feitiços, as magias ganham respeito diante de uma catástrofe que foge ao domínio do homem. A África, conhecida por seu misticismo, “porque em África, meus senhores, as águas de baixo se unem às águas de cima,” as águas simbolizando o sagrado e o profano, o mundo visível e o invisível, a comunicação do homem com Deus, por meio de seus amuletos e orações, buscando em suas raízes sabedoria para deter a água inimiga.

Que nada, nem uma coisa nem outra, dizia o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro que, com todo o respeito pela doutrina cristã, e tendo em conta as muitas rezas e cultos que já tinham sido feitos para abençoar aquela viagem, que era chegado o momento de se recorrer a outros meios eficazes, quer dizer, tentou explicitar, coisas da terra, que não era necessário adiantar mais nada sobre o assunto pois todos estavam a entender o que é que ele queria dizer com aquilo, as águas do mesmo rio, porque em África, meus senhores, as águas de baixo se unem às águas de cima, e mais não digo (CARDOSO, 2001, p. 223-224).

- Eu acho que o irmão tem razão. Entre nós africanos o profano e o sagrado andam de mãos dadas, são as mesmas águas. Afinal tudo se resume na captação de forças visíveis ou invisíveis e da sua integração na vida quotidiana – interveio o pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola, com o ar de quem sabe de tudo. Sabia? (CARDOSO, 2001, p. 224).

O Profeta, representante da religião tradicional africana, era respeitado até entre os outros líderes religiosos por ser o mais-velho: uma característica da cultura em África, em que o mais-velho é ouvido, tem sábias palavras. Como, mesmo pertencendo a outras igrejas, os pastores inserem em seus cultos cristãos elementos da religião tradicional, pois são evangélicos, mas, sobretudo africanos: suas raízes culturais têm muita importância na formação e solidez da sociedade.

A reunião decorria na carruagem dele apenas porque dos quatro chefes religiosos ele que era o mais velho, apesar de ser o mais baixo. Em todas as reuniões pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola fazia sempre questão de sublinhar que aquela era a única razão da deferência que se devia ao Profeta, e não outra (CARDOSO, 2001, p. 224).

O Profeta, ao pronunciar-se na reunião em busca de soluções ao problema da enchente que poderia aniquilá-los parece entrar em transe, como se tivesse incorporado um espírito: muda o tom de voz e se impõe com um tom de superioridade, afirmando ser “O PROFETA”, no sentido de que todos deveriam se curvar a ele, pois ele era o único capaz de salvar seu povo daquela “enchente”, o poder da fé contra as águas que poderiam afogar seu povo, ou seja, a opressão de um governo que silenciava as raízes da população.

- Meus irmãos – começou o Profeta a falar num tom quase solene – chegou o momento de vos dizer a verdade! – fez uma longa pausa enquanto passava a mão direita pelo bastão que tinha ao colo, todos a lhe olharem com espanto, e prosseguia categórico: EU SOU O PROFETA! (CARDOSO, 2001, p. 225, grifo do autor).

O Angorô é uma Inkice da religião bantu que proporciona a comunicação com Deus. O Profeta Simon autodenomina-se “O Profeta Salvador”, com seu bastão, um instrumento em forma fálica que, como a serpente, sugere a virilidade, típico da religião tradicional do Kimbanguismo e do Tocoísmo em Angola; e como em Moisés, na sua história para salvar seu povo, utiliza-se de um cajado que, em certo momento transforma-se em serpente junto com as do Faraó, vencendo-o. Na seguinte passagem, o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro tem a impressão de ver uma cobra embaixo do banco em que se encontrava o Profeta no momento em que parecia estar tomado por uma divindade, sugerindo a leitura da cobra como um elo entre o sagrado e o profano.

Entretanto, o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro, se assustou, pareceu ver uma cobra debaixo do assento que o Profeta ocupava à sua frente. Como não tinha a certeza do que tinha visto, procurou se conter (CARDOSO, 2001, p. 225-226).

Quando o Profeta Simon afirma em tom solene ser “O Profeta Salvador” alude também a Jesus Cristo, enviado por Deus para salvar seus filhos,

causando uma reação nos pastores de extremo revide, em que eles afirmam uníssonos: “- E nós somos aquilo que somos!” (CARDOSO, 2001, p. 226), uma menção às palavras de Deus que dizia: “Eu sou o que sou”.

O dialogismo, retomando Bakhtin (1981), as várias vozes inseridas em um discurso, pode ser lido, na seguinte passagem, em que tanto Profeta Simon quanto os pastores empregam partes bíblicas em seus discursos como na fala do Profeta: “QUEM ACREDITA EM MIM, EMBORA VENHA A MORRER, VIVERÁ; E TODO AQUELE QUE VIVE E ACREDITA EM MIM NUNCA MAIS MORRERÁ!” (CARDOSO, 2001, p. 227, grifo do autor), e na resposta dos pastores “Palavra do senhor!!!” (CARDOSO, 2001, p. 227), que, envolvidos pelo tom do discurso enfático do Profeta, parecendo em transe, responderam uníssonos. “Que eles tinham reparado que o Profeta saíra de costas pelo corredor da carruagem num passo espantosamente garboso” (CARDOSO, 2001, p. 227).

O apelo à crença e ao imaginário popular é tão forte nos povos africanos que, na leitura do seguinte fragmento, observa-se que o discurso do Profeta, em tom enfático, a postura, os gestos, sua autoconfiança fizeram com que todos comesçassem a vê-lo realmente com superioridade e com poder: a imaginação, aliada à fé, e, conseqüentemente ao medo, uma terrível presença companheira do povo em África oprimido pelo poder, pela fome, pelas doenças, enfim, pelo caos, transfigurou a imagem do Profeta em divindade que começaram a ver coisas fantasiosas:

Pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola disse que tinha visto uma auréola rodeando a cabeça do Profeta; o pastor da Igreja do Bom Pastor reparara que ao percorrer o corredor da carruagem o Profeta tinha os pés ligeiramente acima do chão, que ele levitava, portanto; o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro jurara que vira o Profeta crescer em altura, deveria ter cerca de um metro e oitenta ou mais. Mbá! Cada um dos três pastores pensou que, de facto, algo de muito estranho se estava a passar com o Profeta, talvez o poder oculto dele fosse agora superior ao deles, não estaria ele mesmo a falar a verdade ao pronunciar aquela solene declaração? Membros do Conselho, ainda atônitos, cochichando entre si, concluíam que o Profeta tinha de facto incarnado a alma de um grande antepassado? (CARDOSO, 2001, p. 228).

Apesar da crença, da fé e do medo, a inveja parece prevalecer em um meio disputado pela liderança religiosa. Os pastores, mesmo questionando se o Profeta era Jesus Cristo, parecem fazê-lo num misto de respeito e despeito, como

na observação do narrador: “um fiozinho de espuma a escorrer-lhe do canto da boca” (CARDOSO, 2001, p. 230), demonstrando a boca espumando de raiva.

-Ele disse isso? Então o Profeta é ele?! Jesus?! – perguntou muito assustado o pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola.
-Ele é o Bom Pastor?!... – balbuciou o pastor da Igreja do Bom Pastor, os olhos semicerrados, o rosto a fechar-se num esgar de agonia, um fiozinho de espuma a escorrer-lhe do canto da boca (CARDOSO, 2001, p. 230).

A força das religiões tradicionais de África se faz presente no comportamento dos fiéis das várias igrejas constantes no comboio, uma alusão aos Simons do kimbanguismo e do Tocoísmo, religiões de raízes africanas que tem no bastão uma forma de se comunicar com o divino. Os passageiros do trem, crentes na força do Profeta, saúdam-no com esperança. A alusão à crença na interferência dos antepassados e no misticismo, como um elo entre os problemas terrenos e o mundo do sagrado, fazem despertar a essência do homem africano cuja luta contra a opressão pode estar aliada à união de seu povo, esfacelada pelas lutas e guerras civis, e ao seu reencontro com suas origens e revalorização de sua cultura, sufocada tanto pelo colonialismo quanto no Pós-Independência conflituoso. Certo é que não só os fiéis da Igreja do Profeta, como os das restantes igrejas, à passagem do Profeta se sentiam impelidos a gritar: “Papá Simon oyé! Oyééé!” (CARDOSO, 2001, p. 232).

Quando o Profeta Simon aponta seu bastão em direção à enchente que vem arrasar o comboio e ordena para que as águas parem, pode-se ler mais uma vez Moisés, ao abrir a água do Mar Vermelho para que seu povo fugisse da opressão do Faraó. Novamente a voz narrativa interfere com tom irônico: “Hé! Hé! Hé! Podia ser?”.

O Profeta, vendo através da janela da locomotiva, apontou o bastão contra as caudalosas águas e disse: Parem! EU SOU O PROFETA! EU SOU O PROFETA SALVADOR! E as águas pararam repentinamente e o comboio continuou a sua marcha. Hé! Hé! Hé! Podia ser? (CARDOSO, 2001, p. 234, grifo do autor).

Após receber o bastão da Senhora das Águas, Lukau ficou observando-o cuidadosa e carinhosamente, pensando na dádiva daquela santa negra e como ele poderia honrar aquelas palavras: “Serás um grande homem”. O poder que lhe foi dado ia contra tudo o que havia aprendido como catequista, pois o

uso do bastão era um tipo de amuleto ou instrumento de feitiços ou magias, uma afronta aos ensinamentos da Igreja. Mas como recebeu o bastão com fé e ele o remetia às suas raízes, impeliu-o a ir ao encontro de seu destino. A água sugerida, no seguinte fragmento, em forma de chuvisco: “tinha começado a chuviscar”, sugere as sagradas bênçãos.

Lukau, sentado, descansando as nádegas sobre os calcanhares, observou depois demoradamente o bastão que carinhosamente mantinha nas duas mãos. Que era um bastão com aproximadamente um metro de comprimento, em madeira preta, encastoadada em pedacinhos de marfim e, na ponta mais grossa, um castão em reluzente diamante. Com mil cuidados envolveu-o e lhe envolveu num pano velho e se aprestou a regressar a casa quando se apercebeu que tinha começado a chuviscar (CARDOSO, 2001, p. 241).

A referência às “estranhas águas”, “águas calmas”, “águas chovidas” podem sugerir também a leitura do sagrado, em que a mulher de Lukau havia percebido a mudança no marido que estava navegando em estranhas águas, retomando uma religião de seus ancestrais, de raízes tradicionais que ele desconhecia, um mundo sagrado vivo na memória do povo, mas sufocado pela opressão colonial e pós-colonial. Aqui as águas também podem ser uma alusão às bênçãos e ao pacto com o mundo invisível.

A mulher jurou a pés juntos que não sabia de nada, que ela até sofria muito com aquela situação, que o seu marido já não era o mesmo, lhe parecia que ele estava embora navegar em as estranhas águas.

[...]

[...] que ela não devia nunca contar a ninguém nem aos três companheiros da pesca, para não tumultuar as águas que ele sentia profundamente calmas e seguras.

[...]

[...] que só ele e a Santa é que sabiam, que era uma questão de tempo, que um dia as águas chovidas transformariam as terras áridas em floridos campos. Éua! Tanta vaidade, meu profetíssimo amigo! (CARDOSO, 2001, p. 243).

Passado certo tempo, cerca de três meses, Lukau, na opinião do padre Lucien, estava insuportável. Continuava na mesma, distraído, faltoso e, agora, até lhe olhava altivo, assim, os atrevidos sobranceiros ares, hué! (CARDOSO, 2001, p. 244).

Ao receber o bastão das mãos da Senhora das Águas, símbolo de suas raízes religiosas, Lukau, antes um catequista, auxiliar de um padre católico

cujos ensinamentos sob a doutrina cristã chocam-se com alguns rituais mágicos e místicos da cultura tradicional, incorpora uma nova identidade, a do Profeta Simon Ntangu Antonio e recupera também os costumes de sua “nova” religião: “Ele que antes comia de tudo um pouco, agora, não sei o que se passa com meu marido, não come carne de porco, quando lhe faço um prato com carne de caça fica desconfiado, pergunta-me insistentemente se eu tenho a certeza de que não é carne de veado” (CARDOSO, 2001, p. 244-245). Além dos hábitos alimentares, Lukau começa a cultuar as árvores, cujas raízes firmes na terra simboliza a tradição e, por sua verticalidade, representa um elo entre a terra e o céu, o profano e o sagrado, palco dos muitos cultos religiosos tradicionais. A respeito do culto às árvores, Bachelard (2002, p. 73-74) diz, referenciando a Saintine (1863), que: “Saintine, cerca de um século atrás, compreendeu a importância primordial do culto das árvores. A esse culto das árvores ele liga o culto dos mortos. E Saintine enuncia uma lei que poderíamos chamar de lei das quatro pátrias da Morte, e que está em relação evidente com a lei da imaginação das quatro matérias elementares: [...]”.

Olhou para o lados para se certificar que estava completamente sozinho, e depois a mulher lhe viu então estava circundar a árvore em passo de dança, agitando o bastão no ar, ao mesmo tempo que, dizendo uma ladainha que eu do sítio onde estava não podia entender o significado, aspergiu um líquido em volta do tronco da árvore com a ajuda de um pequeno molho de capim seco. Esteve nesse ritual cerca de quinze minutos, a rodar, a agitar o bastão e a ciciar e, antes de se retirar, limpou cuidadosamente o espaço que circundava a árvore (CARDOSO, 2001, p. 245).

A esposa de Lukau, ao observar sua fascinação pela árvore, assustada com o desconhecido, questionava-se: “O que é que aquela árvore tinha de especial? Representaria o espírito de algum antepassado?” [...] “Para ela, contudo, ainda tinha muita água a correr sobre o lodo” (CARDOSO, 2001, p. 246), ou seja, muito mistério ainda teria que ser revelado, não só a ela, mas ao próprio Lukau e aos fiéis que ele conquistaria.

Lukau era de Angola e, após receber o poder por parte da Senhora das Águas, ouviu falar que, em Angola, as igrejas estavam proliferando-se e que a evangelização era além de tudo um meio de vida. Com seu bastão e o dom da palavra acreditava ter força para mobilizar seu povo. Formou sua própria Igreja e retornou a Angola em um período de caos devido às guerras civis e militares do Pós-

Independência. Aqui a referência à “chuva que chovia bem” pode ser lida como fertilidade, prosperidade, sucesso por meio da evangelização, a palavra, como uma semente, poderia metamorfosear-se em ações, como os frutos de uma boa semeadura. A política não aceitava bem as religiões justamente pela força que estas exerciam sobre as massas, representando perigo para o poder vigente.

Que já lhe tinham chegado os ecos do lado de lá da fronteira, na sua terra o terreno era fértil, um gesto, uma palavra dita com muita emoção, e os frutos estariam logo prontos para serem colhidos. Permanecer em Kinzwanu seria proceder como o peixe que só começa a reflectir quando apanhado no cesto. Que ele já tinha ouvido falar que do outro lado do Kinzwanu a evangelização era uma chuva que chovia bem (CARDOSO, 2001, p. 246-247).

A crença e a fé são motivadores para a realização dos sonhos: Lukau desejava voltar à terra natal e, por meio de sua fé, ao acreditar que tinha recebido um dom, um poder divino por meio do bastão entregue pela Senhora das Águas, renasce com outra identidade, Simon Ntangu António, um retorno às suas raízes culturais: “ Era um sonho que ele ia transformar em realidade, porque se sentia com poderes para tal. Regressava assim à terra para renascer. [...] E passei a chamar-me Simon Ntangu António!” (CARDOSO, 2001, p. 248).

3.4 UMA VIAGEM NO AR DO IMAGINÁRIO

Dentre os quatro elementos, o ar é o que pode representar mais intimamente o homem e sua energia vital, já que, necessário para a vida, está presente em todos os momentos da existência humana. Em interação com todos os outros elementos, o ar ganha uma grande carga simbólica, pois está na molécula da água e na evaporação da mesma, é a existência do fogo, dependente do oxigênio e a sua metamorfose quando se apaga, em forma de fumaça, e a terra, sem oxigênio torna-se improdutiva, representando a aniquilação da vida. Sendo o ar, em toda a sua dinâmica uma presença constante na vida, em todas as suas conotações, é também símbolo do inconsciente, do pensamento e da imaginação. Em *Mãe, Materno Mar*, a divisão da obra contempla três partes: terra, fogo e água, o ar não

detém um capítulo especial, pois está em toda obra, permeando os aspectos do inconsciente dos personagens, sobretudo de Manecas que se perde em suas memórias nostalgicamente à procura da mãe e da namorada, a sonhar com o mar. O ar também pode ser relacionado ao imaginário, conseqüentemente à uma viagem, por seu dinamismo. De acordo com Bachelard (2001a, p. 3-4):

Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova. Não raro essa ausência é sem lei, esse impulso é sem perseverança. O devaneio se contenta em transpor-nos alhures, sem que possamos realmente viver todas as imagens do percurso. O sonhador deixa-se ir à deriva. Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma viagem.

A obsessão de Manecas por um dia ver o mar e a imagem dos ventos podem sugerir a esperança que o rapaz nutria, sua vontade representada pela dinâmica do ar em forma de vento, uma atitude, motivação que, segundo Bachelard (2001a, p. 231): “Encontraremos aí importantíssimas imagens em que se unem *vontade* e *imaginação*”. O mundo imaginário em que Manecas se transportava, em seus pensamentos, era o retorno à infância, tempo em que foi predestinado às águas. O ar em movimento aqui representando os ventos é a sua própria imaginação em busca de acelerar o tempo e encurtar o espaço entre ele e seu destino: o mar. Dessa forma: “Pensava, um dia quando esse dia chegar, eu vou ainda ver esse rio grande extenso da minha infância, esse marulhento azulmar, ali onde os ventos erguem pelo areal os seus lamentos” (CARDOSO, 2001, p. 38).

A saudade da namorada surgia na imaginação de Manecas por meio das imagens que representam o ar: o perfume, os cheiros, o que, por meio de seu inconsciente, Manecas sorvia e sentia-se próximo do corpo da amada, sugerindo a sensualidade, os desejos. A figura do pipilar de um pássaro pode remeter à leitura do sonho e da nostalgia por meio do som do canto da ave, uma das metamorfoses do ar, que ao mínimo contato com as cordas vocais, provoca a emissão desses sinais que encantam, mas também deprimem, a imagem da “azularada nuvenzinha” e do “entrever neblino”, como as turvas lembranças, os sonhos de um passado que se procura resgatar. Bachelard (2001a, p. 201) refere-se à imagem da nuvem, do nebuloso, do neblino como um “devaneio cosmogônico”, em que “o sonhador abre

os olhos, reencontra no céu essa massa de uma brancura noturna-“[...] “É que a imaginação dinâmica está em ação sob tais imagens”.

Que ele não estava então conseguir era desviar o pensamento de Xana. Ela lhe aparecia sempre bela, o resplandecente sorriso, gracinha, irresistível, na crista de uma onda, no pipilar de um pássaro, no curso das águas riachando simples, num barco solitário no mar, os dois, o olhar dela numa azularada nuvenzinha, num entrever neblino, até a atmosfera tinha impregnado o cheiro dela, hela! os perfumados odores, aquele derradeiro infinito beijo, que ele via-a, lhe via e lhe sentia em tudo (CARDOSO, 2001, p. 38).

A imaginação, para Bachelard (2001a), está intimamente ligada à imagem do ar, de seu movimento e de suas metamorfoses junto a outros elementos como a água que se evapora e o fogo que se esvai em fumaça, elementos que se misturam ao ar, formando outros elementos como as nuvens, as neblinas e outros tantos fenômenos passíveis de fluir no imaginário. Imaginário que faz a imaginação de-formar as imagens, transfigurá-las ou até transcendê-las, o ar como mobilidade, fecundidade, renovação. A imaginação que, aliada à transitoriedade do tempo, renova-se a cada dia.

Mas sempre renovada era a natureza, se clareando nas suas intimidades. Assim. O orvalho humedecendo os verdes caminhos, as fragrâncias despertadas, as miúdas celestinas águas, os pássaros ensaiando novos vôos, os revôos, o nevoeiro ainda a fantasiar visões, os vultos fantasmas, uns perdidos caminheiros da noite surpreendidos pelas alvuras de um novo dia (CARDOSO, 2001, p. 45).

Em *Mãe, Materno Mar* (2001), além do ar como imaginação, há também a presença da manifestação do ego, sobretudo no que se refere aos desejos e ao poder. Aqui, a referência à pluralização de igrejas em Angola, por volta da década de 1980, induz a uma reflexão sobre a disputa por fiéis como um meio de “arrecadação”, tornando os ares aziagos, irrespiráveis, venenosos pela inveja e seus conflitos: “Eram duas regiões em que durante anos nunca tinham tido nenhum problema, a paz era sossegada até ao dia em que se começou a falar que nos terrenos vizinhos tinha petróleo. Ih! Que aí então é que começaram as azedas conversas, os aziagos ares” (CARDOSO, 2001, p. 51). A imagem do ar é transfigurada também em sons e vozes que, no imaginário popular, são meios de se

comunicar com o divino. Para os adeptos da crença tradicional, o barulho dos batuques eram um diálogo com o mundo invisível e com Deus, mas para os evangélicos, as preces é que dialogavam com o sagrado, cujo caminho estava sendo interrompido pelos batuques profanos: “Que os crentes das outras igrejas se sentiam incomodados porque com aquela barulheira toda como que as vozes deles chegariam aos céus?” (CARDOSO, 2001, p. 57).

No misticismo interpenetrado no sagrado do povo bantu, o maravilhoso, o fantástico, mesclam-se com o imaginário de raízes tradicionais, em que a terra, parte da matéria humana, personifica-se, engolindo seus mortos nela enterrados para fecundá-la e renová-la, proporcionando aos defuntos o renascimento, como sementes que darão frutos. Como há a imagem da deglutição, a terra arrotta, uma de-formação do ar, uma eliminação, que a voz narrativa faz questão de interferir ironicamente com uma interjeição: “Ih?!”: “Quando já transpunha a porta do cemitério, que ele ainda ouvia a Terra estava a se arrotar. Ih?! Depois veio a chuva para abençoar aqueles mortos. E a noite veio então subterrânea com batuques a rufarem e canções a estrelarem o céu”.(CARDOSO, 2001, p. 62). O ar nebuloso sugerindo as incertezas também nas previsões de Ti-Lucas em relação à vida conjugal de Manecas: “Que teria muitos filhos, que quanto à mulher que teria por companheira a imagem dela não parecia clara, eram os nebulosos aqueles ares” (CARDOSO, 2001, p. 67).

Quanto às previsões, parte da crença do povo bantu, o cego Ti-Lucas, representante dos mais-velhos, entoava uma pequena canção pressagiando as consequências da inexperiência de Manecas, ao invadir, junto com um professor, uma árvore, onde se costumavam realizar cultos religiosos para proferir uma palestra sobre o meio ambiente.

O choque entre a intelectualidade e a fé, o moderno e o tradicional, convulsiona o espaço sagrado, desencadeando a revolta. A imagem do pássaro que voa sem parar, não pousando em uma árvore qualquer, sugere a modernidade que quer transformar, sem se preocupar quem está sendo atingido por tais transformações. A ave voa tanto que perde as penas e caem por Terra, ou seja, a imaginação transfigura o real a tal ponto que o transcende, sendo irrealizável, inatingível, não alcançando seus objetivos. Ti-Lucas prevê o caos gerado pela interferência dos intelectuais no espaço do sagrado:

A rolinha-do-cabo voa
 voa sem parar
 tuu...uu...tuu...uu...
 ela não quer poisar numa árvore qualquer
 prefere continuar a voar
 de tanto voar vai perdendo as suas penas
 que voam, voam no ar
 mas acabam por cair em Terra
 tuu...uu...tuu...uu... (CARDOSO, 2001, p. 69).

E no imaginário do ar também os gritos da multidão ofendida pelos intrusos, impulsionada, segundo Bachelard (2001a), pela cólera, pelo “drama do ar violento” que reflete, por meio do grito seu pensamento, impõe sua percepção do real. “O grito é ao mesmo tempo a primeira realidade verbal e a primeira realidade cosmogônica” (BACHELARD, 2001a, p. 234), são as manifestações do primitivo, as vozes naturais do homem que afloram por meio da cólera. A manifestação do imaginário que une as ações e reações humanas a um retorno ao mundo interior do inconsciente primitivo. As barbáries, as revoltas manifestam-se por gritos, uma transfiguração do ar em movimento colérico, tempestuoso, que remete o homem a suas primeiras experiências com a fala:

Cada vez mais próxima a multidão vinha alvoroçada, nem nada os cânticos religiosos que se ouviam, mas uma mistura de vozes que pareciam eram então os gritos guerreiros. Que Manecas pressentiu o perigo vizinhando. Professor continuava a discursar, enquanto Manecas lhe fazia sinais para abandonarem aquele lugar imediatamente. Aluka-zé! Mas que o professor estava tanto entusiasmado que percebeu que Manecas lhe estivesse a dizer para continuar o discurso. E a multidão vinha vozeando pelos clamorosos ares, a gritar alto em língua que nem o professor, nem Manecas entendiam. Aluka-zé! (CARDOSO, 2001, p. 71).

O ar como mau olhado, transfigurado pela imaginação débil da noiva que, vendo seu destino em decadência pela não realização do matrimônio, questiona a presença do mal, por meio da inveja de sua condição social, o ar associado ao mundo oculto das magias e dos feitiços, um ar amaldiçoado, demoníaco, o ar das energias negativas: “Que ela desejava também muito era saber das causas térreas daquela viagem fatídica, logo no dia do casamento dela, podia ser? não era praga?, os maus olhados, esses maus ares, as invejas por o pai dela ser um homem rico?, quem que podia descobrir?” (CARDOSO, 2001, p. 72). O pai da noiva também pensava, refletindo por meio da fumaça de seu fumo, em uma

alucinação que chegou a vislumbrar um pássaro voando em torno da fumaça, imaginando-se no lugar dele, em livre vôo, com sua filha, família e amigos em direção a Ndalatando, onde ocorreria o casamento, um ato social importante não só para a felicidade da filha, mas para sua família na comunidade, já que o casamento é sinônimo de fortalecimento das linhagens e da economia de seus grupos:

Depois de uma longa caminhada se sentava então debaixo de uma árvore, continuava pensativo, o casamento da filha, os negócios, baforava, e ficava assim a contemplar demoradamente os fumos-ares. E nessa contemplação viu vir a andua-de-crista-verde na sua plumagem verde-azulada, esvoaçando, kro... kro... kro..., ondulando com o fumo do cachimbo que ele fumava mais, aquele pássaro em livre vôo [...] quem me dera poder voar contigo, sair desse sítio, despertar toda esta verde e vicejante natureza, voar por esses altívagos ares com a minha filha, a família e os convidados, e descer apoteoticamente em Ndalatando, tudo prontinho para o casamento[...] (CARDOSO, 2001, p. 73).

O homem do fato preto, um personagem escondido em si mesmo, é o símbolo do silêncio. Suas poucas falas revelam o mistério de sua alma, o “labirinto” do seu ser: o ar como secreto referente aos inúmeros questionamentos feitos por Manecas sobre o comportamento introspectivo do amigo. A imagem de um ser existencial quase inexistente transfigura-se no próprio mistério: “Com o homem do fato preto o diálogo não era fácil, que ele era de falas macambúzias, os secretos ares, chut!” (CARDOSO, 2001, p. 75). Em relação ao ar como voz, a personificação da Terra, ganhando voz, traz no imaginário a recorrente imagem de terra e vida, habitada por seres do mundo invisível, espíritos e monstros que podiam, segundo as crenças bantu tradicionais, interferirem na vida terrena. As vozes da terra também como as vozes locais, ou seja, da cultura local, das raízes tradicionais, respeitadas por todas as religiões até pelos mais céticos: “E então os líderes religiosos se reuniram para perscrutar as vozes da Terra, esses secretos ares da natureza” (CARDOSO, 2001, p. 76). O ar também pode ser representado pelo pio do pássaro, que geralmente é associado a mau agouro, como o pio da coruja, que recorrentemente aparece na literatura como presságio de morte.

A noite era ainda cerrada e o silêncio absoluto tornava misterioso aquele local de pazalma. Que ele depois escutou perto o trilo de um noitibó-sardento, kiu... kiu... kiu..., e se assustou. Se abeirou da cova para ver se via o guia, e nada. O homem dos calções não estava a aparecer. Ih!, kiu... kiu... kiu.... que ele ouviu trilar outra vez. Mam'é!

Descontrolado, o pastor se mijou e, sem fôlego, chamou pelo guia mas não obteve resposta (CARDOSO, 2001, p. 77).

Aqui o ar é representado pelo seu dinamismo, o voo do pássaro como o voo da própria vida humana que, junto ao tempo, torna-se fugaz. Mesmo diante de mais uma avaria que atrasaria o comboio, os passageiros não se acomodam, montam seus negócios, renovando-se e renascendo a cada experiência, mesmo que negativa, por meio do caos a ordem é retomada e as relações sociais reestruturadas e fortalecidas.

Como a avaria do comboio nunca mais fosse reparada, alguns passageiros foram reabrindo as suas bagagens, malas, caixas e caixotes, e a se instalarem novamente no mercado, que o comboio podia continuar parado, mas a vida é que não, que até mesmo o simples pássaro sabe que para conhecer as fruteiras árvores tem de voar. Ora essa mé! (CARDOSO, 2001, p. 83).

O ar como símbolo do comportamento humano e de seus devaneios também se apresenta na figura do homem do fato preto, recolhido ao seu mundo interior, marcado pelos acontecimentos do passado, o típico introspectivo que busca no silêncio as respostas para suas frustrações e na Bíblia, o único meio de consolo e salvação da alma: “Ele raras vezes vira o homem sair da carruagem, muito menos a falar com alguém, passava os dias todos a ler a Bíblia ou debruçado sobre a janela da carruagem, sempre com ar pensativo dele, os aziagos azos” (CARDOSO, 2001, p. 91).

O quarto elemento que envolve a narrativa num místico poético é o ar, o próprio sopro da vida, a imaginação, o inconsciente, a memória. As aves, com seu voo, no ar obviamente, acompanhada do som de seu canto, sugerem, no seguinte fragmento da narrativa de *Mãe, Materno Mar*, os maus agouros, os maus presságios, como se toda aquela vertigem onírica de Lukau pudesse estar ameaçada por algum outro poder. O trilo miado do calau-trombeteiro dá a impressão de um grito de espanto ou choro de lamento, aliado a seu voo rápido “para parte incerta”, podendo sugerir insegurança, impressões negativas sugeridas pela voz narrativa: “À pouca distância do carreiro um calau-trombeteiro voou rápido de uma árvore para parte incerta, trilando miado. Lukau e a mulher se entreolharam e se persignaram instintivamente. Aquele estranho trilo não podia ser anunciador dos esses agoirentos ares?” (CARDOSO, 2001, p. 247). O ar também sugere a

espiritualidade por meio dos cânticos, orações e batuques, em um sincretismo necessário para a boa convivência entre a doutrina cristã e os elementos da religião tradicional africana. O ar deveria ser sorvido por todos, sem sufocar as convicções individuais, o que realmente não ocorria, devido à divergência entre as próprias religiões.

Os fiéis empunhavam cartazes com a imagem do Profeta, cruzes de vários tamanhos e cores ornamentadas com fitas e panos vermelhos, flores silvestres e palmeiras, santos de madeira e de barro com os estranhos nomes à mistura com santos já conhecidos. No ar rufavam batuques, apitavam apitos e ecoavam os religiosos cânticos (CARDOSO, 2001, p. 249).

Ao se deparar com a quantidade de adeptos a sua nova igreja, Lukau, o então Profeta Simon Ntangu António sentia-se orgulhoso de todo o poder que suas palavras exerciam: “Olhava sobranceiro toda aquela massa humana, e se sorria vitorioso, inebriado com aquela frase que ressoava dentro dele: “HÁS-DE SER UM GRANDE HOMEM!” Depois se levantou, avançou uns passos, encheu o peito desses ensoberbados ares [...]” (CARDOSO, 2001, p. 249, grifo do autor). O ar sugere a soberba do Profeta, a postura de superioridade que ele adquiriu ao se dar conta do poder de seu discurso. Lukau, em sua transfiguração em Profeta Simon Ntangu António, adota um discurso bíblico, o dialogismo bakhtiniano presente novamente na narrativa, em que se mesclam o sagrado e o profano, em palavras da doutrina cristã, com um tom ideológico, até um tanto demagogo e pretensioso: “Em verdade vos digo, eu sou a salvação deste povo heróico e generoso! Trarei a paz a esta terra! Farei desta terra uma terra santa, de paz, de progresso e de justiça! (CARDOSO, 2001, p. 250). O líder religioso aproveita-se de sua persuasão para questionar a política vigente no país, adotando uma posição antipartidária, de oposição. “Por isso estarei contra os inimigos do nosso Povo, contra os bandidos, os malfeitores, os corruptos! A minha luta será também contra os falsos profetas [...] (CARDOSO, 2001, p. 250). Com a ânsia de impor-se como liderança, o Profeta Simon Ntangu António não admite que o povo, durante sua pregação, exclame palavras de ordem, ou seja, que seus fiéis sejam a favor do governo como em:

Entretanto, alguém no meio daquela multidão aproveitou a pausa para gritar: “De Cabinda ao Cunene um só...?”, e os fiéis responderam a uma só voz: “Povo!”. “Uma só...?” – outra vez a anônima voz no comando, e o povo gritou eufórico: “Nação!” E o

Profeta, muito irritado, perguntou à multidão:
- O que é isso?! Quem é o sacana de merda que está a dar essas palavras-de-ordem?! (CARDOSO, 2001, p. 250).

O discurso do Profeta demonstra-se controverso e ao mesmo tempo pretensioso em demasia, ao criticar “os falsos profetas”, uma crítica implícita à diversidade de Igrejas em Angola no Pós-Independência e aos partidos políticos em acirrada luta pelo poder: “Mas, como estava a dizer, em verdade vos digo, digo, dizia, que a minha luta será também contra esses sacanas, quero dizer, contra os falsos profetas, vigaristas, que só sabem é viver à custa da fé dos outros” (CARDOSO, 2001, p. 251). É controverso o discurso do Profeta Simon Ntangu António porque ele critica um ato que ele mesmo pratica o de prometer ser o Salvador de sua Terra, de ser o enviado de Deus na Terra, sem demonstrar nenhuma humildade, procurando, ao contrário, impor sua verdade como verdade absoluta: “Não acreditem nessa corja de bandidos que pregam em nome do Senhor. Lembrai-vos que se alguém vos disser: ‘Aqui está o Messias’ ou ‘Ei-lo ali,’ não acrediteis, pois surgirão falsos messias e falsos profetas que farão sinais e prodígios, a fim de enganarem, se possível, até os eleitos” (CARDOSO, 2001, p. 251).

Não se admirem caríssimos irmãos, porque eu sou a Luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas terá a Luz da vida.
[...]
[...] “eu vos baptizo em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo, que desceu sobre mim, Profeta Simon Ntangu António”! (CARDOSO, 2001, p. 252).

Há implícito no discurso da voz narradora, o questionamento das reais intenções do líder religioso, se realmente em “salvar seu povo” e levar a Palavra, o Evangelho, ou se por interesses económicos e afins: “Depois, depois foi a vez das Lundas, aquelas diamantíferas províncias tão carentes de evangelização” (CARDOSO, 2001, p. 253).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho refletiu mais do que um esforço acadêmico, uma inquietação pessoal, marcada por uma trajetória docente, na área de Língua Portuguesa e Literatura, totalmente distante dos estudos das Literaturas Africanas. Essa angústia, já existente nos tempos de graduação, devido à ausência de uma leitura dessas produções, abrandou-se aos primeiros contatos com o tão ansiado e valorizado “desconhecido”, através de uma participação na disciplina ministrada pela Professora Tânia Macêdo, em Assis-SP, que impulsionou o pretense ingresso no Curso de Mestrado na Universidade Estadual de Londrina. A primeira disciplina eleita à matrícula foi *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, ministrada pelo Professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo, quem não só expôs, em suas aulas, a grandiosidade destes escritos, mas inspirou um apaixonante chamado à pesquisa dessas produções literárias.

Com base nesse ideal, no Curso de Doutorado, também na Universidade Estadual de Londrina, a opção por uma pesquisa no campo literário africano ressurgiu urgente: amparada pela Lei 10.639, instigou à caminhada rumo ao espaço africano de Língua Portuguesa, optando por uma obra angolana, *Mãe, Materno Mar*, de Boaventura Cardoso, cuja escolha, junto ao orientador, novamente o Professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo, surgiu como um grande presente, sendo desde as primeiras linhas, um desafio que se pretende continuar por outros trilhos.

Nesse percurso histórico e literário, em que memória, imaginário, religiosidade e identidade interpenetram-se, em uma viagem alegórica e mágica, nas linhas e entrelinhas da escritura cardosiana, depreendeu-se, no presente trabalho, antes de tudo um (re) conhecimento de uma das células culturais do povo brasileiro: a participação africana na culturação do Brasil. Além do diálogo entre os fatos históricos envolvendo os negros daqui e de África, esta pesquisa, particularizando-se Angola de matriz bantu, observou a comunicabilidade entre autores da Literatura brasileira e da angolana, assemelhando-se na riqueza da estética e da criação.

Após uma viagem pelos trilhos do imaginário de *Mãe, Materno Mar*, nesta última estação, parte final da pesquisa, ao contrário de uma parada, sugere apenas um recomeço desta odisséia, dada a importância de insistir em um estudo mais detido das obras literárias africanas. A conclusão deste trabalho, realizado com

empenho, mas sobretudo muita paixão, fica com certa ansiedade por sua sequência, já que foi dada a chance de, na condição de pesquisadores, docentes ou educadores, quais sejam suas especialidades, de inserir a cultura africana nos currículos escolares. Essa iniciativa pode ser uma forma de minimizar as perdas sofridas pelos negros no Brasil e em África, devido ao sistema colonial, cuja opressão escravagista relegou os escravos à sub-humanidade, assujeitando-os e criando uma doença epidêmica denominada preconceito. As particularidades da cultura bantu, demonstradas nesta pesquisa, por meio da Literatura, destacaram as relações entre a tradição e os anseios da modernidade, bem como o constante diálogo entre elas, o que colabora para manter viva a memória coletiva.

O estudo de uma obra literária angolana exigiu, deste trabalho, uma retomada, mesmo que breve, da História da formação de Angola e seus mitos de matriz bantu, o que contribuiu para a compreensão da presença da cultura negra no Brasil, por meio dos escravos, cujas origens imprimiram suas marcas na cultura brasileira. Por outro lado, para apreender com maior atenção os elementos culturais, sociais, políticos e religiosos, inseridos na obra cardosiana, suas múltiplas leituras suscitaram a necessidade de uma releitura do colonialismo. Vale ressaltar que Angola se tornou independente de Portugal apenas em 1975, mas continuou a viver sob o terror da guerra travada entre os principais movimentos de libertação. O período histórico revisitado no Brasil foi o que abrange, desde a chegada dos negros escravos, em solo brasileiro, durante o colonialismo, até o século XX, visando um diálogo cultural com Angola, que assim como o Brasil, é ex-colônia de Portugal. Esta interligação histórica foi fundamental para reafirmar a relevância de (re) conhecer os irmãos africanos, cujas marcas do sistema colonial dialogam significativamente com as metamorfoses da cultura africana, aqui particularizada em Angola.

Tanto social como literariamente, observou-se que o negro, visto como “o outro”, foi relegado à marginalidade, sofrendo uma tentativa de “apagamento” de sua memória, subjugada à dominação da cultura ocidental. Na Literatura, as reflexões acerca dos estereótipos levou a retomar alguns momentos literários brasileiros como o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo e a Literatura após 1960, sob o ponto de vista do negro e seu posicionamento no discurso. Observou-se, através desta pesquisa, que há uma discussão sobre o que é uma Literatura Negra e a validade desses “rótulos”, que soam como excludentes. O espaço dado para essas discussões deveu-se ao fato de ser questionado por

muitos, tanto na comunidade como no meio acadêmico, o porquê do interesse por Literatura Africana. Ora, se até na Literatura Brasileira, autores negros são pouco ou quase nada conhecidos pela maioria dos leitores, quem dirá os de África, havendo uma nítida relação entre este desconhecimento: as “cicatrices” do sistema colonial, que separava radicalmente os que mandavam dos que obedeciam, bem como as sequelas desse sistema que, mesmo sob a égide da abolição da escravatura, não atingiu a meta da liberdade. Por meio de uma nova escravidão, torturada pela fome, pelas doenças e pelo estereótipo de escravo, o negro foi relegado à margem da sociedade, o que causou uma violência, sobretudo simbólica, reforçada pelo preconceito e discriminação. A retomada de um recorte da História do Brasil e de sua Literatura também vislumbrou uma visita aos seus autores consagrados como Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro, que trouxeram com um tom mais ideológico a cultura dos negros em um plano mais visível, sob recursos oriundos da cultura africana, como a oralidade e a interferência do sagrado no profano, inserindo a voz do “outro” no discurso, devolvendo-lhe a condição de sujeito. Além desse aspecto, observou-se que a elaboração estética de autores do cânone literário brasileiro também dialogou com os de África, haja vista que a invenção vocabular, os períodos longos e sinestésicos, bem como uma peculiaridade na pontuação da obra cardosiana, lembra muito Guimarães Rosa e outros nomes que Boaventura Cardoso diz ter feito parte de suas predileções literárias.

Como o título desta pesquisa permeia o universo simbólico de sua obra escolhida como *corpus*, *Mãe, Materno Mar*, com ênfase no imaginário bantu de Angola presente na narrativa, alguns temas como a morte, o casamento, a religião e a política angolana foram estudados para uma maior compreensão dos diversos elementos simbólicos partícipes do imaginário sobretudo bantu, presentes no desenrolar da trama: o estudo sobre a morte, um forte símbolo de renascimento para os bantu, fez-se necessário para compreender as discussões entre os líderes religiosos acerca do tipo de cerimônia que seria seguida para o enterro dos mortos, o que desencadeou um dos momentos de caos no comboio de *Mãe, Materno Mar*, culminando na recuperação do ritual tradicional, cujos passos não seriam acompanhados sem o estudo de Altuna (2006) sobre a morte bantu. Os elementos como a árvore, a fogueira, os amuletos e as homenagens dos bantu diferem significativamente das celebrações cristãs, sobretudo na crença de que o morto sobreviverá através de seus descendentes e, dependendo das homenagens

recebidas, atuarão positiva ou negativamente sobre o mundo terreno, sendo esta crença na interferência do mundo invisível uma das discrepâncias com o cristianismo. A morte para os bantu é renascimento, um rito de passagem, um recomeço, o que se observou em *Mãe, Materno Mar*, com a simbologia da terra comendo os corpos enterrados, sugerindo a fertilização, ou seja, uma nova vida. O ponto de partida para os conflitos entre os líderes religiosos na obra foi a morte de quatro passageiros do trem, cada qual pertencente a uma igreja, cujas questionáveis intenções divergiam nas formas ritualísticas. Observou-se a disputa pelo poder religioso com o nítido objetivo de medir forças e impor sua autoridade, sob um jogo de interesses econômicos, ironizado na tecedura da escrita cardosiana. As igrejas cristãs, vencidas repetidamente pelo rito tradicional, revelam sob um tom ideológico que, na modernidade, a partir da proliferação de igrejas em Angola na década de oitenta, é urgente valorizar a tradição, pois, sem reavivar sua memória coletiva, o país não se fortalecerá e com isso a paz se encontrará constantemente ameaçada: a morte é então um componente do imaginário bantu, interligado ao mundo invisível e aos antepassados, representativo da tradição. Esta presença ancestral, na cultura do povo angolano, permite um processo interlocutório com a memória coletiva, o que anula o “apagamento” de suas raízes, agindo assim como um elemento de afirmação identitária.

Além da morte, o casamento para o povo bantu é símbolo, não só da união entre o casal, mas uma amálgama social, consolidada pelo acréscimo de membros em seus grupos familiares, como um meio propulsor da economia e da segurança. O casamento, também um rito de passagem, exige, como foi visto, uma preparação anterior dos nubentes, e só se efetiva com a fecundação, ou seja, por meio dos filhos, o que lhes dará a possibilidade de continuidade. Estes aspectos reforçam a tese de que o imaginário é um meio em constante diálogo com a memória coletiva, sendo fundamental para manter viva a tradição.

A forma como Boaventura Cardoso escreve sua obra, sob o recurso da sonoridade, com aliterações, assonâncias, interjeições e períodos longos, retoma a tradição oral, uma marca das raízes africanas ligada também aos antepassados. Os ensinamentos transmitidos de geração a geração, pelos mais velhos, através do contar histórias, estão mitificados na memória do povo africano, daí essa sacralidade do espírito ancestral. A oralidade, aqui neste trabalho, lembrou também a visão bakhtiniana de dialogismo, por meio dos vários discursos inseridos nas vozes das

personagens que, transfigurados pela elaboração formal, pensando em Adorno, trouxeram uma carga ideológica com um tom empenhado, o que possibilitou perceber uma denúncia metaforizada, tanto política como social e religiosa. O termo engajamento, um tanto polêmico, recebeu um sutil espaço nesta pesquisa, para que se verificasse até que ponto podia ser empregado na obra em análise. Sobre a literatura como arte, optou-se por uma leitura, cuja denúncia não provém de uma função pré-determinada, e sim, de uma transfiguração do real pela construção estética. Boaventura Cardoso é um primoroso exemplo desta mestria com as palavras, permitindo uma verdadeira viagem no mundo da imaginação, aqui particularizando-se *Mãe, Materno Mar*, e a história angolana, em cujas sinuosidades do percurso do trem, envoltas no “encantamento” do sagrado, prendem e surpreendem o leitor. Por meio de recursos linguísticos e estilísticos, a História de Angola vai sendo recontada e recriada, sob uma perspectiva dialógica e polifônica, em que ressoam vários sussurros, muitas vozes, e um só grito: liberdade!

Em se tratando de uma sociedade inspirada pelo sagrado, sua interferência no mundo profano é uma relevante peça do quebra-cabeças de *Mãe, Materno Mar*, desde a figura do trem serpenteando como um Angorô que intermedeia homem e Deus; a duração da viagem alegórica (quinze anos) como guiada por Kitembo; a divisão dos capítulos em Terra, Fogo e Água, elementos cósmicos da criação; os símbolos religiosos de tradição; as lendas, as crenças populares e o próprio título, cuja aliteração aliada às imagens podem sugerir a tríade que resume a ideia da trama: a mãe (África?), o materno (Angola?) e o mar (Destino?), são algumas leituras possíveis que reiteram a necessidade de dialogar com a tradição, sobretudo para um povo marcado pela opressão do sistema colonial. Para fortalecer-se como nação, nada melhor do que buscar no imaginário suas raízes, pois faz parte da memória coletiva, fundamental para a afirmação de uma identidade nacional.

O necessário debruçar sobre a cultura bantu para entender as imagens que figuram a narrativa de *Mãe, Materno Mar*, revelou a importância da natureza para esses povos, de onde advém toda força e energia vital, explicando assim o complexo envolvimento da paisagem, das intempéries, do tempo e sobretudo dos quatro elementos: terra, fogo, água e ar, no (des) enrolar da trama. A terra, o fogo e a água protagonizam a estrutura da narrativa, representando um corpo, cuja energia provém da natureza. O ar, que não recebe um espaço próprio,

imbuído de sua carga volátil, permeia toda a viagem do comboio, por meio das lembranças, dos presságios e, principalmente, da imaginação. Mais uma vez, firma-se a idéia da tese de que o imaginário bantu transfigura-se em um meio de afirmação, já que a própria crença no caráter divino da natureza, aliado ao tempo, conduz o destino das personagens, nesse retorno às raízes, recuperando elementos míticos em sua base: o *nguzu*, energia vital da mãe natureza.

Dentre toda essa tentativa de reconstrução de uma Angola mais esperançosa, observou-se, sob as linhas curvas da escritura de Boaventura Cardoso, por meio da alegoria, de um trabalho linguístico e estilístico primoroso, as críticas e ironias tecidas pelo vozerio narrativo. A insistente retomada da tradição explica-se pela também recorrente referência ao cristianismo, cujos aspectos se interpenetram, diante de uma realidade em que se faz necessário um sincretismo religioso, resultado dos diálogos culturais. As adaptações e assimilações por que passaram os africanos, implícitas na narrativa, atentam ao assédio do moderno que contrasta com o respeito às tradições, vivas, mas sob outros aspectos.

Por fim, a morosidade da viagem de Malanje a Luanda opõe-se ao intenso movimento entre os passageiros do trem, sendo estes movidos pelo cíclico recomeçar: o caos restabelecendo a ordem, e a cada recomeço o homem se reconstruindo e se reconhecendo africano. Em Angola, revisitada em alguns momentos desta pesquisa, as guerras sempre estiveram presentes, exigindo do povo uma postura heróica, renascendo após a morte física e moral de seus irmãos, mas lutando, mesmo que de maneira desigual, contra os ditames da opressão. Embora sob uma atmosfera de desencanto, de frustração, devido às marcas do sistema colonial, Angola é redesenhada nesta viagem encantada, regida pela intervenção da esfera sagrada. Por meio de uma gama imaginária, em constante diálogo com a tradição, o povo angolano encontra uma forma de dizer não ao “apagamento” identitário, conquistando pouco a pouco um espaço para suas raízes, no berço da mãe África, com os olhos vislumbrando o mar, mas com os pés bem fincados na materna terra.

Fim da viagem. *Ngana é!*, o trilho é tão longo!

REFERÊNCIAS

- A VEZ de Malange*: editorial. 17 maio 2010. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao/19/42/a_vez_de_malange>. Acesso em: 25 jul. 2010.
- ADOLFO, Sérgio Paulo. *Nkissi Tata Dia Nguzu*: estudos sobre o candomblé Congo-Angola. Londrina: EDUEL, 2010.
- ADORNO, Theodor. W. *Engagement*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993a. p. 51-71. (Notas de Literatura).
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993b.
- AGIER, Michel. A cultura dos terreiros: um estudo de caso no candomblé da Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 2, n. 39, p. 219-253, 1996.
- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional Bantu*. Luanda: Paulinas, 2006.
- ALVES, Henrique L. *Bibliografia afro-brasileira*: estudos sobre o negro. São Paulo: Edições H., 1976.
- AMADO, Jorge. *O sumiço da Santa*: uma história de feitiçaria. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem*: sentido da história e romance brasileiro dos anos 60. Londrina: UEL, 1997.
- BA, Hampâtê Amadou. *Palavra Africana*. *O Correio da Unesco*, Paris, Rio, v. 21, n. 11, nov. 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes, 1989.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BASTIDE, Roger. "Contribuição ao estudo do sincretismo católico-fetichistas": estudos afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 159-191. (Original, 1946).
- _____. *Imagens do nordeste místico*: em branco e preto. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.
- _____. *O Candomblé da Bahia*: rito nago. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história: magia e técnica, arte e cultura: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRASIL. Presidência da República. *Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003: Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 22 nov. 2010.

CÂNDIDO, Antonio. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. *Entrevista à Revista Metamorfoses*. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=362>. Acesso em: 5 ago. 2010.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Religiões negras: negros bantos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Org.). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: UEA, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas Africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GLASGOW, Roy A. *Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola (1582-1663)*. São Paulo: Perspectiva, 1982

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IANNI, Octávio. Literatura e Consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 28, 1988. Edição comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 24 ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2009.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

NINA RODRIGUES, Raymundo. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1932.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. 14.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RUFFATO, L. A literatura brasileira dividida por quatro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 2003. Ilustrada, p. E3.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SERRA, Ordep José Trindade. *Águas do Rei*. Petrópolis: Vozes, 1995a.

_____. Jorge Amado, sincretismo e candomblé. In: _____. *Águas do rei*. Petrópolis, Vozes, 1995b. p. 289-360.

SCHUBERT, Benedict. *Os protestantes na guerra angolana depois da independência*. 1999. p. 405-413. Disponível em: <<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/schubert.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2010.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Corpo e voz nas narrativas orais angolanas e moçambicanas. In: LEITE, Eudes Fernandes; FERNANDES, Frederico (Org.). *Oralidade e Literatura 3: outras veredas da voz*. Londrina: EDUEL, 2007. p. 139-151.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- BACELAR, Jeferson. *Etnicidade: ser negro em Salvador*. Salvador: Yanamá, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1971.
- _____. *As religiões africanas no Brasil: contribuições a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: EDUSP, 1971.
- _____. *Branços e negros em São Paulo*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1971.
- _____. *Brasil: terra de contrastes*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- _____. *Carta de África*. São Paulo: Anhembi, 1958.
- _____. *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BORDINI, Maria da Glória; Aguiar, Vera Teixeira de. *Literatura, a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. (Série Novas Perspectivas, 27).
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1959.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Ensaio de etnografia brasileira: pesquisas na cultura popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Brasília: José Olympio INL, 1978.
- _____. *Made in África*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Tradição: ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Superstições e costumes*. Rio: Antunes & Cia, 1958.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2008.

CASTRO, Yeda Pessoa de. África descoberta: uma história recontada. *Revista de Antropologia*, n. 23, p. 135-140, 1980.

CAVALCANTI, Lauro; GUIMARÃES, Dinah. Moradia e identidade étnica. *Revista de Antropologia*, n. 26, p. 119-150, 1983.

CECCANTINI, João Luís C. T. João Ubaldo Ribeiro: No plural, a unidade. *Revista de Letras*, v. 34, p. 49-60, 1994.

CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à Guerra do Paraguai*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1971.

COUTINHO, Edilberto. *Erotismo no conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

DEBRET, Jean Baptist. *O negro*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, [19--].

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

FARIA, Maria Lourença Nunes. A leitura, a criança, a escola. *Ciências e Letras*. n. 20, p. 19-30, 1997.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: EDUEL, 2003.

_____. *Oralidade e literatura 3: outras veredas da voz*. Londrina: EDUEL, 2007.

FERREIRA, Manuel. Dependência e individualidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Boletim*, n. 3, p. 39-47, 1980.

FIGUEIREDO, Ariosvaldo. *O negro e a violência do branco: o negro em Sergipe*. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1996.

FRIKEL, Protásio. Traços da doutrina gêge e nagoNguzu: força, energia sobre a

crença na alma. *Revista de Antropologia*, v. 1, n. 12, p. 53-82, 1964.

GIRALDO, José Eduardo Fernandes. Americanidade, antilhanidade, criouldade: tentativa de delimitação de uma comunidade interliterária específica. *Cerrados*, n. 5, p. 95-105, 1996.

GOLDMAN, Lucian. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/Unesco, 2006.

HASENBALG, Carlos A. Anotações sobre a classe média negra no Rio de Janeiro. *Revista de Antropologia*, n. 26, p. 53-63, 1983.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUNI, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: M. Fontes, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KANDJIMBO, Luís. As tendências actuais dos discursos críticos africanos. *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 26, p. 42-56, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KLEIMAN, Ângela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes, 1989.

KLEIN, Melanie. *Fontes do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: UNB, 1997.

LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico (Org.). *Oralidade e literatura 2: práticas culturais, históricas e da voz*. Londrina: EDUEL, 2007.

LIMA, Roberto Kant de; MAGALI Alonso de Lima. Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano. *Revista de antropologia*, n. 34, p. 143-182, 1991.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, Eliane Marta Sanches Teixeira. *Colonizador – Colonizado: uma relação educativa no movimento da História*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações*. São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1995.

MARANHÃO, C. Entrevista João Ubaldo Ribeiro. *Playboy*, n. 189, p. 21-6; 109-14, 1991.

MÉDICE, Sirlei Brum. Leitura, linguagem e realidade. *Cadernos de Estudos*, Bagé, v.

2, p. 7-12, 1984.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MOTTA, Roberto. Transe, sacrifício, comunhão e poder no Xangô de Pernambuco. *Revista de Antropologia*, n. 34, p. 131-182, 1991.

MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

MUNANGA, Kabengele. Antropologia africana: mito ou realidade? *Revista de Antropologia*, n. 26, p. 151-160, 1983.

_____. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Preconceito de cor: diversas formas, um mesmo objetivo. *Revista de Antropologia*, n. 21, p. 145-153, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. *Sortilégio*. In: _____. Dramas para negros prólogo para brancos. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do negro, 1961. p. 4030-4031.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

OLINTO, Antônio. *Brasileiros na África*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade e etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

OLIVEN, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. *Revista de Antropologia*, n. 26, p. 107-118, 1983.

OLSON, David R.; Nancy Torrance. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

ORTIZ, Renato. *Cultura e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEDEMONTE, Hugo Emílio. El Candomblé (Un aspecto del folklore afro-brasileño). *Revista de Cultura Brasileña*, n. 16, p. 76-79, 1996.

PEREIRA, João Baptista Borges. Negro e cultura negra no Brasil atual. *Revista de Antropologia*, n. 26, p. 93-105, 1983.

PINTO, Luís de Aguiar Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. São Paulo: Nacional, 1953.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Centro de Pesquisas Literárias. *Livro didático e pós-modernidade no Brasil: relatório de Pesquisas*. Porto Alegre: PUCRS, 1989. (Fragmentos).

PRESTES, Maria Luci de Mesquita. Relação leitura/ escritura: um processo interativo a ser repensado na escola. *Ciências e Letras*, n. 12, p. 96-7, 1992.

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RAILLARD, A. *Jesuis le résultat d'une maturation*. *La quinzaine Littéraire*, p. 16-30, 1987.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1940.

RIBEIRO, João Ubaldo. Profissão: escritor. *O Estado de São Paulo*, 30 jun. 1990. Entrevistado por Beatriz Marinho.

RIBEIRO, René. Cultos Afro-Brasileiros do Recife: 'Liminalidade' e 'Communitas'. *Revista de Antropologia*, n. 29, p. 147-154, 1986.

RUI, Manuel. *Sim Camarada!* 2. ed. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará: sob regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultura negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1978.

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

SCHULER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989 (Série Fundamentos).

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Nas malhas do texto e da opressão. *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 24, p. 5-8, 1994.

SEIXAS, Cid. *Jorge Amado: da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*. Salvador: CEDAP, 1993.

SERRA, Ordep José. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Alberto da Costa e. Brasileños y "brasileños" en la costa occidental de África. *Revista de Cultura Brasileña*, n. 51, p. 5-22, 1980.

SILVA, Ornato J. *Iniciação de Muzenza nos cultos bantos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

SILVA, Vagner Gonçalves da. O terreiro e a cidade nas etnografias afro-brasileiras. *Revista de Antropologia*, n. 36, p. 33-79, 1994.

SILVEIRA, Maria de Fátima Carozzi. *A identidade nacional em viva o povo brasileiro de João Ubaldo Ribeiro: uma análise do discurso dos personagens*. Londrina, 1994.

SILVERMAN, M. As distintas facetas de João Ubaldo Ribeiro. In: _____. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. v. 2, p. 89-109.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TREVISAN, Zizi. A Escola e o Negro: conformação ideológica ou prática libertadora?. *TEMA*, n. 26, p. 106-118, 1995.

_____. A espacialização e a construção bi-dimensional da personagem em *Chiquinho*. *TEMA*, n. 8, p. 96-111, 1989.

_____. Cabo Verde: literatura e negritude. *TEMA*, n. 16, p. 48-52, 1992.

VENTURA, Adão. *Cultura Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: (MGSL), 1986. (Suplemento Literário).

VIANA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia*. São Paulo: José Olympio, 1946.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia muenhu*: contos. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O fogo da fala*: (exercícios de estilo). Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *A morte do velho Kipacaça*. 2. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

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

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

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

APÊNDICES

APÊNDICE A

O Islamismo e a Resistência da Tradição

Segue-se uma leitura de Lopes (2008), como base para esta viagem no tempo, em que o autor procura mostrar a exaltação da população negra de raízes arabizadas, tidas como superiores e altivas e a negação da população bantu, o menosprezo pela sua contribuição para o povo brasileiro, embora ela seja de grande relevância:

O escravismo brasileiro foi eminentemente banto, como prova a presença afro-originada principalmente na música, nas danças dramáticas, na língua, na farmacologia, nas técnicas de trabalho e até mesmo nas estratégias de resistência aqui desenvolvidas, como nos casos exemplares dos quilombos e das irmandades católicas. Mas a historiografia anterior à década de 1970, de um modo geral, procurou negar essa hegemonia. E, a nosso juízo, o fez com um objetivo definido: o de negar importância à regra, à maioria, mitificando positivamente, de certa forma, apenas a exceção. Daí, o 'negro tu', sempre submisso e imbecilizado, contraposto ao 'malê' ou 'mina', generalizadamente mostrado como rebelde, altivo e letrado. (LOPES, 2008, p. 9).

O olhar discriminador vem se arrastando, segundo o autor, ao longo da história, já que se sobressaem tanto na crítica como na política, religião e outros, em sua grande maioria, os escolhidos pela elite. Sendo assim, no continente africano, a força, desde a antiguidade, foi a dominação árabe, bem antes de Cristo, com os mercadores, e após, com a imposição da religião islâmica.

No que se refere à expansão islâmica em África, a Península Arábica apresentava uma parte desértica, a lêmén ou Arábia Félix e uma região costeira, sendo esta última a que se ligava à Etiópia, palco dos desdobramentos islâmicos pelo continente africano. Nessa região, Hedjaz, situam-se Meca e Medina, grandes centros comerciais e religiosos. A importância sobretudo de Meca residia na religião, que movimentava inúmeras tribos árabes para cultuar suas divindades na Caaba.

De acordo com Kosminsky (1963 apud LOPES, 2008), por meio de rivalidades entre as próprias tribos beduínas e pela ganância de sua aristocracia que, para obter mais posses, exploravam os menos favorecidos, houve uma revolta

que uniu os nômades pobres. Após essas dissensões e revoltas, surge uma nova religião, monoteísta, pregada por Maomé desde 610, que se chocava com as pretensões das classes dominantes, cujos anseios envolviam o interesse pelo lucro em detrimento da fé, lucro que o politeísmo lhes rendia. Com isso, a aristocracia perseguiu Maomé que se refugiou em Medina. Essa fuga, conhecida como Hégira, teve como consequência a consolidação do islamismo, que retornou à Meca e transformou Caaba em um templo muçulmano.

Com a expansão islâmica, os árabes conquistam o Egito e estabelecem o Islã na África Oriental e na África do Norte, com irradiações por grande parte do continente. Mas a presença árabe no continente africano data bem antes do Islamismo. Desde o primeiro século depois de Cristo, segundo Baulin (1962 apud LOPES, 2008), os árabes tinham relações comerciais com a África Oriental, Etiópia e a Índia.

Quanto à África Ocidental, Lopes (2008) relata que só a partir dos séculos XVI e XVII é que houve acesso às informações sobre esta civilização. A partir do trabalho dos antropólogos e da recuperação de relatos da tradição oral, foi possível recuperar dados deste passado, em que houve uma civilização pré-islâmica com alto desenvolvimento.

Como vimos, as relações entre árabes e africanos datam de muitos séculos. Mas é com o advento do Islão que de fato os árabes começam a se estabelecer no continente africano, iniciando, a partir de 639, o processo de islamização – embora já em 622, em plena Hégira, seguidores de Maomé, segundo consta, tenham pedido asilo ao rei de Axum, na Etiópia.

Em 639, então, os árabes chegam ao Egito e iniciam a sua obra de conversão. Entre avanços e recuos, num confronto por vezes até violento com a religião tradicional, o Islão vai se impondo, e intercambiando com essa religião aspectos fundamentais (LOPES, 2008, p. 30).

Apesar da expansão islâmica e do alto número de adeptos, esta religião vai “se enfraquecendo em toda a África do norte, não só pela resistência dos povos ‘pagãos’, principalmente berberes, como por uma frouxidão política que redundou em anarquia”, segundo Lopes (2008, p. 31), mas que se reforça três séculos depois, a partir de Marrocos.

Partindo de toda essa dominação islâmica, entre guerras, disputas por poder e revoltas populares, a instituição de escravidão entre os africanos já

existia, mas diferente do tráfico instaurado a partir da presença europeia. Em África, os escravos eram sujeitos com direitos, não podiam ser maltratados, com exceção dos criminosos. Para os escravos, em África, essa condição, muitas vezes, trazia benefícios, tinham direito à comida, vestuário, casamento e dividiam a renda provinda das terras que seus senhores lhes concediam. Muitos escravos como os Quiocos, segundo Lopes (2008) eram considerados como parte da família de seus senhores, tendo direito sobretudo à vida: outros, até conseguiam comprar sua liberdade ou até mesmo seus próprios escravos, alguns prosperando mais que seus donos, por meio de seu trabalho. O tráfico de escravos, como se conhece hoje, partiu dos europeus que transformaram os negros em “coisa”, em mercadoria, retirando-lhes a condição de sujeitos.

Na sociedade mandinga – para citar um exemplo africano – escravos tinham direito à alimentação, roupas, casamento, e meação em terras de seus senhores. E no Reino do Congo o escravo era considerado filho da família, ao lado dos ‘filhos do ventre’, podendo substituir o ‘pai’ na ausência dele e podendo, inclusive, ter os seus escravos também (LOPES, 2008, p. 42-3).

Os portugueses, segundo Lopes (2008), a partir de 1517, começaram, por meio de sequestro e da compra de negros, concedida por seus chefes locais, a implantar o tráfico dos escravos. O embarque dos escravos pelos portugueses para o Brasil inicia-se entre Senegâmbia e Serra Leoa, no momento em que a África Ocidental está nas mãos do Império Songai, que é derrubado por Marrocos, no século XVI, segundo Lopes (2008, p. 44), “numa das guerras mais encarniçadas que o mundo então conheceu”.

Nesse período do tráfico de escravos para o Brasil trouxeram negros africanos dos atuais Mauritânia, Guiné-Conacri, Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau e Serra Leoa, conforme pormenoriza Ribeiro (1978, p.18 apud LOPES, 2008, p. 44):

[...] provavelmente teriam vindo para o Brasil principalmente africanos das seguintes procedências e etnias: da atual Mauritânia, Tuculeres, *Saracolês*, *Peules* e *Uolofes*; do atual Senegal, *Uolofes*, *Sereres*, *Mandingas*, *Tuculeres*, *Peules* e *Diolas*; da atual Gâmbia, *Mandingas*, *Peules* e *Uolofes*; da atual Guiné-Conacri, *Peules*, *Mandingas* e *Quissis*; da atual Guiné-Bissau, *Balantas*, *Peules*, *Manjacos*, *Mandingas* e *Papéis*; da atual Serra Leoa, *Mendes*, *Tenês* e *Vais*.

Da segunda fase escravagista vieram os negros da África Central e Austral, daí os provenientes de Luanda. Logo após, embarcaram escravos da Costa da Mina, denominação dada pelos portugueses, em 1482, quando da fundação do Forte de Elmina ou de São Jorge da Mina, dentre os vários grupos tribais, os iorubas, da Nigéria, conhecidos no Brasil como Nagôs “[...] Yorubá, da Nigéria, vendidos em Porto Novo e popularmente conhecidos no Brasil por Nagôs (sic), compreendendo os Oyó, Egba, Ijesha, Ijebu, Egba-do, e possivelmente tribos da mesma família Kwa com os Nupe ou Tapas [...]” e algumas tribos bantu, “[...] localizadas entre o rio Cross e o rio d’el Rei; 7) – Biafra e Ambo, também bantu, localizadas entre os rios Cameron e Rey, na região fronteira à ilha de Fernando Pó” (RIBEIRO, 1978 apud LOPES, 2008, p. 47), são provenientes da terceira fase escravagista.

No que se refere à religião, os iorubas, ou nagôs, que tiveram tanta repercussão no Brasil, trouxeram o culto aos orixás, uma crença totalmente estruturada em África e que demonstrou resistência, sobretudo na África Ocidental, ao domínio islâmico, obrigando a formação de um sincretismo religioso.

Os iorubas acreditam [...] que cada indivíduo tenha pelo menos duas almas. A mais importante é o espírito, o anjo da guarda, a alma propriamente dita, que está ligada à mente, ao destino, aos antepassados e à reencarnação, e que determina se a pessoa é inteligente, se tem sorte na vida etc. A segunda alma é o sopro vital, a respiração, a vida física, que dá vida ao homem e o faz trabalhar. Pode-se ouvir e sentir a respiração. Mas ninguém ouve, sente ou vê a alma, pelo menos enquanto o dono dela está vivo. O sopro vital tem que ser mantido através dos alimentos; e o espírito precisa também se nutrir. E isto é feito através de sacrifícios como o ‘dar de comer à cabeça’ (“Ibori, ibo ori”), também observado na tradição afro-brasileira (BASCUM, 1969, p. 70-76 apud LOPES, 2008, p. 48-49).

Ao incorporar o islamismo, o contrário também ocorreu, as adaptações foram vantajosas para ambas as partes, pois representava poder, *status* social, autoridade, sendo assim, as religiões tradicionais dos negros adaptaram-se à nova forma de cultuar simultaneamente o Deus Supremo e outras divindades, já que não se renderam totalmente à suposta dominação. Por outro lado, alguns líderes islâmicos que procuravam impor sua fé, também, eram tolerantes a esse sincretismo, haja vista que isso lhes propiciava a sustentação do poder.

Entre esse jogo de interesses e tolerância de crenças, a África

“islamizada” chegou ao Brasil por meio dos portugueses, encontrando aqui outro tipo de imposição religiosa, mais intolerante, e uma escravidão castradora.

Uma das “justificativas” para a escravidão do negro foi a “salvação” da alma. Argumentavam os escravagistas, entre outras coisas, que desenraizar o africano de seu continente era um bem que se fazia a ele pois, assim, livre do “paganismo”, das práticas antropofágicas, da “idolatria” etc., ele encontraria a salvação espiritual através do cristianismo, numa pátria nova onde deveria esquecer todos os vínculos passados. Então, antes de embarcar no navio negreiro, os cativos eram, em geral, batizados à força, numa cerimônia rápida e superficial [...].

O segundo passo na tarefa de “salvação” das almas dos africanos escravizados era dado, no Brasil, logo que eles eram comprados. Recebiam um nome cristão e, a partir desse momento, eram submetidos a um processo de despersonalização, de perda de identidade.

O regime de trabalho escravo era desumano pela própria natureza. Foi graças a ele que se perpetuaram na memória brasileira conceitos estereotipados sobre o negro que até hoje são extremamente difíceis de apagar (LOPES, 2008, p. 55-56).

O processo de escravização dos negros vindos ao Brasil teve como repercussão muitas fugas, assassinatos de senhores, aquilombamento e revoltas, ações que foram propiciadas sobretudo pela influência islâmica. A tentativa de apagamento identitário dos escravos foi até um certo ponto mal sucedida, pois mesmo antes de embarcarem ao Mundo Novo, os escravos já eram batizados no catolicismo sob o pretexto de “salvação” de suas almas. Ao chegarem ao seu destino, os “novos cristãos” se submetiam aos dogmas religiosos impostos, sempre com resistência, utilizando-se de elementos da religião e da cultura tradicionais de modo sutil. Além dos nomes dos negros escravos serem modificados, separavam-se das famílias, tornando esse seres humanos objetos nas mãos de seus senhores.

Essas revoltas ocorridas no Brasil, no século XVI, foram em maior número instigadas, segundo Lopes (2008), pelos “malês”, designação dada a todos os negros islamizados. Alguns autores trazem o termo *male* para grupos de etnias como os *malikês*, mas genericamente, *malês* são os negros islamizados, considerados altivos, insubmissos e revoltosos. De acordo com o autor, outro termo muito utilizado para os escravos islamizados é “Mina”, por terem vindo, na maioria, embarcados no Forte de El Mina ou São Jorge da Mina, daí os registros no Brasil de negros *minas-jêjes*, *minas-nagôs*, dentre outros, que, embora fossem cristãos forçosamente, continuavam seus cultos ao islamismo, causando grande ofensa à

maioria dos negros de outras etnias, sobretudo aos bantu que permaneceram fiéis a seus mitos, à sua tradição ancestral. Dos malês pouco resta no Brasil: após a repressão de 1835, conforme Lopes (2008), os que resistiram encontram-se principalmente na Bahia e no Rio de Janeiro.

Quando se fala de religião africana, no geral remete-se à feitiçaria, e os malês eram muito temidos por seus feitiços, e o termo mandinga, segundo Lopes (2008, p. 64) é “designativo de um grupo étnico islamizado, entrou para o nosso léxico significando exatamente bruxedo, feitiço”. Mesmo sendo um islamismo peculiar, o culto dos malês representou além da religiosidade um símbolo de resistência e luta ideológica. Não se submeter ao cristianismo era uma forma de procurar recuperar sua dignidade, propiciando não só uma tentativa de organização social, mas também de mobilização, unificando, segundo Moura (1981, p. 61-62 apud LOPES, 2008, p. 70) “o oprimido nos três planos: no social, no racial e no religioso”. A repercussão dos malês na Bahia, culminou no século XVIII, por intermédio das trocas de informação e das transações feitas entre Salvador e a Guiné, de onde vem o culto aos Orixás e o Islão Negro, de traços culturais sudaneses, bem como as revoltas dos negros em território baiano, conhecida como revolta dos malês, em 1835. Essas insurreições iniciaram uma severa perseguição policial, deportações, obrigando malês sobreviventes a refugiarem-se na grande massa de negros seguidores da religião tradicional africana, haja vista que a revolta foi malê, mas com ideais africanos, pois o propósito era a libertação dos negros na Bahia e não a imposição do islamismo como religião. J. J. Reis (1986, p. 147-151 apud LOPES, 2008, p. 81-82), diz que:

[...] os movimentos anteriores tiveram a participação dos malês mas não foram liderados exclusivamente por estes; que a revolta de 35 pretendia uma Bahia só de africanos, talvez com a escravização dos mulatos (provavelmente nos moldes da escravidão africana); que esta rebelião foi concebida nos termos de uma aliança entre malês e demais africanos; que não foram apenas os malês que saíram às ruas de Salvador na madrugada de 25 de janeiro daquele ano; que definindo resumidamente o movimento pode-se dizer que “a *conspiração* foi male e o *levante* foi africano; e que se os malês que convulsionaram a Bahia na primeira metade do século XIX tinham em mente uma *jihad*, uma guerra santa, “era uma *jihad* convenientemente desviante do modelo clássico, pois incluía gente de fora da comunidade islâmica”

Parecia certo, de acordo com Lopes (2008), que o principal objetivo das revoltas baianas de 1807 a 1835 não era constituir, no Brasil, um Estado islâmico, como em algum momento se imaginou. O que se queria era a reversão da correlação de forças na sociedade baiana de então a favor dos africanos. E os malês acharam-se capazes de liderar essa mudança.

Além de Salvador, também se ouvia falar de cultos malês no Rio de Janeiro, como se observa no seguinte registro de Moura (1983, p. 95 apud LOPES, 2008, p. 87): “[...] que entre os habitantes da “Pequena África” da velha Praça Onze, no Rio, havia pelo menos um *Abut*: Leopoldino da Costa Jumbeba, marido de Isabel, filha mais velha de Hilária Batista de Almeida, a legendária Tia Ciata”. Apesar de poucos manuscritos encontrados no Rio, a presença dos malês sobretudo em consonância com os cultos nagôs, é nítida em algumas práticas conhecidas, em vestimentas e expressões populares:

Mas os vestígios da cultura male não se resumem a esses poucos e “misteriosos manuscritos” e a essas lembranças quase apagadas na memória dos velhos. A esses traços podem se somar, por exemplo, o hábito de portar orações escritas encerradas em breves e escapulários para evitar o mal: o uso de anéis de metal branco (alumínio etc.) que inclusive eram um distintivo dos revoltosos de 1835; certas crenças ligadas à água (“água não se nega para ninguém”) e ao vento (“cuidado que pode *dar um vento*...); o turbante e as chinelas de ponta virada do traje de “baiana de beca”; talvez outras manifestações da iconografia popular em que a lua crescente aparece com frequência; talvez alguns rituais do chamado “candomblé”; o “arroz de hauçá” da culinária baiana; as expressões “fula” e “mandinga” etc (LOPES, 2008, p. 88).

ANEXOS

ANEXO A

Principais Divindades que chegaram ao Brasil: panteão das casas Congo/Angola no Brasil hoje³⁶

▪ ALUVAIÁ (LU-VUYA) | NL/EC/BAK

Aluvaiá cujo nome em quicongo é Alu-vuya, sendo sua origem congoleza, registrado por Nei Lopes e por Edison Carneiro é um dos guardiões das casas de culto Congo-Angola. Na casa utilizada para nossa pesquisa ele não foi encontrado, mas já ouvimos em várias casas de angola milongada, cantigas referentes a esta divindade durante a cerimônia de despachar as divindades chamadas maléficas. Normalmente estas cantigas referentes à Aluvaiá são entoadas em português. Nei Lopes (1996), baseado em Laman, informa que seu nome, Aluvaiá tem contigüidade com herança espiritual, ou com acordos em práticas fetichistas. O que acreditamos é que no Brasil ele torna-se um agente guardião exatamente pela sua qualidade de fazer acordos e favorecimentos no terreno da magia.

• MPAMBU NJILLA | NL/AMB/BAK/T

Nei Lopes registra e dá a sua origem como do quicongo e do quimbundo com ligeiras variações entre os dois nomes, porque na verdade, *mpambu* tanto em quimbundo quanto em quicongo significa cruzamento, encruzilhada, e *njilla* significa rua, caminho. Para os bantos a encruzilhada é uma espécie de umbigo do mundo, início dos tempos primordiais onde tudo teve começo. Zâmbi criou o mundo a partir de um cruzamento de caminhos e Mpambu Njilla é o senhor absoluto desses caminhos. Na casa que nos tem servido de referência, Mpambu Njilla é cultuado como o guardião por excelência. No entanto, Óscar Ribas não o registra, sinal de que na região de Luanda em Angola ele não é conhecido.

Também não o temos encontrado em nenhuma bibliografia relativa aos povos bantos, o que não quer dizer com absoluta certeza que lá ele não existe, mas é pelo menos um dado que nos leva a refletir. Não seria essa divindade uma criação brasileira, uma espécie de guardião criado a partir de duas nomenclaturas,

36 ADOLFO, Sérgio Paulo. *Nkissi Tata Dia Nguzu: estudos sobre o candomblé Congo-Angola*. Londrina: EDUEL, 2010, p. 113-137.

pois os atributos de Nzila são exatamente os do homem da rua? Edison Carneiro o registra como Bombogira, que é claro, é uma corruptela do Mpambu Nzila, mas em África não encontramos nada similar, a não ser a tradução da palavra *mpambu* em quicongo que significa portão, local fechado.

- INCOCE MUCUMBI | NL/EC/BAK/T

Incoce é uma divindade de origem congoleza, e temos uma série de referências a ela, principalmente na área cultural Cabinda. Incoce é, em Cabinda, uma divindade muito temida junto com Nkondi, ambos muito utilizados pelos feiticeiros “comedores de alma”. Edison Carneiro, em 1938, registra Incoce e no Inzo Tumbansi esta divindade guardiã é cultuada. Quanto a Mucumbi é uma característica de Incoce, pois Mucumbi em quicongo significa velho, enquanto em quimbundo significa cantor. Assim sendo, acreditamos que o Mucumbi utilizado nas casas de candomblé banto refira-se ao caráter sério e compenetrado da divindade, próprio dos velhos, e nunca ao seu pendor como cantor.

- MAVAMBO | T

A respeito de Mavambo não encontramos até o momento nenhuma referência bibliográfica a não ser em Mário Milheiros (MILHEIROS, 1956) a respeito dos Maiacas que encontrou entre eles um *muxique* por nome Manvumbi cujo assentamento se dá em forma de estacas do lado de fora da habitação. No entanto, Manvumbi estaria, me parece, mais ligado a *Mvumbi* (morto) que ao *Mavambo* (guardião). As demais informações foram disponibilizadas através de informações orais colhidas junto ao povo de santo. Não sabemos sua origem, nem suas características principais.

- NKONDI

Não encontramos nenhum registro a respeito de Nkondi a não ser na monografia do Padre Martins (MARTINS, [20--]) sobre os povos de Cabinda, o que nos possibilita afirmar que Nkondi é uma divindade congoleza. Sua atribuição, segundo os escritos do autor citado, é, sobretudo, punir os responsáveis por roubos e calúnias, assim como promover a vingança através de seu ídolo, feito, normalmente, em madeira. Nesse ídolo, as pessoas colocam pregos, parafusos e

outros objetos cortantes, que só serão retirados quando o ofensor sentir-se devidamente vingado, vingança essa que, normalmente, vem através de uma doença grave, perda de bens materiais, morte de familiares ou outras catástrofes similares.

No Brasil, tivemos a oportunidade conhecer dois Nkondi, um no terreiro de Tatá Nkassuté, no município de Marília (SP) e outro no terreiro do Tatá Katuvanjesi em Itapeçerica da Serra (SP). Na África, segundo o autor citado, é comum também usarem árvores, sobretudo o imbondeiro para a prática da colocação de pregos e outros objetos cortantes, formulando ao Nkondi, na ocasião, pedidos de justiça e vingança.

- HOXI MUCUMBI | NL/KIOKO

Nei Lopes registra esta divindade como Roxo Mukumbi e dá sua origem como Kioko, etnia angolana da Lunda, norte de Angola. Não encontramos nenhuma outra referência escrita a respeito dessa divindade, e o autor nos informa que o termo significa, em língua Kioko, o cocar usado pelo chefe local. Não há nenhuma outra referência, nem nos dicionários ou no panteão da casa pesquisada que possa nos autorizar a distender o assunto sobre tal divindade.

- MUTACALAMBÔ | NL/EC/OR/AMB/T

Divindade, segundo Óscar Ribas, ligada à caça submarina, casado com Kaiangô e que tem como cão de guarda um jacaré. Nei Lopes nos dá sua origem no universo quimbundo o que complementa as informações de Óscar Ribas. Edison Carneiro também nos informa sobre a divindade e, portanto, não paira nenhuma dúvida de que esta divindade veio mesmo do universo quimbundo e que é o Senhor da caça e dos caçadores. Também há referências na literatura angolana moderna sobre o mito de Mutacalambô como o senhor do vento e da flecha, atividade ligada à caça de qualquer maneira. Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia (AREIA, 1979) encontra entre os Tckowe a forma Muta como divindade caçadora. No Brasil a divindade é cultuada como caçador e não como caçador marinho.

- KABILA | OR/AMB

Óscar Ribas apresenta essa divindade como o pastor de Mutacalambô. Quando os caçadores estão com dificuldades na caça, recorrem aos seus práticos e ele, no intuito de ajudá-los, rouba de Mutacalambô algumas caças e permite ao caçador suplicante abatê-las. Como paga recebe dos caçadores as caudas dos animais abatidos e depois das peças de caça limpas e esquartejadas, exige a distribuição delas entre os presentes. Não ouvi nenhuma referência a essa divindade, a não ser em alguns cantos de louvação.

- CATENDÊ | NL/EC/BAK/T

De origem congoleza, divindade ligada às folhas e as matas, citada por Edison Carneiro e por Nei Lopes que confirmam sua origem como sendo do Congo e que seu nome significa título de nobreza na terra de origem. Na casa utilizada como referência, ele é uma entidade cultuada, assim como é uma divindade muito conhecida e respeitada em todo o universo angoleiro no Brasil. De acordo com a mítica baongo, Catendê foi o segundo filho de Zâmbi Ampungo e foi quem distribuiu as sementes das plantas sobre a terra.

- NKONGBILA | NL/EC/BAK/T

Popularmente conhecido como Congobira ou Incongobira é um jovem caçador registrado, por Nei Lopes, como de origem quicongo. Segundo o autor, seu nome é Ngóbila acrescido de Nkongo. Edison Carneiro também o registra como fazendo parte do panteão dos candomblés baianos da época, e na casa que estamos seguindo ele é bastante cultuado.

- KAIANGÔ | NL/OR/AMB/BAK/T

Encontramos referências a essa divindade em Nei Lopes que dá como sua origem o Congo, sendo a palavra derivado de *Yangu* acrescido de um prefixo diminutivo *Ka*, ou do substantivo *Nkai* que traduzindo seria avó. Também ele registra a forma *Caingo* cuja tradução seria velho, fraco, doente, debilitado. Óscar Ribas por sua vez situa sua origem como sendo da área lingüística do quimbundo, portanto angolana, e nos informa que a divindade é esposa de Mutacalambô, portanto uma divindade ligada à caça. Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia registra

esse Inquice entre os Luenas; os Luvali e os Lucazi como a divindade da adivinhação com a etimologia Kaiangu. Edison Carneiro encontrou-a nos candomblés bantos da Bahia de sua época. É cultuada no Tumbansi de Itapecerica da Serra (SP).

- ENGAMBEIRO | NL/BAK

No dicionário de Nei Lopes aparece o termo engambeiro ou engambelo, termo comumente usado pelo povo de santo como verbo, na flexão engambelar. Nei Lopes dá a origem como do quicongo, mas também não adianta mais nada sobre o assunto. Óscar Ribas não faz nenhuma referência e na Inzo Tumbansi, Itapecerica, a casa onde estão depositados os assentamentos dos guardiões tem por nome Nzo Ngambe, numa clara alusão a esta divindade. É uma divindade quicongo, mas que até o momento não temos encontrado maiores referências.

- MUKONGO | NL/KIMB

O único registro encontrado foi em Nei Lopes que dá sua origem como da área lingüística do quimbundo. Mário Milheiros (MILHEIROS, 1956) encontrou esse muquixe entre os Maiacas e seu registro etnográfico nos informa que ele é assentado sob a forma de um pau que conservam dentro de casa e que tem como função inchar e curar os olhos de pessoas e animais. Na casa pesquisada não o cultuam e nem Edison Carneiro faz qualquer anotação a respeito.

- QUIANDA | OR/T

Óscar Ribas nos informa que as Quiandas são as sereias, seres espirituais que vivem na água dos rios, dos lagos e dos mares. Podem tomar vários aspectos e apresentar-se às pessoas em forma de peixe, pessoa ou coisa. Segundo um informante do autor, as Quiandas não têm a forma de semi-peixe e semi-pessoa como as européias, mas apresentam-se com forma humana e farta cabeleira, sob as quais às vezes se escondem. Podem pedir aos humanos qualquer coisa e desaparecerem sem aviso prévio. No Brasil, acreditamos que sejam mais cultuadas na Umbanda, numa linha chamada Povo D'água e no candomblé banto só

encontramos referências a elas no Inzo Tumbansi de Itapeçerica. Como apenas encontramos registros da Quianda em Óscar Ribas, cremos que sua origem seja da área lingüística quimbundo e, portanto, do país de Angola.

- NDANDA LUNGA | NL/AMB/BAK

Nei Lopes, citando Yeda Pessoa nos informa que o nome possivelmente tem sua origem em Ndanda Calunga. Edison Carneiro não fez registro de Ndanda Lunga e sim de Ndanda Lunda. No entanto, no dicionário de quicongo-francês, vamos encontrar Lunga com o significado de jóias e riquezas e o Pe. Martins, de Cabinda, cita um Inquice com o nome de Lunga que seria o protetor dos lagos e das águas próximas das florestas. Também já ouvimos referências dos mais antigos que, quando foram iniciados, falavam em Ndanda Lunga e não Ndanda Lunda. Não há referências a este Inquice na casa pesquisada.

- NDANDA LUNDA | NL/AMB/T

Em Nei Lopes, vamos encontrar a explicação seguinte para o seu nome: *ndanda* do quicongo que significa pessoa mais velha e *nda* do quimbundo que significa mulher nobre. No entanto, não há registros de Edison Carneiro e não encontramos nenhuma outra referência a esse nome em outros estudiosos, seja do universo quicongo ou quimbundo. Na casa pesquisada, vamos encontrar Ndanda Lunda e sabemos que esse Inquice é muito popular entre nós como divindade ligada à água doce.

- SAMBA CALUNGA | NL/AMB/T

Em quimbundo, *samba* significa cortesã, dama da corte, ou seja, mulher nobre. Samba, portanto, dama de alta nobreza, acrescida de Calunga, que é o mar, gera a locução Dama do mar ou rainha do mar. É um Inquice de natureza marinha, a quem são dedicados tanto lá em Angola, especificamente em Luanda, como aqui no Brasil, um culto intenso e uma festa anual de proporções gigantescas. Esse Inquice é cultuado na casa pesquisada e em todo o Brasil.

- KISSIMBE | NL/AMB/BAK/KIK

Kissimbe, ou na outra forma Quiximbe, tem sua origem no universo ambundo – *Kiximbi* – Sereia, ou no universo linguístico quicongo – *simbi* – sereia, ambos registrados por Nei Lopes. Não há registro em Edison Carneiro, mas é com certeza uma das quiandas conforme vimos acima. Não a encontramos com essa nomenclatura na casa pesquisada, mas conhecemos no Inzo de Tatá Nkassuté, em Marília, uma senhora iniciada para esse Inquice.

- MATAMBA | NL/BAK/T

De origem no universo linguístico quicongo, registrado por Nei Lopes que nos fornece a grafia em quicongo – *Matámba*. Vamos também encontrar matamba registrada por Mário Milheiros (MILHEIROS, 1956) que anota sua presença entre os Maiacas como um muquixe que provoca e também cura dores de dentes, feridas no nariz e outras enfermidades ligadas à boca. O autor ainda nos informa que o assentamento desse Inquice se faz num (*sic*) casca de caracol e num embrulho de pano. As mesmas características encontramos, ou seja, dores de dente, furúnculos na face etc., na definição do termo matamba no dicionário de quicongo-francês que temos consultado. Encontramos este Inquice na casa pesquisada.

- MPANZU | NL/EC/BAK/T

De origem no universo linguístico Quicongo, segundo Nei Lopes e significa aquele que provoca úlceras. Cultuado na casa pesquisada. Edison Carneiro fala dele como de um espírito inferior, habitante das árvores, no Bate-Folha de Manuel Bernardino, juntamente com Zacaí.

- KISAMBU | NL/BAK

É apenas outra grafia de Nsambu ou Nsumbo, valendo as mesmas características do primeiro.

- KITUTO | NL/BAK

Outro Inquice ligado à doença de pele. Também tem sua origem no universo linguístico quicongo e significa varicela, catapora, etc. Não é cultuado em

Itapecerica da Serra (SP).

- BURUNGUNÇU | KUKETE/EC

Apenas Edison Carneiro registra e não encontramos outras referências a respeito.

- KINGONGO | T

Inquice cultuado na casa pesquisada e, segundo Tatá Katuvanjesi, é um Inquice ligado à fartura e prosperidade, mas não encontramos nenhuma referência bibliográfica.

- KUKIETO | NL/BAK/T

Tem sua origem no universo linguístico quicongo, deriva da palavra quicongo *nkwete* (feiticeiro). Está presente na Inzo Tumbansi.

- NZAZI | NL/EC/BAK/T

Inquice largamente conhecido em todo o universo linguístico banto com alguns nomes diferentes, mas com atribuições semelhantes. Nzazi é o raio e por isso é chamado de o Deus da Justiça, porque em África, quando um raio atinge uma casa, uma pessoa ou uma aldeia, é feito desse fato uma cobrança da justiça divina. Este ou aquele estava em falta e o raio Nzazi atuou ali para promovendo a justiça contra o faltoso ou os faltosos. A origem do nome vem do universo linguístico quicongo. Assim está registrado por Nei Lopes e foi também anotado por Edison Carneiro nos candomblés bantos da Bahia na época e a casa pesquisada tem por ele grande afeição e apreço.

- CAMBARANGUANJE | NL/EC/AMB/BAK

Este Inquice foi registrado somente por Edison Carneiro, mas pessoalmente já ouvimos referência a ele em terreiros de Angola milongada. Nei Lopes dá a seguinte explicação para a questão do nome: Segundo ele, pode ser a fusão dos termos quicongo *kambala* que significa grandeza e *ngangi*, cuja

designação é para pessoas irascíveis, ou talvez ainda venha do universo linguístico quimbundo *nguanji* que significa antropófago, canibal. Na casa pesquisada não há referência a esse Inquice.

- KIBUKO | NL/EC/KIM/KIK

Nei Lopes diz que provavelmente seja de origem quicongo derivado do nome de um Inquice Nkiduku ou do quimbundo *kibuku* que significa sorte. É também uma das três partes do Ingorôssi. Foi registrado também por Edison Carneiro.

- HONGOLÔ | NL/EC/AMB/T

Conhecido entre nós por Angorô, registrado por Edison Carneiro que também fala numa forma feminina Angoromea. Nei Lopes situa-o na área lingüística do quimbundo, mas na verdade, em todo o mundo banto vamos encontrar referência a esse Inquice, ou como divindade ou como herói mítico fundador. No Tumbansi e no Kupapa Unsaba ele é cultuado. Na mitologia bacongo ele foi o primeiro ser criado por Zâmbi Ampungo para separar a terra das águas e ainda trazer luz e cor ao mundo.

- LUANGO | NL/OR/BAK/T

De origem quicongo proveniente de um Inquice congolês cujo nome é *Lw-ângu*, é registrado por Nei Lopes e cultuado pelas duas casas pesquisadas. O Pe. Joaquim Martins ([20--]), que escreveu uma monografia sobre o povo de Cabinda, tem outras referências sobre esta divindade. O padre apresenta este Inquice com o nome de Mbumba – Luango (o arco-íris), mas também dá outra versão, a do Padre Marichelle, separando Mbumba de Luango. O Mbumba seria uma divindade para fazer o bem e o mal e o Luango é uma divindade que traz à cintura grãos de cereais e chifres de animais cheios de sangue para espalhar sobre as pessoas, numa clara alusão à sua função enquanto divindade ligada ao firmamento e aos trovões. Também deixa claro que o Inquice Luango é aliado do Inquice Nzazi.

- NZINGA LUMBONDO | NL/BAK/T

Nei Lopes dá a origem de Lumbondo como congolês, Inquice ligado ao firmamento, proveniente das palavras *Lubondo*. Na casa pesquisada Nzinga Lumbondo é cultuada, sendo que Nzinga é um termo honorífico e, portanto, é apenas um título que acompanha a divindade Lumbondo emprestando-lhe maior prestígio e conferindo-lhe aspectos de realeza.

- KITEMBO-TEMBU | NL/EC/BAK/T

Vamos encontrar duas variações para esse Inquice: Kitembo e Tembu. Nei Lopes registra a versão Tembo e, segundo ele, a origem dessa divindade é do universo linguístico quicongo, e que em quicongo a grafia é *Témbo* (Tembwa). A tradução de Tembo em português é vento violento. A versão Kitembo (Tempo) também conhecida no Brasil é de origem quimbundo e significa também vento. Edison Carneiro registra esse Inquice, o que demonstra que ele estava já aparentemente consolidado, com a grafia Tempo, em sua época de pesquisador. Por essa razão, podemos pensar que a divindade que aqui chegou foi o *Témbo* (Tembwa) – bacongo – e que a palavra Kindembo apareceu recentemente com a efetivação das pesquisas bibliográficas. Essa divindade tem sido um dos sinais diacríticos nas casas de Congo-Angola e por muitos é considerado o rei da nação. Na casa pesquisada, ele é cultuado e louvado.

- NDANDANZUMBA | NL/EC/AMB/BAK/T

Conhecida como Zumbarandá e é assim que Edison Carneiro a apresenta, Ndandazumba, esse sufixo *-randá* em português que acompanha seu nome é uma variação popular de Ndanda apresentada por Nei Lopes como de origem quicongo, pois, segundo o autor, *nzumba* significa “Moça” em língua do Congo. Desfaz-se dessa forma a idéia que Zumba seja um Inquice velho e alquebrado como se tem visto até então. Entretanto, encontramos no dicionário de quimbundo o termo *Nzumba* para designar “a cor arroxeadada da lua durante o eclipse lunar” o que explicaria a cor roxa com que se veste o Inquice no Brasil e inclusive a cor de suas contas rituais. É cultuada no Inzo Tumbansi de Itapecerica.

- BAMBURUCEMA | NL/EC (ORIGEM DESCONHECIDA)/T

Nei Lopes não situa a origem desse Inquice, mas, no dicionário de quicongo-francês pesquisado, Mpambulussema ou Mpambulussema vula é de origem quicongo e está ligado à chuva e aos temporais com raios. Edison Carneiro registra a forma Bamburucema e, na casa pesquisada, ela é cultuada.

- LEMBA | NL/EC/OR/AMB/BAK/T

A origem de Lemba, Segundo Nei Lopes é umbundo, grupo linguístico do país de Angola. Edison Carneiro encontrou Lemba nos candomblés de então, e tanto Nei Lopes quanto Edison Carneiro o apresentam como o “ Deus da procriação” e dessa forma ele é cultuado nos candomblés bantos. Na verdade, Lemba tanto se encontra entre os povos de língua quicongo – Pe. Martins o registra como o responsável pelo casamento entre os povos de Cabinda – quanto entre os Tchowê, os Maiacas e os Ambundos, ou seja, Lemba é um Inquice conhecido talvez em quase todo o mundo banto. Na casa pesquisada Lemba é cultuado.

- LEMBARENGANGA | NL

Outra forma de Lemba, que segundo Nei Lopes é apenas uma titulação acrescida do termo honorífico Nganga que significa, tanto em quimbundo como em quicongo, Senhor. Não encontramos a terminologia em outro local.

- KASSULEMBÁ | NL/BAK

Sua origem é a área lingüística quicongo, segundo Nei Lopes. Também não encontramos outros registros a respeito desse Inquice.

- KASSUBEKÁ | EC

Apenas Edison Carneiro registra esse Inquice que acreditamos ser uma das variações de Lemba, mas não encontramos outras referências.

- GONGA | OR/AMB

Encontramos em Óscar Ribas referências a este Inquice que informa ser ele originário do Congo e, portanto, de língua quicongo. Segundo informações de Tatá Katuvanjesi, há uma cerimônia dedicada a Gongga no mês de junho, em torno

de uma fogueira dedicada a esta divindade. Mas não conseguimos maiores informações bibliográficas a seu respeito.

- NVUNJI | NL/OR/AMB/BAK

Para esse Inquice, há as seguintes variações de nomenclatura: Nvunji, Vúnji e Mvunji. Óscar Ribas informa que ele tem como auxiliar Luango e é especialista em assuntos de justiça e auxiliar nos casos de procriação e partos complicados. Mvunji como pastor de ovelhas e como pastor de almas. No Brasil, Vúnji é considerado um Inquice menino e que raramente tem filhos de santo iniciados. Não conseguimos informações se seus filhos entram em transe com ele.

TABELA DE ABREVIATURAS ³⁷

aparecerão acompanhando o nome das divindades na ordem abaixo:

AUTORES

NL	Nei Lopes
EC	Edison Carneiro
OR	Óscar Ribas

ORIGEM

BAK	Bacongo
AMB	Ambundo

CASA CONSULTADA

T	Inzo la Tumbansi – Itapecerica da Serra
---	---

³⁷ Tabela transcrita conforme Adolfo (2010, p. 109).

ANEXO B

Foto com os escritores africanos de língua portuguesa, no III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, na UFRJ, Rio de Janeiro – RJ, em 21 de novembro de 2007.



Figura 1 - Foto com o escritor Boaventura Cardoso



Figura 2 - Foto com o escritor Luandino Vieira



Figura 3 - Foto com o escritor Manuel Rui



Figura 4 - Foto com os escritores Ana Paula Tavares e Akiz Neto