

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**Olimpia Maria dos Santos**

A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso

**2007**

A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita da história e das tradições  
pelos romances de Boaventura Cardoso

Por

Olimpia Maria dos Santos

Departamento de Letras Vernáculas

Tese de doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

Rio de Janeiro, 2º semestre de 2007

Olímpia Maria dos Santos

A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita  
da história e das tradições pelos romances de  
Boaventura Cardoso

Volume único

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa - da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

**Orientadora:** Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

Rio de Janeiro

2007

## Dedicatória

Ao escritor Boaventura Cardoso,

por brindar os seus leitores com uma obra literária, de depurado sabor angolano, esculpida em esmerado saber artístico, também ele com profundas marcas de angolanidade. Por intermédio de sua obra, Boaventura Cardoso demonstra que acredita nas potencialidades da terra angolana, embora, por enquanto, muitas delas estejam sob ruínas. Por enquanto...

## Agradecimentos

A Violeta Bundo, minha mãe,

por ter me estimulado sempre a estudar, ajudando-me a superar as minhas próprias dificuldades e as do meio em que vivíamos. Em torno dela, convoco Armindo, meu pai, além de Albertina, Fátima, Deolinda, Paula e Ester, minhas irmãs. Em todos os momentos, foram presenças marcantes que trouxeram alegria e esperança à trajetória do meu estudar. Nesta “fogueira” de afeto e gratidão, convoco, ainda, amigos como Denise e Carlos Henrique, além dos meus alunos. Peço ao Senhor da Vida que, nesta outra caminhada que agora se inicia, eu possa reverenciá-los, por meio de uma postura em que seja capaz de oferecer um pouco do tanto que tenho aprendido com eles.

## Agradecimentos

À professora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco,

pela oportunidade de aprender com ela, quer sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, quer sobre a vida. Há oito anos, quando ingressei na Universidade Federal do Rio de Janeiro, eu não conhecia nada de literaturas africanas, embora tivesse vivido várias das experiências que haveria de ver e ler nas páginas dos livros estudados. Com paciência e firmeza, ela caminhou comigo, por diferentes etapas, ensinando-me a começar e recomeçar. Espero corresponder à confiança em mim depositada, buscando sempre o caminho do eterno aprender. Agradecendo à professora Carmen Tindó, desejo também fazê-lo aos professores dedicados à constante (re)construção do conhecimento e à divulgação do saber, com quem tive a chance de estudar, na Universidade. Nestas circunstâncias, quero expressar ainda minha gratidão aos professores Edna Maria dos Santos, Eduardo Coutinho, Laura Cavalcante Padilha e Maria Teresa Salgado por contribuírem com esta minha trajetória.

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história.

Walter Benjamin

## Resumo

SANTOS, Olimpia Maria dos. A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 2007. 187 fls. Mimeo. Tese de doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Esta tese, pautada na linha de pesquisa Literatura e Cultura, teve por objetivo analisar, nos romances de Boaventura Cardoso, a perspectiva sob a qual o escritor se apropria da história e das tradições de Angola. Os três romances de Boaventura Cardoso estudados aqui pontuam momentos distintos da história de Angola: o primeiro foca a pré-independência, o segundo apreende o fraccionismo, em 1977, e o terceiro traz como contexto as guerras civis, nas décadas de 1980 e 1990. Esta tese também teve por objetivo investigar como o discurso ficcional correlaciona esses diversos contextos históricos. Partindo do pressuposto de que os romances de Boaventura Cardoso operam com significados ocultos da história e da revisitação criativa de mitos e crenças da terra local, a abordagem teórica seguiu o viés alegórico de Walter Benjamin. A leitura dialógica entre a reapropriação da história e dos mitos procurou responder às seguintes questões: a) Sob que viés, o autor apreende a história de Angola? b) Que papel ocupa a reescritura da tradição angolana, dentro dos romances cardosianos? c) Que correlação pode ser estabelecida entre a história e a elaboração do texto ficcional? Com base nessa linha de raciocínio, esta tese nos levou a concluir que os romances de Boaventura Cardoso repensam, corrosiva e poeticamente, a história de Angola, denunciando uma degradação desde os tempos da pré-independência até os das décadas das guerras civis, em 1980 e 1990. Por outro lado, a recriação do imaginário banto-africano demonstra inúmeros atravessamentos culturais presentes no tecido histórico e cultural de Angola, além de apresentar a revisitação contumaz das tradições como um espaço de resistência em que o texto ficcional procura reinventar um país mais liberto.



## **Abstract**

SANTOS, Olimpia Maria dos. A alegórica “materna mãe” angolana – uma reescrita da história e das tradições pelos romances de Boaventura Cardoso. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 2007. 187 fls. Mimeo. Tese de doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

This thesis is centered in the analysis of the novels by Boaventura Cardoso, observing the way the writer revisits Angola's history and the traditions. The authors literary work reaches different historical times, going from pre-independence to fraccionism, in 1977, and to Angolan context of civil war, in the decades of 1980 and 1990. It's one of the propositions of this thesis to investigate how the fictional discourse makes these historic contexts problematic. The theoretical approach will follow the allegoric perspective of Walter Benjamin, by reading the hidden meanings of the history and the myths that are creatively adequated by the cardosian fiction. This way, it will try to answer the following questions: In which way is the history written? What is the role of reinvented tradition in the writer's works? What relationship can be established between the history and the elaboration of fictional text? In a last instance, the thesis wants to show that, besides reconsidering corrosively and poetically the Angolan history and traditions, Boaventura Cardoso's novels denounce the invasions that are present in the Angolan historical and cultural tissue, revealing heritages already incorporated that belong to the present identifying statute of Angola.

## **Lista de abreviaturas**

**DDM** – *Dizanga dia muenhu*

**FF** – *O fogo da fala ( exercícios de estilo )*

**MVK** – *A morte do velho Kipacaça*

**SF** – *O signo do fogo*

**MMM 1997** – *Maio, mês de Maria*

**MMM 2001** – *Mãe, materno mar*

## Sumário

1. <b>Introdução</b>	<b>12</b>
2. <b>Alegoria: desvendamento e transgressão</b>	<b>19</b>
3. <b>Boaventura Cardoso: algumas reflexões sobre o escritor e sua obra</b>	<b>27</b>
4. <b>Olhares alegóricos, escritas (des)sacralizadas</b>	
4.1. <i>O signo do fogo</i>	40
4.1.1. Tempos de incisão: as chamas transformadoras	40
4.1.2. O ferreiro na forja dos entrecruzamentos culturais	57
4.1.3. Linguagem: descentramentos e tensões	72
4.2. <i>Maio, mês de Maria</i>	86
4.2.1. Tempos de choques e fraturas	86
4.2.2. Alegorias do sagrado africano e cristão	102
4.2.3. A recriação da linguagem: palavras em diferença	116
4.3. <i>Mãe, materno mar</i>	128
4.3.1. Tempos de descarrilamentos	128
4.3.2. As igrejas eletrônicas e as tradições angolanas	142
4.3.3. Linguagem: tradição e resistência	154
1. <b>Conclusão</b>	<b>167</b>
2. <b>Referências</b>	<b>173</b>

## 1. Introdução

Aquilo lhe fazia lembrar paciência das bordadeiras na enfeitação de largas toalhas e lençóis.

Boaventura Cardoso ( MMM, 1997, 79 )

O romance *Maio, mês de Maria* foi a primeira obra de Boaventura Cardoso com a qual tive contato. Chamou-me a atenção, desde o início, a elaboração estética do texto literário. Os neologismos, as repetições, os deslocamentos semânticos e sintáticos utilizados pelo escritor me fizeram lembrar da lição *Aula* de Roland Barthes, quando este destaca as habilidades da linguagem, como uma ferramenta capaz de vencer os automatismos da língua, “no esplendor de uma revolução permanente” ( BARTHES, 2004, p. 16 ).

Ao lado da arquitetura estética, *Maio, mês de Maria* apropria-se de interfaces da história, das tradições e das crenças vividas em Angola, recriando-as ficcionalmente. A leitura dos outros dois romances de Boaventura Cardoso, assim como a dos contos, confirmou essa primeira impressão referente ao laborioso aspecto do texto ficcional, além de proporcionar profunda inserção na história de Angola, apreendida nas suas complexas imbricações.

Embora Boaventura Cardoso possua, em termos quantitativos, uma obra relativamente pequena, haja vista o tempo de sua militância literária ( o seu primeiro livro de contos, *Dizanga Dia Muenhu*, foi editado em 1977, mas, em 1967, Boaventura já publicava os primeiros textos, em jornais da época ), as seis obras produzidas, três livros de contos e três romances, abarcam um período considerável da história angolana, permitindo uma visibilidade tanto dos tempos da pré, quanto dos da pós-independência. A escritura de Boaventura Cardoso capta esses tempos históricos, por meio de uma interação dialógica,

em que sua perspectiva crítica é permeada pelo desejo de reinventar a realidade de modo mais poético.

A história apresentada em seus romances é tecida sob um viés oblíquo e alegorizado, por meio do qual se desnudam realidades e se mostram facetas ocultas. O texto ficcional remete a outros significados, instigando a se fazerem outras leituras, além das captadas na superfície.

Os romances cardosianos reenviaram-nos a Walter Benjamin, no que diz respeito ao seu conceito de alegoria, relacionado ao sentido de ler o lado obscuro e sombrio da história. Essa alegoria tem a ver, sobretudo, com a parte malograda, aquela que, tendo ficado sob ruínas, emerge em circunstâncias de perigo, como uma ameaça que não pode ser calada. No nosso entender, essa alegoria perpassa os romances cardosianos, na medida em que eles revelam um lado obscuro e desconhecido da história angolana.

Com base nessas primeiras interpretações, formulamos os seguintes questionamentos sobre os romances cardosianos: a) Sob que viés, o autor apreende a história de Angola? b) Que papel ocupa a reescritura da tradição angolana, dentro dos romances cardosianos? c) Que correlação pode ser estabelecida entre a história e a elaboração do texto ficcional?

Para responder essas perguntas, levantamos as seguintes hipóteses: a) a história de Angola é representada sob um viés alegórico; b) mesmo ciente dos inúmeros atravessamentos culturais, a reescritura das tradições locais alegoriza a crença nas potencialidades próprias da terra angolana; c) a elaboração ficcional é impulsionada pelo desejo de superar os traumas da história. Podemos inferir, então, que a principal hipótese desta tese defende, por pressuposto, a existência de uma tecedura alegórica, por meio da qual

Boaventura Cardoso repensa a história e as tradições de Angola, propondo-se revisitá-las criticamente por intermédio do texto ficcional.

A opção pelos romances foi motivada pelo fato de eles possibilitarem, pela especificidade do próprio gênero, flexível tanto na forma quanto no conteúdo, uma exploração mais vasta do universo banto-africano. Podemos dizer que, de certa forma, os assuntos pontuados nos contos estão presentes nos romances. Assim, ao optamos por estes, estaremos, a bem dizer, abarcando a obra cardosiana, embora saibamos que as especificidades do conto requeiram um estudo à parte. A escolha foi movida ainda por termos identificado um laço intertextual entre os três romances do autor.

As hipóteses levantadas serão os fios condutores da análise dos romances. Desta maneira, cada um deles será interpretado a partir de três subtópicos: o primeiro, relacionado à história; o segundo, referente à revitalização das tradições e crenças angolanas, em meio aos atravessamentos culturais; o terceiro, centrado em reflexões sobre as correlações entre o fazer literário e a história. Essas divisões, conquanto necessárias por estabelecerem diretrizes do nosso trabalho, não serão rígidas. Em alguns momentos, esses itens aparecerão imbricados.

Embora os romances venham a ser interpretados, separadamente, estabeleceremos um diálogo entre eles. O entretecimento de uma leitura intertextual entre as três obras possibilitará um olhar mais percuciente, acerca de cada uma delas. Podemos exemplificar isto com o romance *Maio, mês de Maria*. O momento histórico do fraccionismo ganhará outros significados, se lido em contraponto com o contexto social do romance *O signo do fogo*. Essas correlações, mesmo que não sejam citadas, serão perceptíveis durante a leitura.

Quer dizer: quem ler primeiro o momento histórico focalizado em *O signo do fogo*, depois o apresentado em *Maio, mês de Maria*, seguido de outras situações problematizadas por *Mãe, materno mar*, perceberá entre as três obras um fio condutor.

Iniciaremos nossa análise com um pequeno capítulo sobre a alegoria, pautando-nos, sobretudo, em Walter Benjamin ( 1984 ), além de estudos de pesquisadores da obra desse filósofo, tais como Kátia Muricy ( 1999 ), Irlemar Chiampi ( 1998 ), Sérgio Paulo Rouanet ( 1981 ) e Olgária Matos ( 1989 ).

Para nos orientarmos sobre o sentido da tradição e do sagrado africanos, tomaremos como base de estudo etnofilósofos e historiadores dessas culturas, como Hampâté Bâ ( 1982 ), Ki-Zerbo ( 1982 ) e Honorat Aguessy ( 1977 ). Os conceitos teóricos utilizados, nesta tese, aparecerão, em boa parte, diluídos na análise dos romances.

No segundo capítulo, faremos reflexões sobre a trajetória de Boaventura Cardoso e sua produção literária. Traçaremos um itinerário de sua obra, mapeando a fase da escritura dos contos e a dos romances. Ambas nos permitirão correlacionar a opção pelas narrativas curtas ou pelas longas em função dos momentos sócio-históricos ficcionalizados.

Depois, passaremos à análise dos romances, enfeixados num capítulo intitulado “Olhares alegóricos, escritas (des)sacralizadas”. No estudo do primeiro, *O signo do fogo*, buscaremos apreender o significado alegórico do fogo, como espelhamento de uma época assinalada por ideais revolucionários e, conseqüentemente, marcada por um tempo transitório, onde tudo estava sendo consumido no magma da transformação social. É nossa intenção destacar a figura mítica do ferreiro que impregna as páginas de *O signo do*

*fogo* como alegoria da revitalização de crenças e tradições originais de Angola. Veremos, entretanto, que, após muitos anos de colonização, ao lado do desejo de reavivar os valores próprios da terra, não havia como desconsiderar os atravessamentos de outras culturas que ali se tinham instalado. Sob essa ótica, pretendemos mostrar como, contraditoriamente, há o amálgama de situações e condições que, num primeiro momento, seriam incompatíveis como, por exemplo, a associação da figura mítica do ferreiro aos ideais marxistas-leninistas. Por fim, faremos um estudo do discurso literário, demonstrando como a linguagem reflete os descentramentos e as tensões sociais e políticas dessa época.

Em seguida, passaremos ao *Maio, mês de Maria*, romance delineado a partir das fraturas no corpo dos idealizadores da independência. Temos por objetivo explorar como se reflete, no texto literário, o malogro de quem sonhou e acreditou numa “terra prometida”, após a ruptura com Portugal. Ater-nos-emos, então, a mostrar as fissuras no espaço angolano, alegorizadas, a partir do próprio título. Queremos mostrar também como as contradições no campo político estão estampadas nos paradoxos de um outro mapa cultural, em que as tradições banto-africanas mesclavam-se a outras culturas alheias, numa conjuntura aparentemente inconciliável e, ao mesmo tempo, inderrogável. Demonstraremos que, assim como em *O signo do fogo*, onde as figuras do ferreiro e a de outros mitos aparecem hibridizadas, aqui, neste romance, tornam-se evidentes as heranças irreversíveis legadas à terra angolana. Tencionamos comprovar que Angola não pertence mais apenas ao ferreiro e aos outros mitos: é também de Maria e de outros santos trazidos com a colonização, além de abrigar ainda religiões não tradicionais. Ao lado desses



atravessamentos, destacaremos neste romance a presença de dona Zefa, personagem que atua, principalmente, como um espírito, alegorizando a prática banto de culto aos antepassados.

Literariamente, pretendemos analisar como a incorporação mais intensa e elaborada das coisas da terra torna-se mais visível à proporção em que os revezes do fraccionismo vão frustrando as expectativas, acalentadas e almeçadas sob o signo do fogo da independência.

Chegaremos, por fim, ao terceiro e último romance – por enquanto<sup>1</sup>. Através da avaria de um trem que leva quinze anos para fazer um percurso de Malange a Luanda, a narrativa de *Mãe, materno mar*, ironicamente, alegoriza o emperramento do país. Isso é o que desejamos provar, acrescentando que além desse conhecido atravanco, a alegoria também inclui uma viagem pelo interior angolano, através das tradições, das crenças e da permanência de hábitos, incompatíveis, à primeira vista, com os interesses difundidos pela globalização. É nossa intenção refletir sobre a invasão das igrejas eletrônicas a preencherem um vazio deixado pela falta de perspectivas em Angola, após-1980. Um ceguinho, o Ti-Lucas, acompanha *pari passu* o percurso dessa viagem. Buscaremos interpretar a importância de sua presença no romance, alegorizando a resistência das tradições e crenças angolanas. Ao lado dessas, há uma linguagem literária, irônica e instigadora que também iremos analisar.

Passaremos, enfim, à conclusão, onde tencionamos comprovar a nossa tese de que, nos romances de Boaventura Cardoso, há uma reescritura, criticamente, alegorizada da história e de que, ao tecer sua interpretação, o

---

<sup>1</sup> Dizemos “por enquanto”, porque, de acordo com o próprio escritor, ele está elaborando um outro romance que deverá ser publicado dentro de três anos ( CARDOSO, 2005, p. 29 ).

escritor quer tirar essa história e suas tradições do lado sombrio e obscuro em que foram mergulhadas.

## 2. Alegoria: desvendamento e transgressão

E a noite veio então subterrânea com batuques a rufarem e canções a estrelarem o céu.

Boaventura Cardoso ( MMM, 2001, 62 )

Numa sociedade de divisão de classes, existe a dicotomia entre opressores e oprimidos. Como consequência desse fato, a história acaba sendo contada apenas do ponto de vista do poder. Nesses registros, há uma ilusão de homogeneidade, provocada pelo conhecimento de uma única perspectiva, a dos dominadores.

Para Walter Benjamin, “irrecuperável é [...] toda imagem do passado que corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu” ( BENJAMIN, 1992, p. 159 ). Essa afirmação do filósofo traz subentendidas duas interpretações. A primeira delas é referente às imagens ignoradas dos oprimidos que permanecem latentes no imaginário coletivo, ou seja, por terem sido desprezadas, elas continuam como espectros a incomodar. A segunda está relacionada ao reconhecimento dos problemas esquecidos, manifestados nos tempos atuais. No entrecruzamento do ressurgimento das imagens do passado, com as experiências do presente, acontece a desrepressão da história dos oprimidos.

Reconstruir a história sob a ótica dos vencidos requer um trabalho de paciência e de “desfolhamento,” até reconhecer os momentos de dissolução das histórias tradicionais dos povos oprimidos. A perspectiva alegórica de Walter Benjamin remete à libertação dos fatos reprimidos e, por correspondência, há uma transformação sobre a história dos vencidos.

Numa sociedade de divisão de classes, também há retóricas que mascaram os privilégios dos estratos dominantes, enfatizando o acessório e camuflando o essencial. Uma das preocupações da retórica utilizada pelos poderosos é apresentar as alegorias de maneira natural, de modo que não despertem questionamentos e

reflexões. Contra esses discursos alienantes, Walter Benjamin recomenda uma leitura “a contrapelo”, concebendo, assim, a alegoria em outra direção, não como mera ilustração, porém, como uma forma de expressão reveladora do outro “reprimido”. A ilustração pressupõe um fundamento do qual ela é a manifestação, bem diferente da alegoria, onde o sensível e o supra-sensível constituem-se como partes inseparáveis.

A alegoria preconizada por Walter Benjamin é enfocada sob uma perspectiva barroca<sup>2</sup> e, por conseguinte, está relacionada à história. Nesta concepção, “nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para o saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria” ( ROUANET, 1984, p. 40 ).

Para Walter Benjamin, as ruínas e fragmentos são esses espectros do passado que permanecem vivos, a inquirir os tempos presentes. O entendimento do presente está, indissociavelmente, atrelado ao conhecimento do passado, que “tem de ser esquartejado”, para libertar-se das feridas não suturadas. Como feridas não tratadas, elas supuram nos momentos de grande crise e, então, uma outra posição se faz necessária: intervir no rumo da história, no “aqui e agora”, através da inclusão dessas vozes.

A atitude barroca implica uma posição revolucionária, na medida em que questiona e não se sujeita ao viés oficial. Através da libertação dos lapsos esquecidos e emudecidos, a história se liberta dos seus atavismos oficiais, desestabilizando a coerção do Estado. Por seu olhar barroco, a alegoria pressupõe uma ruptura com a linearidade da história, propondo uma leitura das

---

<sup>2</sup> A visão barroca proposta por Walter Benjamin é diferente do barroco religioso. Este lida na esfera do conflito e da tensão religiosa, espelhamento de um momento crucial como o da Contra-Reforma, em que de uma visão de mundo linear e centralizada, passava-se a uma outra elíptica e periférica.

margens, onde as vozes adormecidas permanecem enquanto sombras de “luto e melancolia” a incomodar. Lidar na esfera do barroco, seguindo as trilhas propostas pelo filósofo alemão Walter Benjamin, pressupõe ler além das aparências, captando, nos vazios e resíduos temporais, os pontos de permeabilidade que permitem um diálogo do presente com o outrora, em linhas descontínuas. Significar o diferente e representar o “outro” constitui o cerne dessa vertente barroca que estiliza a noção de “ordem” e de *continuum*, fragmentando a realidade.

Sem a consideração do presente, inviabiliza-se o processo de desrepressão da história, pois a leitura do passado é feita com “a função de aproximar os objetos distantes e distanciar os que estão “perto” ( SANT’ANNA, 2000b, p. 126 ), na possibilidade de o outrora iluminar o agora, em seus “momentos de perigo”, os quais não devem ser repetidos no devir. Para isso, a alegoria submete os fatos a uma decomposição, sempre indo além do visível, para captá-los em sua profunda interioridade:

O homem barroco – melancólico, na medicina clássica – é aquele que tem o poder de penetrar no objeto até que ele se revele, e até a morte do objeto, que coincide com essa revelação. O melancólico está sob a influência de Saturno, planeta que predestina para a clarividência, para a tenacidade, para a meditação – o *Gruebeln*, a ruminação, que não cessa enquanto seu objeto não tiver sido totalmente consumido. O olhar saturnino do melancólico verra, incansavelmente, o coração das coisas. Toda a sabedoria do melancólico vem do abismo: ela é obtida pela imersão no mundo das coisas criadas ( ROUANET, 1981, p. 17 ).

O homem barroco não se detém na aparência, ele perscruta a transformação do tempo, até vê-lo em decomposição; ele sabe que os objetos estão num contínuo processo de anamorfose. Nesse processo de corrosão, os objetos deixam de ter uma significação para ter outra e, entre ruínas, se constituem os pilares de novos paradigmas. O tecido desse barroco é esgarçado, pois promove “a ruptura e a unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural” ( CHIAMPI, 1998,

p. 9 ). Esse processo é que gera uma visão alegórica e melancólica em relação à história.

Valorizar o olhar capaz de ver além do objeto implica ultrapassar a leitura das simples manifestações e compreendê-las como uma série de estilhaços que, em tensão e em conjunto, nos dão uma visão do todo. Não numa linearidade e nem numa progressão, causa / conseqüência, porém, enquanto ruínas, em cujas caveiras, o passado está petrificado, a fim de “imobilizar seu fluxo, de extrair do seu *continuum* os passados cativos, de despertar de suas sepulturas os mortos” ( ROUANET, 1981, p. 21 ) que permanecem vivos através de seus espectros. Por meio da escavação dos escombros do outrora, o historiador perscruta outras versões da história:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las ( BENJAMIN, 1992, 166 ).

O anjo da história só conseguirá alçar vôo, quando do passado não mais se ouvirem os lamentos que se dispersam aos “nossos pés.” Por isso, tem “olhos escancarados”, “boca dilatada” e pergunta: “Não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado no passado? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” ( BENJAMIN, 1992, p. 166 ) O anjo contempla o passado, sendo impelido para o futuro, mas não pode avançar, enquanto os traumas do passado não forem desconstruídos.

Na esteira dessas idéias, a visão barroca concebe a história como mônada. As ruínas constituem-se enquanto partes, por onde é possível ler o todo. São

fragmentos; “mas, sendo uma ‘parte’ em que o todo se concentra, não são propriamente uma ‘parte’, assim como o ‘todo’ (do qual ela seria ‘parte’) não pode ser captado nunca em sua plenitude (não permitindo, portanto, que se fale propriamente em ‘todo’)” ( KHOTE, 1986, p. 14 ). As interpretações são feitas, a partir dos “extremos”, como num mosaico de peças diferentes, onde cada elemento faz parte do conjunto e este só pode ser lido, a partir de cada um de seus componentes.

Para reconhecer os momentos problemáticos, segundo Benjamin, na explicação de Rouanet, faz-se mister conhecer a “dimensão nomeadora da linguagem, em contraste com sua dimensão significativa e comunicativa” ( ROUANET, 1984, p. 16 ). No caso desta tese, a função nomeadora está relacionada à identificação dos momentos em que as tradições e crenças dos antepassados começaram a ser deturpadas, para atender a uma nova ordem de mundo, ou seja, “entra[ram] em contato com um mundo de ruínas e de morte” ( MATOS, 1989, p. 32 ).

Para “restaurar em sua primazia essa dimensão nomeadora da linguagem, voltando-se, por uma espécie de anamnesis, para a condição paradisíaca, em que aquela dimensão reinava sem partilha” ( ROUANET, 1984, pp. 16 -17 ), é imprescindível perscrutar aqueles que tiveram suas diversidades negadas, os amputados da história.

A condição paradisíaca significava uma convivência integrada entre o sujeito e o seu meio, tendo o primeiro liberdade e discernimento para transformar a realidade a bem do grupo. O sujeito operava, geralmente, num espaço conhecido, existia um *feedback* entre ele e a comunidade, em outras palavras, ele dominava a linguagem da sociedade em que estava inserido. O drama se instalou, quando ele perdeu o

referencial de seu mundo, passando a se sentir numa situação de diáspora, embora vivendo no mesmo lugar.

As marcas das arbitrariedades ficaram submersas nos escaninhos da memória coletiva, aguardando a hora da “vingança”. A construção e a manipulação de discursos são tecidos pelas relações entre saber e poder; assim, o conhecimento detido por este permite manipular as classes desprivilegiadas, usurpando-lhes, inclusive e, sobretudo, o direito ao saber.

Um dos recursos utilizados pela classe dominante para assegurar o seu domínio está no apagamento da memória. O desligamento das experiências dos antepassados<sup>3</sup> provoca uma limitação no entendimento do presente. Falar de memória pressupõe então abordar a questão da resistência de culturas e de linguagens, sem que isso implique estagnação, mas sempre ponto de partida para conquistas ensejadas.

A memória permite negar a morte para fazê-la nascer e renascer em outros contextos, numa junção inextricável entre passado, presente e futuro, possibilitando ampliar saberes conhecidos. As experiências do passado permanecem vivas, por meio de traços, manifestados no imaginário sócio-cultural. Isto quer dizer que ninguém consegue calar a memória de um povo para sempre: enquanto presença latente, ela se infiltra nos interstícios, desvelando segredos. Algumas memórias foram relegadas ao esquecimento e a história vivenciada passou a formar o corpo de novas memórias. A diferença entre estas e as outras é que as primeiras procuravam transmitir valores e saberes de um povo para outro, e as segundas perderam este laço, constituindo-se enquanto experiências individuais e, muitas

---

<sup>3</sup> Benjamin critica a recorrência aos antepassados, na medida em que isso pode significar uma repetição das mesmas ações, de geração em geração, impedindo a criação do novo. Daí a crítica que faz aos “despojos culturais” por virem eivados, também, da tradição da classe dominante. Benjamin recomenda a apreensão de uma memória de experiências subjetivas; assim, também propõe novas conotações para os termos antepassados e tradição.



vezes, solitárias. O resgate das pontas perdidas leva à construção de uma outra história. Sendo assim, reviver é, também, “re-fazer”.

Num mundo, em que as experiências não são repassadas de geração em geração, é difícil saber dar conselhos e orientações. Nesse contexto, a informação, presa às questões do imediato, substitui a narrativa, não podendo, entretanto, anular as experiências vivenciadas, pois elas se assemelham “aos grãos de cereal que durante milhares de anos foram conservados hermeticamente fechados nas câmaras das pirâmides e que mantêm, até aos dias de hoje, a sua força germinativa” ( BENJAMIN, 1992, p. 36 ). O poder de germinar deriva do valor que as mensagens da tradição possuem:

A tradição é, para Benjamin, a dimensão na qual se aloja a “aura do tempo”. É a consolidação da experiência coletiva, a sanção, a autoridade que garante o acesso do indivíduo à dimensão de sua ancestralidade, tradição que pulsa em cada instante do “agora”. A repetição em um sentido preciso garante a “recordação coletiva”, substância mesma da tradição: recordação (...) é a anamnese da experiência coletiva na sua força social ( MATOS, 1989, p. 32 ).

As tradições são um repositório de saberes já consolidados. Os conhecimentos perpassados de geração em geração só adquiriram o estatuto de tradição por comprovarem sua sabedoria. Por consequência, essas tradições acabaram por fundar a cadeia de reminiscências. A reminiscência corresponde à épica, diferindo da rememoração que se manifesta nos clássicos romances do século XIX. Nas modernas narrativas dos séculos XX e XXI, as reminiscências se fazem presentes, pois os discursos enunciadores, ao buscarem uma “outra história”, tratam epicamente o narrar, fundando uma ficção que opera com a memória.

Boaventura Cardoso, em seus romances, revisita tradições emudecidas durante o colonialismo. Essas tradições são recriadas no contexto dos tempos atuais. A

revitalização das vozes ancestrais aponta a necessidade de incluir essas vozes esquecidas na reconstrução de uma outra história. Assim, Boaventura Cardoso, como escritor, reativa o imaginário coletivo dos povos banto-africanos, fissurando a manipulação dos discursos do poder e instaurando outras “verdades” possíveis.

## 2. Boaventura Cardoso: algumas reflexões sobre o escritor e sua obra

Como em várias ocasiões o declaramos, assumino-nos como um escritor angolano que, através da sua angolanidade literária, intenta dar primazia aos mais variados e complexos valores da cultura africana, na sua profundidade e na sua expressão.

Boaventura Cardoso ( CARDOSO, 2004a )

O escritor angolano Boaventura Cardoso nasceu no dia 26 de julho de 1944, em Luanda. Filho de um intelectualizado casal de negros, o que não era comum à época, na Angola colonial, Boaventura Cardoso cresceu em meio à gestação de um processo que haveria de marcar, em boa parte, a sua vida e a sua obra ficcional.

Por esses tempos, já começavam a ganhar corpo as manifestações de intolerância, não só em Angola, como também em vários outros países da África e do mundo, contra as arbitrariedades perpetradas pelo sistema colonizador. Tais insatisfações acabariam por culminar na independência do país, em 1975.

As obras de Boaventura Cardoso fazem um diagnóstico do cotidiano angolano, pontuando os relacionamentos discriminatórios entre negros e brancos na Angola colonial. Além disso, enfatizam os relacionamentos conflituosos entre os próprios negros, originados de uma interpretação “equivocada” da cultura autóctone e da do colonizador. Por fim, apresentam, ainda, os difíceis tempos da (re)construção da Angola independente. Quer dizer, Boaventura traduz as tensões vivenciadas pelo contexto angolano, antes e depois da independência.

Podemos dizer que Boaventura Cardoso, sempre preocupado com questões histórico-sociais, “utiliza a obra assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas” (CANDIDO, 2000, p. 25 ). A possível “transferência” do pensamento de Antonio Cândido para a obra cardosiana permite depreender da mesma, além da pesquisa nela enraizada, a emoção com que o escritor logra revisitar as coisas da terra e “transfundi-las” para o texto literário.

Boaventura Cardoso, ao contrário de várias personagens de seus contos e romances, teve acesso, desde cedo, a posturas mais engajadas, contrárias ao colonialismo. Quer seja pelos exemplos do pai, quer ainda, pelos dos companheiros, a consciência da necessidade de uma mudança foi amadurecendo e se instalando em seu íntimo. Vejamos como ele relembra essas experiências:

Eu tinha cerca de 13 anos e ainda não percebia bem o que estava a acontecer, mas via toda a agitação, muita tropa, muitas rusgas, muito controle, muito policiamento e sempre que fosse ao hospital visitar meu pai apercebia-me de que havia muitos feridos, vindos particularmente da Baixa do Cassange, em 1961<sup>4</sup>. Depois, com o tempo, fui amadurecendo e apercebendo-me do que se estava a passar (...). Depois, com outros grupos, fui entrando verdadeiramente na cena política. Aqui em Luanda militei na clandestinidade com alguns camaradas do MPLA. Felizmente nunca fui detido, não fui preso político. A prisão não aconteceu porque tive a sorte de contar com a fidelidade e a firmeza de alguns companheiros que não me denunciaram ( CARDOSO, 2005, p. 23 ).

O conhecimento mais aprofundado “do que se estava a passar” levou o escritor a uma participação “verdadeiramente na cena política”, arriscada, inclusive, por ações na clandestinidade. Como esta era a única via alternativa para os que ousavam afrontar a radicalização do colonizador, ter sido militante clandestino confere às “suas aspirações individuais mais profundas” um tom de legitimidade.

À prática comum da geração intelectualizada de seu tempo de participar da vida política, Boaventura aliou sua vocação para escrever. Seus primeiros textos traduzem o imperativo de denunciar a exploração de negros por brancos, na Angola colonial.

---

<sup>4</sup> A tragédia da Baixa do Cassange é um dos mais emblemáticos acontecimentos que assinalam em Angola o início das revoltas contra Portugal, na década de 60. O trecho que apresentamos a seguir permite-nos ter uma idéia dessa tragédia: “Chega-se então a 15 de março, altura para a qual misteriosos panfletos surgidos nas zonas setentrionais pediam a preparação de “festa”. Na madrugada desse dia, grupos de nativos enraivecidos irrompem de surpresa por fazendas, postos administrativos e localidades dos distritos do Zaire e do Uíje. Em menos de quarenta e oito horas, toda esta zona do Norte de Angola será palco da mais selvagem devastação: os grupos de rebeldes, que nada nem ninguém parece conseguir refrear, saqueiam tudo à sua passagem e chacinam de forma quase sempre cruel todos os brancos que encontram pela frente, assim como muitos dos negros integrados na estrutura colonial ( funcionários, polícias, empregados, etc. ). Há corpos desmembrados, mulheres violadas, grávidas esventradas e crianças decapitadas. Desta maneira morrem cinco a seis mil pessoas, das quais um quinto de origem européia” ( GUERRA, In: MELO, 1988, pp. 109-110 ).

Aos vinte e três anos, publicava os textos iniciais, em jornais da época. Embora só dez anos mais tarde, tivesse seu primeiro livro publicado, com os contos começava, então, a destacar-se no gênero narrativo, no qual haveria de se consagrar com os romances. A par do engajamento político subjacente às suas obras, já nos primeiros textos, sobressaía seu estilo calcado na reinvenção da oralidade angolana.

O primeiro livro de contos *Dizanga Dia Muenhu*, publicado em 1977, flagra, em cenas rápidas e dramáticas, o cotidiano dos angolanos, ambientados nos musseques ou nas zonas urbanas, mas sempre em relacionamentos conflituosos originados da vivência com os portugueses. As temáticas abordadas permitem um panorama do dia-a-dia da época, marcado pela transição e fustigado por anseios de mudança, como deixam entrever os seguintes trechos: “No espaço fecundo, os homens resolutos lançaram a inteligência e a enxada” ( DDM, 5 ); “E a chuva veio com muita raiva”( DDM, 6 ); “O ódio não cresce se lhe cortarem a raiz” (DDM, 10 ).

Vejamos, por exemplo, como o conto *Nga Fefa Kajinvunda* (DDM, 23-26) pontua essa tensão, desencadeadora de uma raiva represada. O texto narra a vida de uma mulher feirante, forte e destemida, que, ao “ousar” discutir com uma mulher branca, é morta. O assassinato reflete o clímax de uma época saturada de violências e opressões: “Kajinvunda sem força, estendida no vermelho sangue da morte” (DDM, 26 ). Ao apresentar, em vários contos, uma estrutura quiasmática, em que negros destemidos são mortos e/ou violentados por brancos covardes, como em *A chuva* ( DDM, 5-7 ), *Meu toque* ( DDM, 8-10 ), *Santo Rosa* ( DDM, 11-14 ), *O sabor do fruto* ( DDM, 15-18 ), o narrador denuncia um dos pontos nevrálgicos do domínio do colonizador.

Para retratar a tensão desses tempos, onde a revolução acontecia na clandestinidade, as ações se apresentam velozes, como num jogo, onde uma distração podia ser fatal. Por isso, o conto é mais apropriado por apresentar uma estrutura mais compactada do que o romance.

Essas narrativas curtas resgatam também hábitos da tradição, onde “o primeiro verdadeiro narrador [era] e continua a ser o do conto. Quando era difícil obter um conselho, era o conto que o sabia dar; e quando esse conselho era premente, era no conto que estava a ajuda mais próxima” ( BENJAMIN, 1992, p. 49 ). O discurso transgressor acontece, assim, também na forma como o narrador entretém a sua linguagem. A recorrência à tradição, por meio do conto, intensifica o desejo de refazer a história, mais consoante com as tradições africanas, reiventando a arte ancestral de contar.

O conto *Nostempo de Miúdo* ( DDM, 27-30 ) revela também essa tensão de mudar os rumos da história, na rememoração do “Sessenta e um quente. Cuidado!” ( DDM, 28 ), quando teve início a revolta dos angolanos. As ações envolvem um jogo entre jovens, no qual todos tinham de ser espertos para não perderem a bola para o adversário, metaforizado como o colonizador. À época, a censura contra os “terroristas” era severa e era preciso ter “boa defesa” (DDM, 27 ) para escapar ao “vão nos agarrar”( DDM, 28 ) e conseguir levar adiante os ideais de libertação. O uso de interjeições, advérbios e frases curtas reflete os difíceis tempos vividos, nos quais a comunicação tinha de ser rápida, cortante, muitas vezes, monossilábica, como numa espécie de código secreto, só decifrável pelo grupo afim.

A par da violência explícita, uma outra implícita, a assimilação, é recorrente nos contos e nos romances de Boaventura Cardoso. Esta é denunciada em várias obras do autor que mostra como a cultura estrangeira passava a ser referência para

muitos angolanos, desinformados de que, assim, robusteciam o sistema colonizador. Mas, para além disso, os narradores de Boaventura Cardoso também desvelam atravessamentos culturais, indelevelmente, instalados, em terras angolanas. Nessas conflituosas polaridades entre o autóctone e o estrangeiro, prevalece sempre uma visível e declarada intenção do autor em privilegiar as vivências e os olhares dos africanos.

Um exemplo de assimilação, representada esta, segundo Boaventura Cardoso, por negros considerados “civilizados”, isto é, aqueles promovidos da sua condição de indígenas a dignos de serem “portador[es] de Bilhete de Identidade” ( CARDOSO, 2004b, p. 185 ), acontece em *Juca, meu avilo* ( DDM, 39-47 ). Esse conto narra a história de Juca, um morador do musseque, militante das lutas de libertação. Em face disso, é preso pela PIDE e levado para a prisão de São Nicolau, onde sofre humilhações e torturas, suportadas pela “certeza [de que] um dia não iam mais ficar monangambas<sup>5</sup>” ( DDM, 42 ). Depois da independência, Juca muda-se para uma rica casa da cidade, situação esta oportunizada por um cargo de chefia em uma fábrica. A promoção altera o modo de ser de Juca. Paradoxalmente, começa a rejeitar os seus companheiros do musseque e a assumir atitudes de preconceito, à moda dos portugueses, que se julgavam superiores aos angolanos: “Cinco anos em São Nicolau, porrada no corpo e na consciência, Juca negava Juca de ontem também. Subir no musseque, se encontrar com os avilos, nunca mais foi (...). Os camaradas estavam estranhar” ( DDM, 45 ). Por circunstâncias não explicadas, Juca perde o cargo e volta a ser um simples operário. A decepção provocada pela perda do cargo reaviva nele o seu passado de lutas e de sacrifícios em prol de uma Angola liberta do domínio do colonizador. Percebe, então, pela sua experiência de “desvios” dos objetivos traçados que o viver a independência exigia

---

<sup>5</sup> São serventes, serviçais.

um aprendizado em conjunto, a fim de “reaprender a vida, as formas de comportamento novo” ( DDM, 47 ).

A consciência da necessidade de um amadurecimento do processo em relação aos conhecimentos sobre a realidade política e histórica de Angola é bastante viva nos textos inaugurais de Boaventura Cardoso. Estes mostram que a implantação de uma nova forma de se viver no país angolano exigia um aprendizado, a ser feito de maneira gradual. Vejamos um outro exemplo, no conto *O socialismo “kima kiahí?”* ( DDM, 35-38 ):

- No rádio costuma falá socialismo é a gente vivê já bem. As lavra é nosso, os bancos nossos também, fábricas, prédios tudo, no hospital você vai só não precisa pagá, na escola te ensinam bem, não tem senhor nem escravo, não tem rico, não tem pobre.
- Por que então tantas bichas? – confusão bué na cabeça de Nga Paxi não lhe deixa ainda tomar sentido nas transformações que estão acontecendo.
- Se não fosse os colonos que levaram tudo, a porrada que fizemos com os lacaios, tudo que escangalharam raivosamente, as bichas não era preciso. É por isso então que temos que produzir muito.
- Sim, mana, estou te compreendê. Mas quando é que vai vir este socialismo ou quê então? Me falinda. Nunca mais.
- O imbondeiro para ficá grande, primeiro fica pequeno, cresce, cresce. Tem tempo. Se a gente não trabalhá, socialismo não vem! Trabalhá mas já não é para o colono, é para o povo que manda no poder ( DDM, 38 ).

O conto *O socialismo “kima kiahí?”* faz reflexões sobre a propagada implantação de uma vida mais justa, em Angola, depois da independência. Através do diálogo de duas mulheres idosas, o *alter ego* do narrador interfere para inserir seu parecer de que “o imbondeiro para ficá grande, primeiro fica pequeno, cresce, cresce. Tem tempo”. Nos primeiros tempos da independência, ainda se acreditava num ritmo gradual e crescente da concretização dos ideais libertários.

Talvez, Boaventura esperasse uma maturação contínua da realidade angolana, à maneira de suas experiências pessoais. Declarações como “**careço ainda de muito tempo de leitura e de reflexão** sobre questões filosóficas e análise de factos ocorridos durante o conflito armado em Angola” (CARDOSO, 2005, p. 29 );



“**Exercito** uma semiósis que intersecciona o português angolanizado e as contribuições semânticas da língua kimbundu<sup>6</sup>” ( CARDOSO, 2004b, p. 189 ) permitem entrever um escritor, cujos conhecimentos e crenças foram-se consolidando numa aprendizagem gradativa e contínua. Se seguirmos esse raciocínio do escritor, quiçá, possamos deduzir, diante das decepções acontecidas no contexto angolano pós-1980, que, em parte, estas foram oriundas das graves lacunas deixadas pelo esgarçamento dos conhecimentos provocado pelos longos anos de colonialismo e guerra.

Após a publicação de *Dizanga Dia Muenhu, veio a d’O fogo da fala( exercícios de estilo )*, título no qual ficam patentes as intenções subjacentes à escrita cardosiana, ou seja, fazer do texto literário um laboratório para, nas palavras de Fernando J. B. Martinho, “abrir a língua a novos horizontes expressivos” (MARTINHO,1980, p.12). A língua exercita, assim, uma ruptura entre as especificidades do falar angolano em relação ao do colonizador. A mesclagem de palavras do quimbundo na língua portuguesa é feita pelo narrador, que molda os dois idiomas numa forja onde ambos ganham novos matizes, ou seja, um novo estilo.

O fogo, na cultura tradicional africana, representa o poder de destruição e reconstrução que abrange, inclusive, a fala, segundo nos informa Hampâté Bâ: “a fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo” ( BÂ, 1982, p.183 ). A fala, pois, forjada pela metáfora do fogo, impulsiona à mudança, em correspondência com as circunstâncias. Percebemos isso, por exemplo, na cantilena “Canto. Trabalho. Canto. Trabalho. Canto. Trabalho” ( FF, 25 ), onde há uma prevalência do trabalho ( imposição colonial ). Em seguida, há uma mudança,

---

<sup>6</sup> Os grifos são nossos.

voltada a fazer valer a força de resistir ao trabalho forçado. “Força! Força! Trabalho! Trabalho forçado! Força!” ( FF, 26 ).

A dramaticidade das mensagens em *O fogo da fala ( exercícios de estilo )* ganha força, a partir do momento em que o narrador assume uma voz coletiva, imaginariamente, representada através da “presença de *ouvintes*, a quem é conveniente dar uma narração viva, concreta” (MARTINHO, 1980, p. 15 ). Quer dizer, o narrador tem como função ser porta-voz dos interesses de um grupo. Em alguns textos, esse narrador-coletivo é representado por uma voz infantil. A criança, “ainda não moldada pelo grupo, é capaz de entender a liberdade transformadora” ( MARTINHO, 1980, p. 17 ) e exemplificar atitudes de crença e de perseverança, em momentos de tensão, como, por exemplo, o da independência.

Valemo-nos do conto *Gavião veio do sul e pum* para evidenciar tais idéias. O narrador-criança é o único, numa aldeia, a entender os sonhos de Kilausse, tido, por todos ali, como um “visionário” por projetar um mundo mais livre, para além dos limites impostos, no local em que vive. Pela loucura projetada em Kilausse, a própria comunidade se acusa, pois, está presa a preconceitos e não se permite, nem aos outros, uma abertura a outros pontos de vista. O narrador-personagem, extrapolando os códigos normativos da aldeia, estabelece uma relação de amizade com Kilausse, porque aspira aos mesmos vãos de liberdade do suposto louco. O trecho abaixo comprova tal raciocínio:

Derepente ouvimos no capim está mexer. Viramos nossas caras: nada. Passado tempo outra vez ouvimos corrocó corrocó no capim está mexer. Estão nos espreitar alguém da sanzala. Apanhamos pedras e zás é atirar na direção deles. Silêncio. Paramos de atirar e lançamos olhos no local onde antes capim mexer: nada. Continuamos pedrejar. Kilausse diz qualquer coisa que ninguém percebe e depois estamos ver dois vultos longe a se afastarem. Nos rimos (FF, pp. 42-43 ).

A cumplicidade de idéias estampa-se no uso de verbos, na primeira pessoa, aproximando o pensar e o agir das duas personagens. Metaforicamente, o narrador e Kilausse representam a consciência de que a conquista da almejada liberdade só seria feita através da comunhão num mesmo ideal. O narrador-criança e Kilausse representam o perfil a ser construído face a uma outra realidade em projeção: expressam a capacidade de discernimento entre manterem-se vinculados a um núcleo grupal e, ao mesmo tempo, dimensionarem-se no universal. Dito de outro modo, simbolizam a capacidade para estabelecer pontes entre passado e presente, tradição e progresso, sob uma perspectiva crítica e construtiva.

*A morte do velho Kipacaça* é o terceiro e último livro de contos de Boaventura. Composto por três contos, já se observa nele um embrião de novela ou romance (cf. CARDOSO, 2005, p. 21 ). O conto que dá título ao livro gira em torno do desaparecimento do velho Kipacaça, durante uma caçada. O texto apresenta mais de uma célula narrativa. A primeira delas tem como núcleo uma reunião de mais-velhos da comunidade, buscando uma diretriz para encontrarem o desaparecido; a segunda está centrada em Kipacaça e em sua esposa Mana Teresa, que tiveram sonhos premonitórios sobre o desaparecimento dele. Existe ainda um terceiro núcleo centrado no encaminhamento da problemática, terminando pelo komba<sup>7</sup> de Kipacaça. No conto, podem-se entrever aspectos das religiosidades banto-africanas, tais como a interferência natural e espontânea do mundo dos mortos no dos vivos; o espaço de grande reconhecimento ocupado pelos mais-velhos nas tradições africanas; os rituais e cultos praticados em cerimônias como velórios e ritos de iniciação.

À medida que Boaventura Cardoso foi avançando no processo de reescritura da história de Angola, sentiu que precisava de um gênero mais amplo como o romance,

---

<sup>7</sup> Komba – cerimônia tradicional angolana feita após o enterro de alguém.

capaz de abarcar a diversidade de prismas culturais e históricos existentes em sua terra. Consciente disso, afirma que, embora tenha começado por escrever contos, atualmente, só sabe escrever romances. Conforme declaração do escritor, esse redirecionamento em sua carreira literária aconteceu assim: “nos anos 80, conversando em Luanda com a professora Laura Padilha (...), ela observou que o meu conto *A morte do velho Kipacaça* era um romance atrofiado. Reflectindo, achei que, de fato, poderia ter feito desse conto um romance. E pronto, mudei de rumo, até hoje” ( CARDOSO, 2005, p. 21 ). Mesmo considerando-se que, desde os primeiros textos, a obra cardosiana sempre privilegiou aspectos históricos e culturais de sua terra, será, entretanto, a partir dos romances, que encontrará o fôlego necessário para apresentar a reescritura da história angolana em níveis mais profundos e complexos. Se vários contos do autor, numa escrita significativamente tensa, pontuaram os árduos tempos das guerras coloniais, nenhum deles logrou, entretanto, alcançar a dimensão do romance *O signo do fogo*.

Nessa obra, Boaventura Cardoso terá oportunidade de expandir-se pelos diversos matizes da cultura banto-africana, captando-os não só em suas origens, mas, também, em seus entrecruzamentos com a cultura europeia, o que também acontece no romance *Maio, mês de Maria*. Para discutir as questões identitárias angolanas e suas complexidades, o autor faz do texto literário um espelho vivo que reflete e problematiza traços importantes de sua cultura. Valendo-se de que o “romance permanece a forma literária mais importante do nosso tempo pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor” ( AGUIAR E SILVA, 2000, p. 684 ), Boaventura confere a esse gênero matizes criadores peculiares, de modo a conformá-lo à maneira de sentir e exprimir características próprias dos habitantes de Angola, principalmente, os de origem quimbunda.

A tradição oral, veículo principal de propagação da história, na cultura tradicional africana, é revitalizada no gênero romanesco cardosiano, por meio da recriação de marcas próprias como: a “sua exuberante expressividade dramatizadora, na sua preferência pela linguagem-espectáculo, tornando-a uma polifonia de linguagens idiomáticas, gestuais, de imitação de sotaques dos personagens, dos seus estados de espírito” ( CARDOSO, 2004a). O romance, assim, graças ao fato de não ter “modelos a imitar, nem regras a obedecer” ( AGUIAR E SILVA, 2000, p. 678 ), nas mãos de Boaventura Cardoso, ganha novos contornos, caracterizando-se, principalmente, por “uma linguagem gramaticalmente angolanizada, [de] sintaxe reinventada.”( CARDOSO, 2004a ).

Ao recriar, na escrita, marcas da fala do Malanje e de Luanda, os romances cardosianos emprestam aos seus narradores uma performance semelhante à dos contadores tradicionais que eram habilmente preparados para difundirem os saberes de suas comunidades. Entre diversos povos africanos, esse transmissor das tradições orais era o *griot*, podendo também ser designado por outros nomes, de acordo com a etnia a que pertencia. Em sua interação com os que o ouviam, a garantia da receptividade era construída por intermédio da palavra-espetáculo, capaz de prender o receptor e “envolvê-lo em magia”, entendida esta como um “feitiço” na arte da palavra que, segundo Carmen Tindó, “implica o gozo da imaginação criadora e o prazer de contar” ( SECCO, 2003, p. 10 ).

Entretanto, o narrar pode tornar-se vazio, caso não traga em seu bojo as necessidades do grupo. O *griot* tinha necessidade de conhecer a realidade sócio-histórica de seu tempo, adequando-se a ela e fazendo revelações que, por si só, a comunidade não teria condições de atingir. Para estar apto a interagir com o seu grupo, o *griot* devia conhecê-la, exigindo-se dele a habilidade de saber trocar

experiências. Segundo Walter Benjamin, são raros, hoje em dia, os habilitados para exercerem esse papel, uma vez que a informação predomina sobre a experiência.

Diz-nos Benjamin:

É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção. Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais freqüente surgir o embaraço entre as pessoas que o rodeiam. É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências ( BENJAMIN, 1992, p. 28 ).

Nos romances cardosianos, onde a criação de novas palavras exige uma atividade intensa da imaginação, a experiência é fundamental. Segundo ainda Walter Benjamin, a atividade de simples informador é incompatível com a exuberância da narrativa calcada nas lembranças vividas e, por conseguinte, na emoção. Com isso, fica-nos fácil concluir que os romances cardosianos, conquanto efetuem a reescritura da história de Angola, são perpassados por vivências e sentimentos do narrador. Isso é também confirmado pelo intenso lirismo que atravessa os romances cardosianos, conforme já observaram vários ensaístas que analisaram os textos de Boaventura Cardoso.

Por outro lado, haja vista ser o romance um gênero afeito às realidades cotidianas e aos fatos corriqueiros, a pena do escritor, imiscuindo-se no dia-a-dia da vida de regiões angolanas, “mesclando-lhe rasgos de fantasia criadora” ( CHAVES, 1999, p. 23 ), traz reinventadas crenças e práticas banto-africanas e as redimensiona por meio de uma lente que capta fragmentos da história silenciada, dando voz a uma outra história que, dialeticamente, põe em questão as arbitrariedades do colonialismo e as do poder angolano no pós-independência.

A recriação da palavra africana, um dos principais procedimentos em que se baseia o romance cardosiano, é carregada de metáforas, de inúmeros provérbios,

de jogos, etc. O escritor se vale também de uma linguagem alegorizada, como ele mesmo faz questão de afirmar:

Creio que há em meus textos uma utilização do procedimento alegórico que vai crescendo em minha obra. Em *Mãe, materno mar* foi intencional: o comboio é uma alegoria, na medida em que permitiu a apreensão de um mundo particular. Já em *Maio, mês de Maria* há muita violência, mas ela é expressa de uma forma mais alegórica ( poderíamos dizer “diplomática” ): um grande caos, uma grande confusão, que termina de forma ordenada graças à intervenção de Nossa Senhora de Fátima, indiciando que a salvação estava de fato nos céus, já que os homens não se entendiam cá na Terra: o diálogo estava difícil e [o] único recurso era olhar mesmo para os céus ( CARDOSO, 2005, p. 30 ).

A recorrência à construção alegórica da linguagem possibilita ao autor maior amplitude no campo da apreensão crítica da realidade, além de evitar posturas autoritárias e intransigentes, instigando sempre a outras leituras. Recriando alegoricamente a história e as tradições, o texto de Boaventura Cardoso reafirma, de acordo com o pensamento africano, que “é ingenuidade ler um texto oral uma ou duas vezes e supor que já o compreendemos. Ele deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados” ( VANSINA, 1982, p. 158 ).

A escritura de Boaventura Cardoso, como já afirmaram muitos estudiosos da sua obra, prene de resignificação, reconstrói, em cada romance, fragmentos da história angolana, apresentando um novo olhar, crítico e questionador. Por intermédio da reinvenção das tradições e da linguagem, busca repensar traços identitários da cultura angolana, fundando um estilo próprio que contribui para a afirmação da literatura contemporânea de Angola.

#### **4. Olhares alegóricos, escritas ( des)sacralizadas**

## 4.1. *O signo do fogo*

### 4.1.1. Tempos de incisão: as chamas transformadoras

O monte de terra começou então a se desfazer lentamente. A cova se foi abrindo para espanto dela. Depois espreitou para o fundo da cova e reparou então que tinha fogo. Parecia então um pequeno vulcão a arder assim. O fogo foi então subindo, subindo até na superfície da terra que ela pisava, enquanto que vozes humanas vindas do fundo da cova podiam agora se ouvir, assim.

Boaventura Cardoso ( SF, 84)

Para iniciarmos o estudo do primeiro título da ficção romanesca de Boaventura Cardoso, *O signo do fogo*, começamos por mapear alguns significados do vocábulo fogo, que perpassa, boa parte, da obra cardosiana. Lembramos que o segundo livro de contos do autor se intitula *O fogo da fala ( exercícios de estilo )* e a segunda parte do último romance, *Mãe, materno mar*, denomina-se *O fogo*. Ressaltamos ainda que o próprio romance *O signo do fogo* vem precedido da epígrafe: “O fogo dorme dentro de uma alma mais seguramente que debaixo das cinzas<sup>8</sup>”, retirada do livro *A psicanálise do fogo*, de Gaston Bachelard ( BACHELARD, 1999, p. 21 ). Entendemos essa recorrência como uma pista bastante segura, através da qual poderemos fazer leituras, capazes de nos desvelarem alguns sentidos singulares do estilo de Boaventura Cardoso, sem, entretanto, deixarmos de enfatizar a possibilidade de se construírem outros olhares diversos dos apresentados aqui.

Elencado entre as quatro matérias-primas constitutivas da natureza, o fogo simboliza, por excelência, o poder de destruir, purificar, transformar e (re)criar. Aplicado ao homem, esse poder encarna suas potencialidades de intervenção na

---

<sup>8</sup> Na tradução brasileira, a frase foi interpretada como “O fogo propaga-se mais seguramente numa alma do que sob as cinzas”. Não sabemos de quem é a tradução da epígrafe de *O signo do fogo*, mas, a considerarmos o domínio que Boaventura Cardoso tem da língua francesa, a mesma bem pode ser dele.



realidade ( pessoal, social, histórica, cultural, etc.), para nela operar revoluções. É sob uma ótica do fogo, tomado este como elemento “mais social (...) do que natural” ( BACHELARD, 1999, p. 15 ), que pretendemos caminhar para uma apreensão mais acurada de *O signo do fogo*.

Começamos nossa leitura, recorrendo a Bachelard, citado, como já mencionamos, na epígrafe de *O signo do fogo*. Essa foi uma das razões de o termo evocado como um dos teóricos que fundamentam nossa interpretação. *A psicanálise do fogo* nos parece apropriada para fazermos essa “outra leitura” de que fala Walter Benjamin. No primeiro capítulo, Bachelard aborda *O complexo de Prometeu*. Sabe-se que Prometeu, aguçado pelo desejo de criar um ser capaz de ter domínio sobre todos os outros seres e coisas da natureza, criou, do limo da terra, o homem. No intuito de aperfeiçoar essa criação, conseguiu, com o apoio de Minerva, alçar às regiões celestes, de onde tencionava trazer substâncias aptas a conferirem ao homem o poder de intervir na natureza e na sociedade, nelas operando mudanças profundas. Voltou, pois, dos espaços etéreos, após ter logrado sucesso, com o fogo roubado, através do qual prometia suprir, continuamente, a incompletude do ser humano.

Irado por essa ousadia de Prometeu, a primeira estratégia vingativa de Júpiter foi a de tentar seduzir o “usurpador” do fogo, por intermédio de Pandora. Com uma beleza enfeitiçadora e uma caixa, hermeticamente, fechada, na qual o deus do Olimpo preparara as “poções” capazes de estragarem a criação de Prometeu, Pandora tentou ludibriá-lo, sem, entretanto, ter conseguido. Mas, conquanto o decifrador dos segredos do fogo fosse atento e prudente – como atesta a significação do seu nome –, o irmão de Prometeu, Epitemeu, ficou-se fascinado por Pandora e, por causa disso, a criação humana, se, por um lado, desvendou o

segredo do funcionamento do fogo, por outro, ficou sujeita, para sempre, aos males e às desgraças disseminadas da caixa de Pandora. Como recurso para que o homem aprendesse a não desistir de utilizar a conquista do fogo, na superação dos seus sofrimentos, escapou, retida na caixa da deusa sedutora, a esperança. Mesmo assim, inconformado com a perspicácia de Prometeu, Júpiter resolveu atá-lo a um rochedo, onde uma águia devoraria, continuamente, o seu fígado.

A ousadia de Prometeu representa, para Bachelard, “todas as tendências que nos impelem a saber tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres” ( BACHELARD, 1999, p. 18 ). Para isso, ainda de acordo com o filósofo, “é ao manipular o objeto, é ao aperfeiçoar nosso conhecimento objetivo, que podemos esperar situar-nos mais claramente no nível intelectual que admiramos em nossos pais e mestres” (BACHELARD, 1999, p. 18 ). Portanto, podemos concluir que, para Bachelard, o mito de Prometeu representa tanto a conquista do saber, quanto a sua superação contínua. Podemos concluir também que o fogo da sedução pode ser uma ameaça ao fogo do conhecimento. Pensemos na trama tecida por Júpiter para vingar-se de Prometeu, valendo-se da beleza de Pandora. Portanto, o saber ( racional ) e a paixão ( emocional ) podem, muitas vezes, ser conflituosos entre si e, embora não se anulem um ao outro, podem desestabilizar, em determinadas circunstâncias.

A conquista do fogo, implicando o “saber tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais”, espelha, alegoricamente, para o homem, um abutre que o devora continuamente ou, nas palavras de Bachelard, “um fogo que dorme dentro dele”. Esse fogo é a força propulsora que impele o homem a aperfeiçoar o conhecimento objetivo. Dito de outra maneira, esse fogo se metamorfoseia em intenção

desencadeadora de ações transformadoras e, conseqüentemente, é responsável pela implantação de novos paradigmas de leitura crítica da História.

A esta correspondência entre um fogo interno e a identificação do seu objeto de atuação ( isto é, o reconhecimento de quando, como e onde o conhecimento pode intervir ), Bachelard dá o nome de “devaneio”, metaforizado no homem que se detém a mirar a lareira, embevecido e alimentado pelo próprio ato de contemplar. Embora a contemplação sugira, ainda de acordo com o filósofo, “o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além” (BACHELARD, 1999, p. 25 ), o “devaneio” consiste, essencialmente, nesse *flash* de identificação do objeto de atuação, sem o qual não seria possível o ato de intervir, transformar e (re)criar.

As posturas assumidas, pelas personagens principais, em *O signo do fogo*, demonstram a identificação de um objeto de atuação, responsável por transformações intensas. *O signo do fogo* gira em torno das atividades de um grupo de jovens, reconhecidos pela denominação de “associação”. O objetivo principal do grupo consistia em arregimentar gente a favor da implantação da independência. Para isso, os jovens conscientizavam a população sobre as injustiças e as explorações a que eram submetidos pelos colonizadores. Mostravam que tais arbitrariedades, então, só teriam fim, quando Angola se libertasse de Portugal.

Os colonizadores utilizavam um discurso embasado numa imaginária superioridade da cor branca sobre a negra para imporem tratamentos desiguais e preconceituosos. *O signo do fogo* registra algumas dessas discriminações como, por exemplo, a que aparece no trecho:

As tuas companhias...já reparei que agora tens amigos de cor. Passaste a andar com pretos! Onde é que já se viu, um menino como tu, branco, filho de um grande industrial a andar com negros? Fica sabendo que a partir de agora não te quero ver a andar com essa gentada, uma cambada de matumbos, mal cheirosos, sarnentos, uma corja de bota-fogos ( SF, 75 ).

Posturas como essas eram comuns na Angola colonial. Os discursos dos jovens, feitos para desmentirem esses ditos dos colonizadores e desconstruírem práticas injustas, provocavam a ira dos mesmos. O recurso utilizado por Portugal para combater a revolta das suas colônias em África foi a perseguição violenta e a censura contumaz. Os conflitos transformaram-se em luta armada e desencadearam conseqüências trágicas e sangrentas. Para os portugueses que se consideravam donos da terra angolana, os revoltosos eram denominados terroristas. Perante tal fato, a “associação” constituía-se como um grupo guerrilheiro.

A atividade guerrilheira, em *O signo do fogo*, obrigava os jovens a atuarem, quase sempre, de madrugada, às escondidas, inclusive da família. As estratégias eram arquitetadas, de forma a não deixar pistas. Assim, por exemplo, os locais e os horários das reuniões eram, constantemente, modificados. Os participantes também se alternavam, sempre de modo a não levantarem suspeitas em relação aos membros disseminadores de atitudes como as apresentadas no trecho a seguir:

Há mortes estranhas nos quartéis, aparecem por aí panfletos a dizerem coisas estranhas, a falarem do fogo que um dia há-de fecundar esta terra, mais disparates, anda prá aí um padrecas a querer também brincar com o fogo, subvertendo tudo quanto vem escrito no Livro Sagrado, agora fala-se numa tal associação de bota-fogos que foi criada precisamente para lançar o fogo, enfim...mas o último caso é o de um estranho avião, vindo não se sabe de onde, que aterrou no Aeroporto de Belas com uma bandeira toda vermelha, da cor do fogo, do tal fogo que os panfletos dizem que um dia há-de fecundar a terra, ora isto é um incidente lamentável, um caso sem precedentes que merece um tratamento especial, fuzilamento da tripulação e apreensão do avião era a medida que eu aplicava se fosse eu a mandar, ora onde é que já se viu uma coisa destas?, eu tenho a certeza de que este caso deve estar relacionado com esses politikeiros do musseque que andam prá aí a agitar e por isso mesmo eu aconselhei o Inspector a arrasar com os musseques ( SF, 280 ).

Percebemos, em “panfletos a dizerem coisas estranhas”, a confissão dos portugueses em não aceitarem os fatos como eles eram. Como colonizadores, não se davam ao trabalho de conhecer. Liam na superfície, para não abrirem mão de

“verdades” cristalizadas, surdos às transformações anunciadas. Daí, o tempo do fogo da guerra, resultado da ciência dos colonizados de que não havia outra alternativa para se libertarem de Portugal.

De início, os portugueses não acreditavam na vitória das forças rebeldes. Prova disso é que foram despreparados para a guerra colonial, utilizando estratégias inadequadas de luta e armamentos obsoletos. A esses dois aspectos, somava-se o desconhecimento do interior angolano, local dos combates. Os colonizadores subestimaram, pois, a capacidade dos autóctones e não contavam com “o surgimento de múltiplos movimentos nacionalistas ( em regra liderados por elementos do escasso grupo de ‘assimilados’ que tinham passado o apertado crivo do sistema e conquistado uma instrução escolar média ou superior )” ( MELO,1998, p. 39 ) que os obrigou a reprogramarem as suas estratégias bélicas. As lutas foram mais acirradas e duradouras do que a expectativa dos portugueses, obrigando-os a se submeterem às independências exigidas pelas colônias africanas.

Conforme vimos, a definição de guerrilha aponta para um movimento, inicialmente, clandestino, originado da intransigência dos colonizadores, refratários à possibilidade de libertarem “suas” colônias. Os portugueses, além de não permitirem um diálogo sobre o assunto, procuraram camuflar a exploração em Angola e nas outras colônias, por intermédio de alguns investimentos na área da educação, da cultura e da saúde. Tais empreendimentos tinham por objetivo convencer a comunidade interna e externa de que Angola estava bem administrada e a independência era um fato impensável. Entretanto, esses favorecimentos atingiam apenas uma pequena elite angolana. A população sofria com as explorações e com o abandono. Para ela, não havia escolas, hospitais e nem transporte. Estas carências eram agravadas, porque a colonização desintegrara, em grande parte, o

tipo de vida (social, político, econômico, cultural ) que os autóctones tinham e não lhes deu suporte para suprirem tal desintegração. Na prática do dia-a-dia, a situação incomodava até mesmo alguns representantes da administração portuguesa como, por exemplo, o chefe do Estado-Maior da Força Aérea, general Albuquerque de Freitas, que chegou a afirmar que o combate em África implicava “arriscar a própria vida devido a situações imorais que se mant[inham] e que em grande medida conduzi[am] à rebeldia dos habitantes e, conseqüentemente, à luta em que est[avam] participando” ( MELO, 1998, p. 42 ). Quer dizer, apesar da intransigência salazarista, muitos membros do governo português pleiteavam mais autonomia para os colonizados. Essas dissonâncias na administração portuguesa podem servir de termômetro para mostrar o absurdo a que a situação chegara.

Em contrapartida aos embates dos colonizadores, o texto ficcional aproxima os elementos da “associação”, valendo-se, para isso, da liderança de Guima. As dificuldades de relacionamento entre os jovens, as contradições de mentalidades entre eles são superadas por intermédio da atuação desse jovem. Mediante a ação dele, os conflitos comuns à guerrilha (armamento improvisado como catanas e ‘canhangulos’, invasão de lavras para “roubarem” o que comer, “rpto” de jovens para fazerem parte da guerrilha) são minimizados, prevalecendo, contra essas adversidades, um desejo firme de romper com Portugal. Um trecho de *O signo do fogo* demonstra a vontade dessa ruptura:

As pessoas foram se preparando de qualquer modo, se munindo de pedras e paus e facas e navalhas e tudo para o que desse e viesse nessa noite. E apesar de se saber que todas essas armas improvisadas eram insuficientes para fazer face nas armas de fogo que viriam pela noite fora, a vontade de lutar e resistir até no fim era tão grande que dissipava nos gestos resolutos qualquer sinal de fraqueza, assim ( SF, 291 ).

O dínamo do movimento da libertação era a crença nesse ideal, metonimizado em Guima. Deste modo, ele é uma personagem idealizada, que incorpora a intensidade do desejo da implantação da independência. Guima sonhava com o fim das injustiças coloniais e buscava recuperar as forças massacradas pelos colonizadores. O represamento de toda uma história ( a do povo angolano ) eclode por meio da utopia de uma Angola liberta do jugo português. A idealização de Guima corresponde ao nascimento de uma pátria imaginada.

Na cultura banto-africana, a energia vital é responsável pela manutenção da vida, na comunidade. Esta depende do cultivo dos valores, crenças e tradições, perpassados de geração em geração. A vida presente está, deste modo, atrelada à energia advinda dos ancestrais e o tempo futuro só se concretiza, na medida em que reatualiza o passado. A energia vital é, portanto, a garantia da permanência de uma vida cíclica. A morte não significa, portanto, o esquecimento dos ancestrais, nem é uma ruptura com o mundo dos vivos. Nas culturas africanas, morte e vida fazem parte do eterno retorno, não havendo cisão entre elas.

A força de Guima e, por consequência, sua idealização alegorizam a retomada dessa energia vital, refreada por séculos, durante o domínio português. Vejamos um trecho de *O signo do fogo* que deixa entrever essa interpretação: “Mas Guima tinha muita firmeza em tudo que se metesse. Era um rapaz de acção, embora a sua aparência placidamente calma não deixasse antever o dinamismo que lhe ia por dentro. Guima era um fogo aparentemente adormecido” (SF, 18-19 ).

Assim como em Guima, o fogo da energia vital estava apenas “aparentemente adormecido”. A colonização esfacelou, em boa parte, essa estrutura das culturas autóctones, entretanto, em qualquer tempo , “o homem pode, sem cessar, lutar pelo desenvolvimento de sua energia vital” ( BOUBOU HAMA; KI-ZERBO, 1982, p. 68 ),

pois ela é permanente. O homem angolano ficou, devido às circunstâncias impostas pelo colonialismo, desvinculado de seus ancestrais. Esse afastamento acarretou-lhe perda de forças e, por conseqüência, esquecimento das práticas rituais, através das quais entrava em contato com os antepassados. Em *O signo do fogo*, há uma busca de revitalização dessas forças, reafirmando-se, desta maneira, que

o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. A sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam. Assim sendo, a causalidade atua em todas as direções: o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação dos fatos e o peso dos acontecimentos passados, mas por uma irrupção direta que pode se exercer em todos os sentidos ( BOUBOU HAMA; KI-ZERBO, 1982, p. 62 ).

O fogo de Prometeu é, assim, alegoricamente, representado pela reapropriação dos valores e crenças da terra. Os conhecimentos herdados dos antepassados irrompem por entre as teias do presente, incitando os angolanos a se realinharem na cadeia vital à qual pertencem. Revitalizados por essa energia, ganham forças para lutar a favor da credibilidade da sua própria história, cientes de que “viver sem história é ser uma ruína ou trazer consigo as raízes de outros” ( KI-ZERBO, 1982, p. 42 ).

Em Angola, nos anos 1950 e 60, os discursos do colonizador sobre uma suposta inferioridade da história africana começaram a ser questionados mais intensamente. Ações preconceituosas tomadas por “normais”, no passado, passaram a não ser aceitas. A consciência crítica deu lugar à revolta e à ação transformadora. De acordo com Paulo Freire, esta transição de valores, de esvaziamento de significados de uma época para assunção de outros valores, é o distintivo da mudança ( FREIRE, 1983, p. 46). Tal transformação seria tanto mais significativa, quanto maior fosse a luta para implantá-la. Não, por coincidência, o processo de independência de Angola foi planejado, em parte, por um grupo de



intelectuais, muitos deles estudantes da Casa dos Estudantes do Império (CEI)<sup>9</sup>, conscientes da certeza da exploração da colônia.

Trazemos de *O signo do fogo* alguns trechos, onde é visível essa conscientização por parte dos negros, como uma alavanca para a revolução contra Portugal. Tais exemplos revelam, principalmente, como a aquisição do saber perturbava os colonizadores:

Rodeado de atenções pelo chefe, os colegas brancos lhe insultavam com freqüência, seu negro, olha o calcinhas armado em intelectual, o que é que tu pensas que és?, por mais que estudares não passarás de um simples negro e nunca serás nosso chefe” ( SF, 37-38 ).

O brilho intenso das luzes desnudava-me por completo apesar de já não ter absolutamente nada a cobrir-me. Com aquelas luzes, Tutuxa, eles abriam-me a cabeça e tiravam de lá tudo o que bem quisessem. Punham sobre a mesa os meus pensamentos, juízos e raciocínios, como as cartas de um baralho e dissecavam tudo, o conteúdo do meu cérebro, com um grande bisturi. Terminada a operação exploratória, fecharam no [ sic ] vazio e deixaram-me oco, no vácuo, de tal modo que não podia pensar em nada ( SF, 100 ).

A descoberta de que o povo não era ignorante gerou uma revolta por parte dos portugueses, que se julgavam os únicos detentores de saberes. Por meio do diálogo de Guima e Tutuxa, assim como em outras passagens da obra, nós, leitores, podemos confirmar o quanto o “resgate” dos conhecimentos ancestrais, empreendido pelos colonizados, pode alegorizar o fogo roubado dos “pais” e “mestres”. Os portugueses tentaram, inutilmente, apropriar-se dos saberes ancestrais. Retomemos um trecho da fala de Guima: “Punham sobre a mesa os

---

<sup>9</sup> A Casa dos Estudantes do Império ( CEI ) abrigava acadêmicos universitários das colônias portuguesas e, inicialmente, fora criada para pôr em prática um projeto colonial de mostrar o investimento e a preocupação com a educação das chamadas “províncias ultramarinas”. Contraditoriamente, foi um foco de divulgação de ideais libertários: “A Casa dos Estudantes do Império ( CEI ), fundada em 1944 em Lisboa, com uma filial em Coimbra, editou até 1965 [ sic ] três antologias – Poetas Angolanos ( 1962 ), Poetas de Moçambique ( 1962 ) e Poetas de São Tomé e Príncipe ( 1963 ) – e pequenos volumes da poesia e contos de autores individuais em tiragens pequenas. Mas quando a CEI, um organismo originalmente sancionado pelo governo salazarista, foi fechada, em 1965 [ sic ], pela polícia secreta ( PIDE ), dezenas de publicações foram apreendidas, e a divulgação da literatura incipiente da África de língua portuguesa sofreu um golpe quase mortal ( HAMILTON, 1981, p. 18 ).

meus pensamentos, juízos e raciocínios, como as cartas de um baralho e dissecavam tudo (...), de tal modo que não podia pensar em nada.” Para explicar melhor, retiramos, de *O signo do fogo*, um outro trecho:

Os seus colegas já andavam a avisar que tivesse cuidado com o senhor. Este panfleto apareceu hoje de madrugada em vários musseques da cidade e pelo que se pode ver foi impresso aqui! Você é o autor desta brincadeira! O que é que isto significa?! O fogo há-de fecundar esta terra. O que é que isto quer dizer? As vossas mães e irmãs é que precisam de ser fecundadas a ferro e fogo. Ora gaita! Anda um tipo a aturar-vos, a civilizar-vos e depois é esta recompensa. Vocês os negros são todos uma cambada de selvagens ( SF, 40-41 ).

O fragmento retirado de *O signo do fogo* flagra a decepção dos colonizadores que, tendo desprezado a capacidade dos negros ( “Vocês os negros são todos uma cambada de selvagens” ), facultaram, entretanto, a alguns destes, pertencentes à elite angolana, acesso ao conhecimento, inicialmente, como forma de sustentar o próprio domínio, conforme vimos, no exemplo da CEI. Paradoxalmente, o mito de Prometeu se inverte aí. Para não serem roubados, os “mestres” entregaram o fogo: “Este panfleto (...) pelo que se pode ver foi impresso aqui!” A recompensa veio, afinal, segundo eles, às avessas: “Anda um tipo a aturar-vos, a civilizar-vos e depois é esta recompensa.” O insulto disparado ( “As vossas mães e irmãs é que precisam de ser fecundadas a ferro e fogo” ) revela o ódio e o preconceito dos portugueses que, afinal, reconheceram a falha de sua jogada: “Ora gaita!” Era tarde para arrepender-se, pois, o fogo já tinha extrapolado a zona de controle dos portugueses e adentrado “em vários musseques da cidade”, produtos vivos da marginalização resultante das ações do colonialismo. Nas palavras de Benjamin Abdala Júnior, “esse espaço de intersecção iniciou o homem angolano numa nova situação (...) e, em oposição ao espaço do ‘outro’ da cidade do asfalto (...), criava novos valores culturais” ( ABDALA JR, 2003, p. 254 ). Esse espaço de intersecção demonstrava a

perda de referenciais da população autóctone: ela não era aceita na cidade e nem sabia mais viver na comunidade primitiva ou de origem. Assim, alegoricamente, os musseques refletiam os novos espaços híbridos, construídos e alicerçados entre a tradição ( dos autóctones ) trazida das aldeias e a chegada de valores e crenças ocidentais ( do colonizador ).

Os membros da “associação” empreendem um processo de desmitificação da superioridade da cultura europeia, em oposição à inferioridade da cultura negra. Os negros demonstram a falácia desse discurso, por meio da assunção de sua própria história, fonte na qual procuraram forças para lutarem pela liberdade. Deste modo, podemos concluir que “a história é uma fonte na qual poderemos não apenas ver e reconhecer nossa própria imagem, mas também beber e recuperar nossas forças, para prosseguir adiante na caravana do progresso humano” (KI ZERBO,1982, p. 42).

O sentido de história e de convivência são, então, ressignificados. A primeira passa a ser marcada pela dissonância em relação à história do colonizador, reconfigurando-se como uma reconstrução do passado em meio às características do presente. E a convivência é decorrência dessa habilidade e criatividade em adequar dois tempos, muitas vezes, tão disformes e distintos.

A alegoria desses atravessamentos está representada no mito de Prometeu, que mescla elementos da mitologia grega à figura mítica do ferreiro africano. O intercâmbio dessas duas culturas ( a europeia e a africana ) aponta para a criação de outros espaços culturais, forjados no percurso da história. Inicialmente, os africanos foram “roubados” e tiveram de ocultar e silenciar seus valores e crenças. Mas acabaram por reavê-los, após longa luta contra os colonizadores. O Prometeu

grego – símbolo do fogo do conhecimento roubado – se hibridiza com o mito do ferreiro africano e recupera parte da alquimia dos saberes da África ancestral.

O trânsito entre esses dois espaços é, entretanto, bastante arduo. Reconhecer os limites das necessidades de cada um deles constitui um desafio constante. A alegoria dessa complexidade aparece figurada em *O signo do fogo*, no trio amoroso Guima, Tutuxa e Bety.

O amor, assim como o fogo da energia vital, enreda e prende. O objeto do amor caracteriza-se “antes de tudo e sobretudo [como] *sede de outridade*”<sup>10</sup> (PAZ, 1994, p. 20 ). O encontro com essa *outridade* pode ocasionar a consciência da opressão sofrida. Nas culturas tradicionais africanas, em geral, as uniões representavam, muitas vezes, a manutenção das alianças e o fortalecimento dos laços da comunidade. Com o colonialismo, muitas dessas uniões se esgarçaram e/ou se mestiçaram.

Se o amor fortalece alianças, também pode enfraquecê-las. Em *O signo do fogo*, o amor alegoriza a ameaça de enfraquecimento de uma aliança com a terra angolana, preterida por uma estrangeira. Para entendermos nosso raciocínio, observemos um fragmento da obra:

E era um caçador em plena floresta com o seu cão. Chovia e fazia frio. O caçador, que procurava a todo o custo um meio para se aquecer, pensou demoradamente um raio luminoso que, de repente, descesse do céu e fizesse arder toda a mata e todas as árvores. Depois de muito meditar disse ao cão: – “Vá, suba ao céu, à casa de Deus Todo Poderoso e toma-lhe o fogo”. O cão subiu, subiu, subiu em flecha como um foguetão, tomou o fogo na boca e desceu são e salvo a uma grande velocidade. Quando Deus se apercebeu do cão já ele estava quase a chegar à terra. Então Deus maldisse assim o cão: “Uma vez que tu escutaste o homem, nunca mais te poderás separar dele. Dependerás dele toda a vida para encontrares de comer que tu nunca serás capaz de encontrar sozinho ( SF, 251-252 ).

---

<sup>10</sup> O sentido de “outridade”, para Octavio Paz, está relacionado aos desejos profundos, recalcados por preconceitos e dogmatismos existentes, nas mais diversas épocas e culturas. Para viver e sentir a “outridade”, faz-se necessária, então, a superação dessas opressões ( Cf. PAZ, 1994, pp. 11-29 ).

O texto citado faz uma revisitação do mito de Prometeu. A narrativa mítica é retomada, de forma onírica, por Guima e Bety, entrelaçados num trio amoroso, junto com Tutuxa. Começamos por uma primeira correlação entre o caçador e Prometeu, acompanhado por seu inseparável amigo, o cão, símbolo, segundo Chevalier e Gheerbrant, “bastante complexo (...) ligado à trilogia dos elementos terra – água – lua, dos quais se conhece a significação oculta...” ( CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 176 ).

Podemos associar a figura do cão à de Tutuxa, cuja fidelidade e sensualidade a colocavam em posição de dependência amorosa em relação a Guima, embora, muitas vezes, manifestasse com firmeza suas opiniões e fizesse valer, com veemência, suas vontades.

O protagonista de *O signo do fogo* tem, inicialmente, como sua “dependente”, Tutuxa, jovem de menos estudos, em relação a ele, mas expressiva e incisiva nas decisões. Apesar de certas brigas, o namoro entre os dois sustentava-se numa intensa fogosidade sexual, até a chegada de Bety, uma mulata responsável pela ruptura entre os dois. O rapaz identifica na segunda namorada uma superioridade em relação à primeira e sente-se com isso seduzido. Vejamos o perfil de Bety, aos olhos de Guima:

A Bety é uma jovem interessada, **lê bastante, gosta de poesia, de artes plásticas, de música clássica**, fala com elegância, tem outras maneiras, gente fina é outra coisa, com ela **posso ir ao Estúdio ver filmes de Godard, de Fellini e de Buñuel, gosta de teatro**...ainda há dias fui com ela ao Avenida ver “O Santo e a Porca” de Suassuna, é uma tipa bestial, é, no fundo, a mulher ideal. A Tutuxa é mesmo p’ra esquecer. Com a Bety a música é outra, é um caso mesmo sério ( SF, 184 – grifos nossos )

Através de Guima, analisamos a percepção de Bety, mais sob uma perspectiva intelectual, que amorosa – atentemos aos negritos do texto –, numa incorporação de

um discurso de “modelo” feminino, à moda européia. Tutuxa, como mulher de decisões, lança-se à luta para reaver Guima, utilizando, como recurso capital, os trabalhos de um kimbanda. Guima e Bety passam a sofrer, como consequência de tal atitude, fortes dores de cabeça, febres, sonhos estranhos, como o da releitura do mito de Prometeu, além de terem a visão de Tutuxa, em circunstâncias “sobrenaturais”. Mesmo incrédulos, Guima e Bety, junto com Tutuxa, acompanhados de suas mães, vão ao kimbanda para decidirem o problema.

Embora não tenha seguido o conselho do curandeiro, Guima foi orientado a separar-se das duas. Entretanto, o desenlace do romance com Bety acabou por vir, através do pai da moça, que, indignado com o envolvimento da filha com um negro, a enviou à metrópole, onde julgava que ela teria um futuro mais promissor. Automaticamente, houve o reatamento de Guima com a ex-namorada.

Portadora de valores advindos de heranças do colonizador, Bety enfeitiçara Guima, fazendo-o acreditar na superioridade intelectual européia, e na inferioridade da visão animista das religiosidades de Angola. Seduzido, Guima nem dera ouvidos àquele que poderia ser tido como seu “guru”, o Senhor Matias, o Velho Sete, venerado na comunidade por sua sabedoria. Vejamos a admoestação feita por esta personagem:

A moça com quem namoras pode ter estudos, lá isso não duvido. Mas pode não ser tão fiel quanto o tem sido até agora – é o que penso – a nossa querida Tutuxa. E além disso, essa tal Bety, mulata como é, se aceitou namorar contigo é porque deve ter algum interesse. Ela deve ter alguma na manga ( SF, 182 ).

A advertência do Senhor Matias a Guima foi para nós a pista, para decifrarmos a intromissão de Bety entre Guima e Tutuxa, principalmente, quando ele adverte que a jovem mulata “pode não ser tão fiel”, significando isso a possibilidade de ela ser uma traidora. A narrativa romanesca não revela se, de fato, Bety tinha “alguma na manga”, assim, como também, não esclarece até que ponto as kimbandices

buscadas por Tutuxa contribuíram para a retirada de cena da mulata responsável por roubar-lhe Guima. No entanto, para Tutuxa, ela reconquistou o namorado, porque recorreu às práticas de um kimbanda.

A cultura tradicional banto acredita, de maneira geral, em interferências do mundo invisível no visível. Para resolver seus problemas, busca a intervenção de uma pessoa especializada, como um feiticeiro, um curandeiro ou um adivinho. Tutuxa, como uma típica representante do mundo das tradições angolanas, recorreu à ajuda especializada de um kimbanda e os resultados se fizeram visíveis. A reconquista de Guima alegoriza, pois, a vitória dos valores e crenças da terra, apesar das invasões e contaminações do patrimônio cultural do colonizador.

Os atos de iniciação, nas culturas tradicionais de Angola, incluem, de maneira geral, várias etapas, culminando numa última, o rito de passagem. *O signo do fogo* funciona, alegoricamente, como um ritual iniciático de libertação. Nesse romance de Boaventura Cardoso, os negros tinham passado por todas as etapas, faltando a última, a mais difícil, a da concretização da ruptura em relação a Portugal. As conquistas anteriores ( a constatação das injustiças sofridas, as manifestações contra os ultrajes sentidos e vividos, a conscientização histórica sobre a improcedência dos preconceitos infligidos, a revalorização da própria história ) só seriam corroborados por intermédio da independência de Angola.

O rito de passagem foi, assim, transposto vitoriosamente por meio da guerra colonial. Milhares de vidas foram o preço pago para que Angola pudesse “viver [com] história”, ou seja, a sua história. As tradições dos antepassados puderam ser revividas e recontadas em torno da fogueira. O fogo, alegoria do poder de transmutação das mensagens dos mortos para os vivos, do outrora para o presente,

do fechado e hermético para o compreensível e acessível, assegurava, dessa maneira, a perpetuidade da chama, a da vida.

O rito de passagem de *O signo do fogo* implica, portanto, trazer do passado as chamas adormecidas, “impregnadas da luz da ressurreição” (KI-ZERBO, 1982,p.42 ) que a independência de Angola significava, iluminando de esperança o contexto social angolano dos anos 1970. Há, no romance em questão, a crença no fogo libertador, nas chamas transformadoras que acenavam com uma nova história para Angola. Em síntese, o momento ficcionalizado por este primeiro romance cardosiano focaliza um tempo angolano, em que as utopias libertárias proliferavam, sob o signo de um fogo intenso, o das lutas contra o colonialismo português.



#### 4.1.2. O ferreiro na forja dos entrecruzamentos culturais

E o fogo veio assim, se instalou e devorou tudo. Tudo fora arrasado. Até a memória das coisas fora simplesmente amordaçada para não ter voz para contar a alguém o que tinha acontecido, assim. De manhã, o cheiro a cadáver era uma peste que exalava por todos os lados. E a cidade tinha uma cor única, a cor da cinza e da morte, assim.

Boaventura Cardoso ( SF, 236 )

O ferreiro e o artesão, na tradicional cultura banto-africana, são demiurgos do Ente Supremo, criador de todas as coisas. Suas funções são sagradas, por concretizarem o desejo do Criador e, como resultado, estes artesãos são considerados peças constituintes do universo do Ser Supremo, por estarem em constante interação com o mundo.

Esta e outras informações nos são dadas por Hampâté Bâ, quando diz: “a atividade artesanal, em suas operações, ‘repetia’ o mistério da criação, [estando, pois], concentra[da] em uma força oculta” ( BÂ, 1993, p. 17 ). Desta força, emanada do Ser Supremo, o ferreiro e o artesão se beneficiavam, sendo capazes de habilidades relacionadas a um ininterrupto criar, pois, arcar com a responsabilidade de interpretar o Ser Supremo significava apreender sempre o diverso e o inovador para dar a conhecer o fundamento das coisas e da natureza.

Segundo as tradições africanas, os seres e objetos da natureza comungam do mundo divino, isto é, do mundo sagrado. O universo banto-africano não está pautado numa dicotomia entre o espiritual e o material, entre o “cá” e o “lá”, como acontece, de maneira geral, na cultura ocidental judaico-cristã. De acordo com estudiosos das culturas africanas, na África ancestral, o sagrado “primordial” imperava de forma espontânea e natural, numa visão de mundo ligada em rede sinérgica, compartilhada entre vivos e mortos, animais, plantas, minerais, terra, fogo, ar, água, sem hierarquias conflituosas, numa convivência pacífica entre todos

os elementos cósmicos. Honorat Aguessy, um estudioso de África, assim registra tal harmonia:

Na maior parte dos trabalhos que tentam aprofundar o campo cultural africano destaca-se a extraordinária complexidade da visão unitária que África tem do mundo. Diferentes níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela 'força vital'. Esses diferentes seres são: o Ser supremo, os seres sobrenaturais ( ídolos e espíritos ), as almas dos defuntos ( antepassados próximos dos homens ), os homens vivos, os universos vegetal, mineral e animal e o universo mágico (...) inextricavelmente ligados e simbioticamente envolvidos ( AGUESSY, 1977, pp. 98-99 ).

De acordo com a “visão unitária que África [tinha] do mundo”, o artesão e o ferreiro eram seres iniciados, aptos a decodificarem o universo divino, “simbioticamente envolvido” com o mundo material. Dessa idéia de que o ferreiro e o artesão eram iniciados na arte de decodificar os mistérios do Criador, interpretando para os não-iniciados as intenções do Ente Supremo, deduzimos que os mesmos eram depositários de segredos e saberes nem sempre alcançáveis por todas as pessoas. Por isso, os discursos do ferreiro e do artesão vinham envoltos em alusões e subterfúgios. A própria linguagem adotada por eles se apresentava enviezada, oblíqua, alegórica; era o ardil que usavam para atrair e, ao mesmo tempo, o mecanismo que empregavam para repelir e evitar banalizações. Explicamo-nos melhor: caso a linguagem divina fosse “direta”, correria o risco de ser apropriada e sofrer massificações.

Haja vista o espírito de coletividade existente na África tradicional, os conhecimentos do ferreiro, oriundos, em parte, do mundo divino, eram acionados, na comunidade, para solucionarem problemas das mais variadas ordens, incluindo curas de doenças, “feitiços” para fazer chover, resolução de “makas”, enfim, questões que exigissem uma intervenção abalizada, não encontrada comumente no

seio comunitário. O ferreiro gozava, por isso, de prestígio, por dar testemunho de compromisso em um dado tempo e nas regiões em que habitava e transitava.

Pela especificidade de seu trabalho, o ofício do ferreiro evocava o uso do fogo, símbolo de conhecimento e de destruição-transformação –(re)criação, conforme já observamos. Para Chevalier e Gheerbrant, o fogo “simboliza (...) o espírito ( o fogo do espírito )” ( CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 440 ), passível de ser desencadeado pelo amor ou pela cólera. O “fogo do espírito” – amor ou cólera – é o desejo inflamado, responsável pela ação interventiva. Considerando-se o ferreiro um demiurgo do divino, suas ações, quer movidas pela cólera ou pelo amor, são sempre manifestações inquestionáveis.

À atividade do ferreiro, associam-se, ainda, outros três “elementos-mãe da criação” ( BÂ, 1993, p. 18 ): a terra, o ar e a água. Esta, por sua fluidez e seus incontornos, representa o indiferenciado, o estar-sendo que pontua o caráter de recriação contínua a que estão fadados todos os seres e coisas. Enquanto isso, a terra personifica a grande-mãe, o útero receptor dos desejos, onde se metamorfoseiam as sementes para ganharem nova vestidura. Também considerando o “fogo do espírito” uma representação do ar, podemos concluir que os quatro elementos da natureza se apresentam como chaves do universo, apontando para uma transformação cósmica permanente.

O ferreiro, personagem enigmático do universo banto-africano, existe, respeitadas as diferenças de tempo e de espaço, também na mitologia greco-romana, sendo figurado por Vulcano ( ou Hefestos ), deus do fogo, tido como o mais habilidoso e engenhoso, na forja de metais. Esse seu engenho artístico-intelectual, entretanto, contrapõe-se à sua imagem, fisicamente, disforme. Vulcano sofreu a rejeição de sua mãe Juno, que envergonhada da feiúra do filho, livrou-se dele,

precipitando-o nas profundezas do mar, onde, afinal, ele encontrou acolhida, por parte das filhas do Oceano. Vulcano aproveitou o tempo de seu exílio marítimo, aperfeiçoando-se no fabrico de artesanato. Foi mesmo valendo-se da habilidade adquirida que arquitetou uma cadeira de ouro com mola misteriosa para prender a mãe, vingando-se dela. A permanência no mar permitiu-lhe, ainda, aprender a manejar o fogo tanto no obscuro interior da terra, quanto nas chamas vivas do ar. Podemos daqui depreender que Vulcano tanto aprendeu nas dificuldades – no obscuro interior da terra ou do mar –, quanto nos momentos mais favoráveis. Ou, talvez, mais apropriado ainda seja dizer que Vulcano se tornou um habilidoso artesão pelo exercício forçado de suas experiências pessoais.

Os poetas situavam a morada habitual de Vulcano em uma das Ilhas Eólias, “coberta de rochedos, cujo cimo vomita turbilhões de fumo e chamas” ( COMMELIN, [s.d.], p. 47 ). Estes “turbilhões de (...) chamas” atestam a existência de um interior recalçado e reprimido. Afora outras curiosidades sobre esse deus, destacamos o fato de que a guarda dos seus templos era confiada a cães.

Em *O signo do fogo*, essa figura mítica aparece, alegoricamente, recriada. É o ferreiro quem exerce uma espécie de papel de mentor das ações em prol da independência. Imediatamente, o associamos a Vulcano. Ele é a personagem de onde eclodem “turbilhões (...) de chamas”. Simbolicamente, sua figura está relacionada ao processo de (des)(re)construção de Angola, passando pelo fogo da guerra e pelo fogo do desejo de liberdade.

O ferreiro, tal como Vulcano, sai do obscuro interior da terra, movido pelo “fogo da cólera”, para a vingança contra os colonizadores e para a luta pela independência. A encarnação dos ideais revolucionários, assumida por essa personagem, aparece metaforizada numa contínua ação do seu exercício de

artesanía. Tomemos quatro exemplos: “O ferreiro, irritado, malha forte e feio no ferro vermelho” (SF,281 ); “O ferreiro, enérgico, ergue e martela e malha no ferro” ( SF, 71 ); “O ferreiro se levanta, activa o fogo da forja e leva o ferro ao rubro”( SF,180 ); “O ferreiro verga com as mãos a barra de ferro em brasa”( SF, 294 ).

Os verbos de ação, *malha*, *ergue*, *martela*, *levanta*, *activa* e *verga*, retratam a metamorfose que ia desmanchando a “velha” História para transformá-la em outras feições, conseguidas estas, através de lutas e sacrifícios, perceptíveis pelos adjetivos “irritado” e “enérgico”. Assim, vemos que o ferreiro do romance *O signo do fogo* não é apenas um demiurgo do divino; ele labora no seu ofício, na busca dos ideais projetados, a partir de experiências pessoais e coletivas. Por seu comprometimento social, o ferreiro impõe credibilidade, pois, mais do que intermediador, ele se oferece como uma espécie de mentor de Guima, sendo ambos sujeitos da luta, guerreando, juntos, ao lado de seus aliados. Portanto, o ferreiro não só ativa, como também, se submete ao fogo, desencadeando um alastramento de chamas transformadoras.

O local de trabalho do ferreiro, a caverna, assim como o obscuro interior da terra ou do mar de Hefestos, pode alegorizar o território angolano, as suas crenças, as suas tradições. Além disso, pode ainda evocar a alegórica caverna de Platão, onde o filósofo procurava despertar os homens, mergulhados em sombras, para o conhecimento de si e do mundo. Também o ferreiro assume, metaforicamente, a função de dissipar as sombras através da disseminação do (re)conhecimento dos valores próprios, as raízes culturais angolanas, em contraposição aos valores alheios, os impostos pelos colonizadores. Aliás, era este um dos grandes desafios do ferreiro: passar pela forja da reavaliação a dicotomia entre o próprio e o alheio, uma vez que as (des)apropriações entre um e outro haviam configurado uma

realidade híbrida, onde certos valores resistiram, apesar da opressão e da censura.

Um fragmento de *O signo do fogo* vai-nos ajudar a explicar melhor esta idéia:

Está a ouvir-me bem? Ok. Olhe, abro aqui um parêntese para lhe dizer que o senhor está a falar com alguém que entende muito bem disso. É necessário, é urgente rebentar já com essa gente malvada. Fique descansado senhor Inspector. Farei tudo o que estiver ao meu alcance para que a encomenda chegue aí já nos próximos dias.

– Oh! Muito obrigado, muito obrigado – disse o Inspector cheio de alegria – já agora diga-me, por favor, como o senhor se chama? Como? Qual é a sua graça?

– Hefestos! ( SF, 339 )

O inspector Renato encarna o protótipo caricaturado da repressão colonial. Mantenedor de posturas arbitrárias e perversas, acabou por ser vítima de uma armadilha por parte de um dos membros da “associação”. No exemplo acima, julgando estar conversando com um adepto da ideologia colonialista, agradeceu, “cheio de alegria”, o envio de armamento com que os “revoltosos” de Angola haveriam de ser detonados. Ironicamente, Hefestos, com quem conversa, é Tói, um dos integrantes da “associação” que aguardava a chegada dessa munição para atacar a resistência portuguesa. Estrategicamente, para a consecução desse armamento, os membros da “associação” se infiltraram entre os militares do navio ANADIOMENA, fazendo-se passar por portugueses. Assim, a munição esperada pelos colonizadores acabou nas mãos dos guerrilheiros rebeldes.

Sob a máscara de Hefestos, estava Tói. Ele exercia, dentre os integrantes da “associação”, a responsabilidade de arranjar munição para as atividades do grupo, uma vez que era um “furriel miliciano” (SF, 118 ). A ferramenta de trabalho tanto de Hefestos quanto de Tói era, portanto, a mesma: o fogo. Ambos viviam, também, uma situação de subalternidade e sonhavam superá-la. Hefestos nunca se conformara com o exílio a que fora exposto e não descansou, enquanto não se vingou da mãe; Tói tinha “esperanças de um dia ir na Mafra e de lá voltar alferes” ( SF, 119 ). Sabia

que a possibilidade de promoção não lhe seria permitida na própria terra, “lugar menor”, “à margem da Metrópole”. Hefestos, reatualizado na cosmogonia africana, empreende, então, uma “ousadia” bem maior: em vez de sonhar com a volta ao Olimpo, de onde fora expulso, transporta-se para o lugar onde se encontra Tói. Na pele deste, Hefestos, metaforicamente, vinga-se da mãe e renega a metrópole, antes vista por ele como Olimpo. A colônia busca a liberdade e se metamorfoseia na morada escolhida. É isso o que interpretamos do trecho a seguir:

Constava desde tem muitos anos, que era lá que no fim de cada tarde o Sol se punha, que era lá do outro lado da Ilha que o fogo permanecia em câmara ardente, que era lá que se podia ir buscar alento para a luta. Mussulo era o centro do mundo e da harmonia, a ilha sagrada, o *templum* de Hefestos ( SF, 342 ).

“A ilha sagrada, o *templum de Hefestos*” transmuda-se, pois, na Ilha do Mussulo, em frente à cidade de Luanda, capital de Angola. Entretanto, conquanto exista a negação do Olimpo como lugar ideal, a recusa do colonialismo como padrão sócio-histórico-cultural a ser imitado, podemos ao mesmo tempo, detectar uma reapropriação de certos valores da cultura europeia, dentro do espaço angolano. Deste modo, o ferreiro se une a Hefestos e ambos, associados, alegorizam os atravessamentos culturais sofridos por Angola ao longo de sua história.

A traição de Hefestos estende-se a uma esfera bem maior. No pacote das armas roubadas para a revolução, cujo objetivo era romper com o colonialismo, vinham várias outras “munições”. Atentemos, antes de mais nada, para o nome ANADIOMENA, navio, onde o armamento “vindo de muito longe, de outras paragens” ( SF, 349 ), “tinha sido aconchegado e friccionado” (SF, 349 ).

“Anadómene” ( COMMELIN, [s.d.], p. 52 ) é uma das variações para Vênus, uma das divindades mais celebradas da mitologia grega, “deusa da beleza e dos prazeres, mãe dos Amores, das Graças, dos Jogos e dos Risos” (COMMELIN, [s.d.],

p. 52 ). A onomástica “Anadómene” significa “saindo da água”, elemento que lhe era tão habitual, quanto o ar e a terra. “Anadómene” teria sido dada por Zeus, como esposa, a Vulcano ou Hefestos. Deste jeito, alegoricamente, ela atravessa as águas para celebrar um outro “casamento”.

Lembremos que Vênus surge ao final de *Os Lusíadas*, para celebrar a conquista dos mares pelos navegadores portugueses. Hefestos subverte essa comemoração e funda uma outra ordem, tomando como atores principais os vencidos historicamente. Vejamos um exemplo de *O signo do fogo*:

Apesar de o fogo ter vindo de muito longe, de outras paragens e de ter passado por climas frios, temperaturas baixas, o fogo concentrado estava quente porque tinha sido aconchegado e friccionado no leito de ANADIOMENA.

Veio o comando na hora aprazada. E o fogo foi assim, concentrado, purificando a distância que separa a Ilha do Mussulo da parte continental. O fogo foi assim debaixo da água purificando tudo o que se movia no fundo do mar, assim, os peixes e as algas e as baleias e os tubarões, chegou na terra, concentrado, penetrou nela e a terra se abriu com volúpia na sua passagem e gostosamente se deixou inflamar e assim. E a terra estava de tanta fricção e resfolegava se sentindo penetrada pelo fogo seminal. Contrariamente ao que se esperava, ela não oferecera nenhuma resistência assim, se predisusera logo para a posse mal sentira o fogo voluptuoso a se aproximar. Horas depois, o FOGO e a TERRA caíram exaustos, mas fecundos. O ferreiro sorri sorridentemente.

A população regressou nos musseques e noutras zonas de fogo. A festa estava nos olhares e nos abraços e nos sorrisos. No ar tinha muitos sons e muitas vozes.

E então Tutuxa e Clímene vieram na praça. E viemos também nós, eu e nós, Alfa e Ômega, vem Hefestos e, festivos, saltamos a fogueira ( SF,349 ).

Ao lado da transmutação das figuras míticas do Olimpo para a “paradisíaca Ilha do Mussulo” ( SF, 348 ), há, por parte da enunciação romanesca, uma opção pelos marginalizados, aqueles que, à sua época, foram, também, renegados. É uma forma de registrar os inquestionáveis atravessamentos culturais e, ao mesmo tempo, marcar o lugar de onde se fala. A presença de “Tutuxa e Clímene (...) na praça” acende a “fogueira” das transmutações, onde uns e outros – colonizados e colonizadores – se transformam e assumem um novo perfil, tecido por perdas e ganhos, dilaceramentos e heranças. Este novo perfil, haja vista a consciência da



irreversibilidade do passado, é comemorado como um ponto de partida para outros recomeços: “Alfa e Ômega”. Como num ato erótico já concretizado, as personagens, “exaustas”, entregam-se ao futuro, sabedoras de que este já está sendo fecundado, a partir do passado e do presente.

Segundo ensaio do professor Benjamin Abdala Júnior, “Hefestos – o deus da forja divina” ( ABDALA JR, 2003, p. 257 ), da sacralizada mitologia clássica, ganha corpo no contexto do romance de Boaventura Cardoso, embebendo-se do imaginário “mágico-religioso” banto-africano, existente em diversas regiões de Angola, mesclando-o com valores herdados da cultura universal. Assim, os muros de segregação cultural são abalados em nome de diferenças que, sobretudo, implicam aquisição de “novos critérios de valor” (ABDALA JR, 2003, p. 256 ).  
Leiamos, de novo, Benjamin Abdala:

Hefestos foi celebrado pelos artesãos e talvez esteja aí a razão de Boaventura Cardoso buscar relações de analogia com seus atores sociais, reunidos em torno do “signo do fogo” de sua escrita. Nessa “forja” de palavras, interseccionam formas do imaginário clássico com aquelas das tradições de Angola, tal como essas formas são imaginadas e sentidas pela intelectualidade desse país. E assim a forja simbólica perde características e atributos divinos da tradição clássica para atualizar-se no maravilhoso do texto de ficção de Boaventura Cardoso. Nesse maravilhoso – que tem como referente o chão angolano – as substâncias ( aquelas que têm efetivamente substância ) se misturam, sem barreiras e sem perderem sua maneira de ser, inclusive de natureza étnica ( ABDALA JR, 2003, pp. 257-258 ).

A interpretação do trecho nos permite perceber, no ferreiro, o duplo da voz enunciativa do romance, forjando novas palavras, que possam traduzir uma outra realidade cultural, perpassada de vários entrecruzamentos, mas recriados a partir das entranhas e das características locais. Hefestos e o ferreiro, artesãos da alquimia divina, se encontram no laboratório romanesco, onde o autor, aliando-se às duas figuras míticas, forja uma nova escritura, marcada pela inclusão tanto de

valores dos colonizados, como dos colonizadores. Ou seja, as antigas diferenças são suprimidas, com base na busca de tempos mais irmanados.

Em *O signo do fogo*, enquanto o ferreiro, na caverna, sofre e sua, para transformar a matéria com que trabalha em outras realidades, os cães, como mensageiros de universos opostos e complementares – inferno / céu; vida / morte; passado / presente; bem / mal –, impregnam os ares com seus latidos, anunciando e pressagiando a chegada de novos tempos em Angola.

Além dos entrecruzamentos culturais, o ferreiro ousa mais e traz para sua forja outras áreas de conhecimento. No processo interativo entre ferreiro e comunidade, podemos detectar a “associação” como uma representação do coletivo, através da qual os planos de exorcizar o tempo da exploração portuguesa são executados. Não por acaso, a “associação”, metonimicamente, tem sete elementos, número que aponta para a “perfeição, para a fusão dos contrários, para o princípio cósmico” ( SECCO, 2001, p. 26 ). Tal perspectiva permite entender a “associação” também como um prolongamento da ação do mundo sagrado, onde o ferreiro é decodificador do divino. Em *O signo do fogo*, Guima, por sua vez, é quem decodifica as mensagens do ferreiro. Uma passagem da obra pode confirmar nossas reflexões:

Quando batiam no jovem ele também sentia, quando o jovem gritava, Guima também gritava de raiva, assim. Assim agüentou até certa altura. Depois resolveu ele próprio manifestar também a sua diferença, se impor, assim. E falou que ele estava disposto a tudo, que não tinha medo de nada, que os senhores podiam fazer tudo o que quisessem ele nunca mais se calaria, que não tinha medo das armas que lhe estavam apontadas, que disparassem, que o corpo dele era feito de fogo, que o fogo deles para ele não era nada, que não sabia porque é que lhe tinham levado para o largo, a ele aos outros, que a lei que ele conhecia dizia que era proibido violar os lares de cada cidadão, que o lar é um lugar sagrado, que eles que faziam as leis deviam saber lhes respeitar e cumprir, assim. E, de repente, a voz de Guima se engrossou. Tinha ressonância. E então ele falava e **a voz dele ecoava na caverna e ressoava**. Tinha vozes. E a multidão começou então a se movimentar em conjunto, deixava de ser uma massa vazia, disforme,

para se transformar numa massa compacta, coesa, com espírito e nervo  
( SF, 332 - grifo nosso )

A união de forças fazia com que ao fogo do corpo – a guerra, os males, os sofrimentos –, se sobrepusesse o fogo da liberdade. A caverna, como lugar dos conhecimentos do ferreiro, ausculta a ressonância da voz de Guima que, por sua vez, metonimiza a voz da multidão. O fogo, então, deixa de ser propriedade de um grupo, para se espalhar por todo o lado. Do ferreiro, alastra-se para a “associação”; desta, para os musseques; destes, para o todo e, daqui, reata-se com o ferreiro: “E, de repente, a voz de Guima se engrossou. Tinha ressonância. E então ele falava e a voz dele ecoava na caverna e ressoava”.

No intercâmbio entre o ferreiro e a “associação”, entrecruzam-se crenças, conhecimentos e ideologias que, num primeiro momento, são contraditórios. A figura recorrente do ferreiro, em *O signo do fogo*, assinala a presença do pensamento tradicional africano, impregnado de uma visão mitológica da existência. Por outro lado, ele também é porta-voz das mudanças políticas que se anunciavam e colocavam em cena o marxismo agindo em prol da libertação. Contraditoriamente, os cânones marxistas-leninistas não aceitavam a visão animista que caracteriza o pensamento mítico africano.

Na cultura africana, “o ferreiro tradicional é depositário do segredo das transmutações. É, por excelência, o Senhor do Fogo. Sua origem é mítica e ele é chamado, na tradição bambara, o primeiro filho da Terra” ( BÂ, 1993, p. 18 ). Como “depositário dos segredos das transmutações”, o ferreiro goza de credibilidade, no meio onde atua. A ele cabe ouvir e interpretar, sabiamente, os problemas e anseios da comunidade e, por meio de ritos só permitidos aos iniciados, perscrutar as orientações divinas. O Ser Supremo efetua mudanças no mundo material dos homens por intermédio dele. O estabelecimento de “um vínculo de vaivém gerador

de movimento e ritmo” ( BÂ, 1993, p. 16 ) confere uma ação dinâmica e, portanto, crítica, ao exercício do ferreiro.

Para a filosofia marxista, de acordo com o Manifesto do Partido Comunista, “as estruturas jurídica, moral e religiosa tornaram-se aos seus olhos meros preconceitos burgueses que camuflam outros tantos interesses da burguesia” ( MARX; ENGELS, 1981, p. 27 ). O discurso da religião, para os marxistas-leninistas, é visto com desconfiança, porque mascara intenções de dominação e exploração. Deste modo, a religião é criticada, na medida em que pode estar a serviço da classe dominante. A palavra veiculada pela religião deve, assim, ser interpretada, criticamente, para desvelar nela, a ideologia subjacente. O paradoxo entre a figura mítica do ferreiro e as ações da “associação” situa-se nesse olhar diferenciado em relação à religião.

Apesar das especificidades da religião tradicional africana, fundamentada numa celebração do divino, imerso em todos os seres e corpos da natureza, ela sofreu perseguições, durante a época da implantação da independência. Os líderes políticos, sustentados em princípios marxistas-leninistas, viam essas manifestações míticas como fatores contraproducentes a uma postura mais racional e crítica, em relação à existência. Sob essa ótica, a religião tradicional africana, de onde emana a figura do ferreiro, também era vista como “ópio do povo”, sendo um veículo de aprisionamento e alienação.

Lembremos, entretanto, que, para vários estudiosos, mesmo no mundo contemporâneo, os homens não abandonaram totalmente a visão mitológica; apenas “transportaram-na” para outras áreas, como, por exemplo, a política. Quer dizer, a mitologia continua sendo uma possibilidade de o homem atual orientar-se e organizar-se no mundo, pois, “ao imitar os actos exemplares de um deus ou de um

herói mítico” (ELIADE, 2000, p. 16), faz a escatologia destes tempos de insegurança e incerteza.

Mircea Eliade, referindo-se à revolução marxista, vê nesta, para além do cunho científico, também uma perspectiva mitológica: “Por muito [que] se atribua [ sic ] veleidades científicas a Marx, é evidente que o autor do Manifesto Comunista retoma e prolonga um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrânico, a saber: o papel redentor do Justo ( o “eleito”, o “ungido”, o “inocente”, o “mensageiro” dos nossos dias, o proletariado ), cujos sofrimentos são chamados a mudar o estatuto ontológico do mundo” ( ELIADE, 2000, p. 18 ). Percebe-se, portanto, uma atmosfera sagrada envolvendo também as utopias marxistas. Sob tal ângulo, as parcerias entre o ferreiro e a “associação” podem ser consideradas coerentes, desde que se evoque, como princípio deste consórcio, a comunhão dos ideais de justiça e liberdade.

Ainda de acordo com o Manifesto do Partido Comunista, os proletários, impulsionados pela revolta contra as explorações, “começam a se unir em sindicatos contra os burgueses; fundam associações permanentes para eventuais choques. Por toda parte a luta vai se transformando em motim” ( MARX; ENGELS, 1981, p. 26). Podemos, assim, compreender que a presença mítica do ferreiro e a participação ativa da “associação” se irmanam “em rebelião” contra um sistema opressor. Deste modo, a voz enunciadora também faz do espaço literário um local de consciência e crítica em relação à história de Angola.

O surgimento das “associações” nos musseques implica uma opção pelos explorados socialmente. Os mussequeiros, ou seja, os habitantes das favelas de Luanda, eram seres espoliados, nas suas relações de trabalho e de vida. A tarefa da “associação” era dar a esses excluídos uma educação socialista. Cabe enxergar a

educação, aqui, no aspecto tanto formal, quanto informal, como um dos meios utilizados pelos associados para conscientizarem os jovens mussequeiros acerca da exploração a que eram submetidos. Sob esta perspectiva, os associados “pretendem (...) mudar a natureza dessa intervenção, subtraindo-a às influências da classe dominante” ( MARX; ENGELS, 1981, p. 33), para despertá-los para uma leitura crítica da realidade.

Em meio à panfletagem feita pela “associação, fica explícita a conclamação da união de forças como método para vencer as artimanhas do poder, constantemente usadas para driblar as investidas e críticas feitas contra este. A “associação” é, assim, um laboratório experimental, onde os seus membros, várias vezes, às voltas com um “clima de desconfiança” ( SF, 147 ), tinham de continuamente exercitar a convivência com a alteridade, para que o personalismo não saísse vitorioso em relação às prioridades da coletividade. Guima, nesse contexto, encarna a consciência de que “é o movimento consciente e autônomo de uma maioria esmagadora, em proveito dessa mesma maioria” ( MARX; ENGELS, 1981, p. 28 ). Ele, dentro da “associação”, atua como uma personagem que fortalece a união, minimizando as alteridades entre os elementos do grupo, para fazer sobressair os ideais em comum.

Além da recriação mítica do ferreiro, imbuído de ligar o passado ancestral ao presente, nessa conjuntura de fortalecimento de ideais em comum, há também a ressignificação de outros mitos das tradições angolanas como, por exemplo, o da kianda. Deusa do mar, esta é uma divindade tida como um “gênio da natureza” ( COELHO, 1997, p. 135 ) e, de acordo com estudos de Virgílio Coelho, é “um produto que resume a ligação do homem com o seu meio, podendo (...) viver fora ou dentro das águas” ( COELHO, 1997, p. 142 ).

A relação entre os gênios da natureza e a sociedade angolana estabelece, em geral, como regra de contrato: “utilizar de modo criterioso e racional a terra e os recursos dos rios, dos lagos e lagoas e das “cacimbas”” (COELHO, 1997, p. 140 ). Entre os “gênios da natureza”, a criação mítica da kianda teria surgido, ainda de acordo com pesquisas de Virgílio Coelho, para rearmar as relações entre os homens e os deuses, uma vez que haviam sido quebradas por “mau uso dos recursos dos lugares” ( COELHO, 1997, p. 142 ). Apropriamo-nos, aqui, dessas informações para observarmos que, também, a figura da kianda ressurge, no contexto da década de setenta, em *O signo do fogo*, para reequilibrar relações desarmoniosas, em Angola, entre os homens e a natureza, entendendo-se esta como o lócus de vivência e de convivência dos seres humanos.

Concluimos, pois, esta parte de nossa tese, chamando atenção para o hibridismo cultural que atravessa a cultura angolana. Mesmo na época das lutas pela independência, quando eram proclamados os valores da terra angolana, estes já se encontravam contaminados por heranças coloniais deixadas pelos portugueses.

### 4.1.3. Linguagem: descentramentos e tensões

As palavras às vezes são traiçoeiras, dizem uma coisa mas querem significar outra.

Boaventura Cardoso ( SF, 147 )

A tradição oral<sup>11</sup> é, hoje, reconhecida, por escritos abalizados de estudiosos e pesquisadores, como um dos sustentáculos das culturas autóctones africanas. Na atualidade, também é inquestionável o fato de que o predomínio da oralidade, e não sua exclusividade ( pois há outras formas de transmissão dos conhecimentos e dos valores ), não implica a opção por uma fonte mais acessível e, por conseqüência, menos complexa que a escrita, até porque esta não esgota os substratos da oralidade e da literatura oral em particular. Trata-se, no escrever de António Fonseca, “de uma questão de identidade cultural das superfícies sociais ( grupo, comunidade ) em que se assenta e se desenvolve” ( FONSECA, 1996, p. 16 ) a oralidade. Esse desenvolvimento evidencia uma dinamicidade nas tradições orais e a sua inserção social.

Ao contrário do, constantemente, propagado, a prática da literatura oral exige habilidades específicas, adquiridas por intermédio de exercícios perpassados de rigorosos processos de reconfigurações. Em meio às figuras encarregadas da

---

<sup>11</sup> Os termos tradição oral, literatura oral e oralidade são recorrentes nos estudos sobre literaturas africanas, pois expressam peculiaridades que distinguem essas literaturas das demais. Muitos escritores africanos retomam, ficcionalmente, esses aspectos, como forma de marcar um modo diferenciado de ser e de estar no mundo. Apresentamos, a seguir, embora rapidamente, definições para esses termos, a fim de demonstrarmos como os mesmos expressam características próprias dentro do universo tradicional banto-africano. Para isso, utilizaremos definições dadas por Lourenço do Rosário. De acordo com esse pesquisador, a tradição oral é o “reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade” ( ROSÁRIO, 1989, p. 47 ). É por intermédio da tradição oral que os valores, as crenças e as aspirações de uma comunidade são perpassados de geração em geração. Assim, a tradição é o canal utilizado para se educar o outro para a vida. Essa transmissão de valores dos ancestrais “efeti[va]-se” ( ROSÁRIO, 1989, p. 50 ), por meio da oralidade que possui características específicas, marcadas pela criatividade e interatividade, a fim de estimular e manter as tradições. Já a literatura oral é marcada pela criatividade que perpassa as narrativas orais. O termo literatura oral foi criado para fazer uma distinção de literatura escrita, pois a forma como essas literaturas recriam a realidade possui características diversas( Cf. ROSÁRIO, 1989, pp. 47-111).



transmissão da literatura oral, sobressai, em diversas etnias africanas, a do *griot*<sup>12</sup>, o narrador da tradição. A conquista deste título exigia um longo preparo, onde o *griot* exercitava o manejo de recursos estilísticos e aprendia a adequar suas mensagens face às expectativas do grupo. Neste sentido, a valoração da competência e da habilidade do *griot* era inferida de uma intervenção construtiva entre emissor e receptor, exigindo-se, para tal, da parte do *griot*, um acompanhamento dos fatos históricos de sua comunidade. Entretanto, embora a mensagem do *griot* fosse enraizada na realidade, a interação entre ele e a comunidade era tida por sagrada, pois o conhecimento veiculado emanava do Ser Supremo e ele era, portanto, uma voz reveladora das intenções divinas, cabendo-lhe a sabedoria de dosar as informações transmitidas:

Na África negra está perfeitamente de acordo com a lógica natural das coisas que o saber superior se revista de aparências irrisórias e marginais a fim de afastar os profanos, os discípulos 'fechados', que o mestre nunca conseguirá 'abrir' para a 'luz' dos conhecimentos ou cujos 'ouvidos' jamais conseguirá 'penetrar', os curiosos, os invejosos e os frívolos que, de qualquer modo, não merecem adquirir os segredos da natureza e ser iniciados nos mistérios. Com efeito, quanto está em causa o essencial, isto é, as relações humanas, a verdadeira cultura consiste aqui em saber compreender tudo por meias-palavras ( SOW, 1997, p. 27 ).

Reparemos, assim, que ao *griot*, como ao ferreiro, cabia a artesanaria alegorizada da palavra para afastar os “curiosos”, “invejosos” e “frívolos”. A ambos competia, então, propagar, criativamente, as tradições orais, para abrir a luz dos conhecimentos àqueles, cujos ouvidos fossem penetráveis. Ao lado dos *griots*, havia também os mais-velhos, da mesma forma, especializados na sabedoria de manejar a palavra oral, ou seja, passar os conhecimentos do âmbito esotérico ( revestidos de uma linguagem hermética, apenas decifrável aos iniciados ), para o exotérico

---

<sup>12</sup> Em quase todas as regiões da África ancestral, havia a figura do contador de estórias. Entre alguns povos africanos, esse transmissor das tradições orais era chamado *griot*, mas em outras etnias era conhecido por outras designações.

( desvestidos dessa linguagem hermética ). Só deste modo, a tradição oral conseguia colocar-se ao alcance do ser humano, permitindo-lhe acesso ao entendimento do universo sagrado.

A sacralidade da palavra, perpassada pela voz dos *griots* e dos mais-velhos, tem sua gênese em várias tradições, entre elas, por exemplo, na bambara, que “ensina que a Palavra ( Kuma ) é uma força fundamental que emana do Ser Supremo, *Maa Ngala*, criador de todas as coisas. Ela é o instrumento da criação” ( BÂ, 1982, p. 181 ). Por conseguinte, é o fundamento da realidade e, por outro lado, no seu sentido original, é a revelação do Ser Divino e, por isso, no passado africano ancestral, “a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” ( BÂ, 1982, p. 182 ). Para desencadear as forças sagradas das palavras, exigia-se muita prudência, pois o poder criador do verbo podia ser canalizado, tanto para o bem quanto para o mal. Quando ele era, maliciosamente, interpretado para vitalizar guerras, ódios ou discórdias, instaurava-se uma desarmonia cosmológica, pois, nas culturas tradicionais africanas, as energias se debitavam ou se creditavam umas nas outras, quer dizer, elas se retroalimentavam. Por isso,

a violação das leis sagradas caus[a] uma perturbação no equilíbrio das forças que se manifest[am] em distúrbios de diversos tipos. Por isso a ação mágica, ou seja, a manipulação das forças, geralmente almej[a] restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia, da qual o Homem, [tem] sido designado guardião por seu Criador ( ALTUNA, 1993, p. 186 ).

Nas antigas culturas tradicionais africanas, os mentirosos ou os faltosos à palavra dada condenavam-se ao expurgo das sociedades em que viviam. Aos profanadores de leis sagradas eram reservados castigos inomináveis, sendo

preferível que, antes, tivessem optado pela morte a terem de passar por uma “ação mágica<sup>13</sup> (...) [para] restaurar o equilíbrio perturbado”, pois, na etnofilosofia africana, as energias cósmicas, se tornadas desequilibrantes, acionavam, “automaticamente”, o gatilho da ação equilibrante. A harmonia da palavra tradicional africana é reconhecida por sua artesanaria verbal, esteticamente ritmada, elaboradamente tecida, pedagogicamente alegorizada, metaforicamente proverbial, sensualmente cativante, dramaticamente vivenciada, sabiamente silenciada, sagradamente enunciada. Assim, o *griot*, além do exercício de aprender a administrar a palavra, precisava aprender a torná-la sedutora e cativante, uma vez que ela era o canal de transmissão da história, dos valores e crenças culturais, propagados por gerações sem conta.

Como veículo de propagação da história, tradições e crenças, as palavras tinham de provocar, na sua recepção, o desejo de serem reproduzidas. O encontro com estas seria, então, um momento único, de magia, do despertar da imaginação, fazendo, no dizer de Octávio Paz, “ouvir o inaudito e ver o imperceptível (...), [como] acontece no sonho e no encontro erótico” ( PAZ, 1994, p. 11 ). Ao instigar, no ouvinte, a fruição imaginativa, essa palavra cativante estabelecia laços e prendia os receptores da comunidade. A carga mágica e sedutora desse tipo de linguagem, entretanto, revelava “verdades” fundadoras. Um trecho de Carmen Tindó pode complementar nosso pensamento:

---

<sup>13</sup> A opção pelo termo magia, de acordo com Altuna e outros estudiosos, não é o mais adequado, quando tratamos das religiões das culturas africanas, pois tal vocábulo pressupõe algo sobrenatural, quando, de fato, em tais culturas, existe, naturalmente, uma visão religiosa de mundo, onde se intercambiam os mundos visível e invisível, não se admitindo, pois, dualidade entre o místico e o real, chegando-se à unicidade no sentir, pensar e expressar-se ( ALTUNA, 1993, p. 84 ). “Magia, entretanto, assume, na literatura, outros sentidos: o de encantar, o de imaginar” ( Cf. SECCO, 2003, pp. 5-17 ).

Essa escrita, entretanto, nada tem a ver com a dimensão meramente fonética de palavras, sintagmas e frases, mas, sim, com as camadas submersas do discurso, onde emoção, melodia e gestualidade transformam o texto em local de manifestação do erotismo verbal intrínseco a toda enunciação literária ( SECCO, 2003, p. 9 ).

Tomemos, no lugar do texto escrito, o oral e deduzamos o seu enraizamento na cultura. Ensino, valores e crenças passam oralmente de geração a geração. Assim, as tradições se formam e se mantêm, sendo transmitidas através dos tempos, de maneira (re)atualizada e crítica.

Ao inverso da tradicional cultura africana, o Ocidente, de modo geral, principalmente após a descoberta e invenção da imprensa, subestimou durante séculos o texto oral e atribuiu um valor sagrado à escrita por considerá-la incorruptível, capaz de conservar “verdades” por anos a fio. Mas, a historiografia constata, hoje, que não existem “verdades” absolutas e, mesmo os textos escritos devem passar por um crivo crítico, onde sejam avaliados aqueles que “falam” e os lugares de onde “falam”. Nas palavras de Edward Said, não se devem ler os discursos “como intenções literais, em vez de indicativos classistas e historicamente determinados de grupos e interesses” ( SAID, 1999, p. 308 ).

A história das culturas dos países ex-colonizados de África tendo sido, em grande parte, registrada por mãos européias, carecia de uma releitura, para ouvir os silenciados da história, pois, “não é possível desenvolver harmoniosamente culturas e valores que se ignoram, que se negligenciam ou que pouco se conhecem” (SOW, 1977, p.29 ). Uma das conseqüências da ignorância desses valores é a preterição de suas identidades por elas próprias que passam a evocar outras culturas e outros valores, como acontece, por exemplo, em relação à África, que, de acordo com Carmen Tindó, “é ainda, em grande parte, concebida como um continente distante e exótico, como misterioso berço de nossos orixás e religiosidades negras, como mero território de feitiços e magias” ( SECCO, 2003, p. 8 ). Conforme defende a referida professora, é preciso desmistificar tal visão.

A palavra, na cultura tradicional africana, legitimada para revelar conhecimentos de mundo, foi, como sabemos, durante os anos da colonização, suplantada por outra, portadora dos discursos do dominador. Romper com a metrópole implicava, então, assumir um outro discurso, cuja base desestabilizasse as “verdades” solidificadas pela colonização. As palavras revolucionárias precisavam provocar, então, um (re)conhecimento do sujeito em relação a si mesmo, fazendo-o sentir-se parte integrante de sua história, circunstanciada no tempo e no espaço. Essas palavras, revitalizadoras do gérmen cultural africano, têm, assim, por princípio, dois objetivos indissociáveis. Um, o de restabelecer a auto-estima de uma face, além de ocultada, arruinada; o outro, o de reinventar um mapa de tradições, valores e crenças, num novo tempo.

Se entre as reapropriações das coisas da terra, inclui-se a revitalização recriadora da literatura oral, por outra, insere-se, já e também, a apropriação reconfigurada da língua portuguesa. A grande provocação ao *griot* dos tempos atuais é, então, a de interseccionar várias heranças, de modo a inscrevê-las na diferença. Assim, o texto escrito procura reinventar as marcas do texto oral, como também, tenciona produzir uma escritura, onde as “verdades” sejam apenas pontos de vista, sem pretensões de absolutismo. O revigoreamento criativo do texto oral só é possível mediante um conhecimento da história, das tradições e das crenças. Em razão da marginalização sofrida, durante os anos do domínio português, o novo *griot* precisa embrenhar-se por um caminho de pesquisas, escavações, escutas, fazer a arqueologia dos tempos passados e redescobri-los nos tempos hodiernos. O novo *griot*, como o antigo, tem de passar pelas provas dos ritos iniciáticos, entre elas, saber administrar os conhecimentos colhidos e, sobretudo, saber interpretá-los, para poder separar o “joio” do “trigo”, aprendendo a velar, revelar e recriar a linguagem

para afastar os frívolos e curiosos. Se as “verdades” absolutas estão, hoje, destituídas de poder, por outro lado, cabe ao novo *griot* o papel de advogar as suas “verdades”, mostrando a importância e a utilidade das mesmas para os povos que as vivenciam.

Boaventura Cardoso, dentre alguns importantes escritores angolanos, alcança, com maestria, esse engenho de fazer da língua portuguesa um local de celebração de vários traços caracterizadores das multifacetadas identidades angolanas. Navegando pela prerrogativa própria aos textos literários que permitem a estes “extrapolar[em] a língua” ( MACEDO, 1989, p. 13 ), “Boaventura, como um ferreiro das palavras, reinscreve criativamente o português, mesclando-o ao quimbundo” ( SECCO, 2005, pp. 107-126 ), de modo a promover sua linguagem romanesca como tutora das coisas da terra angolana. O código lingüístico do colonizador é, deste modo, subvertido, para adquirir peculiaridades que conferem a essa língua literária usada pelo escritor um outro legado. Passada pela forja da reinvenção, sua escrita – a tecida em língua portuguesa, encharcada das marcas do quimbundo e outras línguas – faz uma espécie de escatologia, recusando os tempos em que, em Angola, era proibido falar nas línguas locais.

Em *O signo do fogo*, embora já exista uma artesanaria das múltiplas faces da identidade angolana, tal processo só alcançará uma maturidade mais densa, nos dois últimos romances. O primeiro romance cardosiano, em sua linguagem ficcional, reflete, sobretudo, as tensões daquela época de guerra. Entre os desafios para a implantação da independência, estavam as operações para escapar à censura portuguesa. A luta para romper com o universo do colonizador acarretou, como sabemos, repressões, de conseqüências trágicas e sangrentas. Portanto, enquanto “o pensamento crescia folgadoamente (...) a palavra tinha de se refugiar nos becos e

nas esquinas do tempo e da vida” ( SF, 24 ). *O signo do fogo* traduz, sobretudo, esses tempos de opressão e censura, de luta e rebeldia.

Uma das estratégias arquitetadas pela narrativa cardosiana para traduzir as perseguições dos portugueses e a sagacidade com que os angolanos tinham de tentar livrar-se deles é a recorrência ao jogo. O futebol aparece, com certa evidência, nos primeiros contos do autor e, também, agora, neste primeiro romance. A dinâmica do futebol, baseada em planejadas passagens de bola, no intento de driblar a repressão adversária, encontra-se representada na seqüência veloz das ações. Recorremos a um exemplo:

Sol abrasador fazia reluzir tectos zincados, entrava por todos os lados e frestas e buracos, assim. Areia dos musseques estalavam de quentes e os transeuntes de pés descalços andavam então desajeitados, assim, como se estivessem a caminhar sobre brasas. E era então o fogo a flagrar tudo, assim. Crianças rabujavam até na rouquidão, os homens desnudavam o tronco, as mulheres impedidas de descobrirem o busto andavam de calções. E as casas de sorvetes rebentavam numa mistura de calor e algazarra de gente com as goelas sedentas, assim, olha o engraçado! Vá para o fundo da bicha! Dois de limão, um de baunilha, quatro de framboesa! Já estou aqui há bastante tempo! Calma! Calminha! E os bombeiros andavam num afogo tentando afogar os fogos. Corrida nas praias se fazia fogosamente e desordenadamente, assim. E nas praias era um inferno, não tinha espaço livre, todos se atiravam no mar de afogadilho, fogosamente e tinha então gente que se afogava no afogo, assim. Nas capoeiras e currais e pocilgas os animais andavam desencontrados, excitados, assim, estonteados na embriaguez fogosa do calor ( SF, 17 ).

A sucessão vertiginosa das ações, enumeradas à moda de um jogo de futebol, traduz a intensidade das transformações operadas à época, flagradas em verbos como “estalalar”, “rebentar”, calcados numa semântica de ruptura e de destruição. As constantes aliterações ( “abrasador”, “fazia”, “reluzir”, “zincados”, “musseques”, “estalavam”, “quentes”, “pés” ) criam um sugestivo efeito fonético, sobrepondo sons repetidos que expressam o ruído do fogo ardendo sem parar. A predominância dessas aliterações ( provocadas pelo “calor e algazarra de gente”, pelas “crianças [que] rabujavam até na exaustão”, pelos “bombeiros [que] andavam num afogo

tentando afogar os afogos”) é reflexo desse tempo em que o “caminhar sobre brasas” afetava, arbitrariamente, “homens”, “mulheres”, “crianças” e “animais”. Ao final das contas, ficavam todos “estonteados”:

O certo é que, por uma ou por outra razão, o calor ia aumentando naquela noite de cacimbo. E no calor se juntava uma onda de mosquitos e de nígguas que punham todo o mundo a se coçar e a se abanar e a zonzear e a zonzar e garanzar e a zangarilhar e depois então ficava tudo numa zaragalhada, assim! ( SF, 131-132 )

Podemos, também, depreender da interpretação das muitas aliterações, assonâncias e jogos de palavras, uma alegoria da necessidade de os colonizados ludibriarem a opressiva vigilância portuguesa, pois, as cenas, como numa tela cinematográfica, ao se sobreporem umas às outras, no texto, criavam, ironicamente, um efeito de tontura e ilusão: “zonzear e a zonzar e garanzar e a zangarilhar e depois então ficava tudo numa zaragalhada, assim!” Nesses lúdicos sintagmas, propositalmente tecidos pelo narrador, sob o imperativo de não estragar “o segredo da operação” ( SF, 25 ), havia a intenção de denunciar o engano dos adversários opressores que, quando percebiam, já haviam sido programadas outras táticas do jogo.

Um outro procedimento romanesco para revelar e pôr em questão a acirrada censura colonial é a transferência do foco principal para o acessório, espelhando a intensidade das transformações históricas e sociais da época, quando os parâmetros apareciam invertidos. A linguagem, como num palimpsesto, mistura dados, cores, fatos, numa imagem vertiginosa e desconcertante, refletora daqueles dias, em que a tragédia era tão grande, que parecia cômica. O trecho abaixo demonstra isso, com evidência:

Era o fogo. Realmente tinha fogo que tornava as pessoas agitadas, irritadas e apressadas, assim. E até os animais tinham então comportamento



estranho; cães e gatos e cabras e cabritos e galos e galinhas e alguns bois, vieram ainda cá para fora, tal era o calor. Os ratos e as ratazanas também desceram na Baixa e assim, iludindo a vigilância dos cobradores dos autocarros entraram assim e quando foram descobertos pelos revisores foi uma grande barafunda. E as senhoras então partiram os vidros dos autocarros e saltaram para fora, assim, socorro! Ai minha mãe! E o motorista da linha vinte e dois que não suportava cócegas de ninguém muito menos de ratos, quando se apercebeu de que tinha um corpo estranho no pescoço, se descontrolou, largou o volante para se livrar de tão esquisito passageiro e então o enorme machimbombo de dois pisos embateu numa árvore ( SF, 44 ).

O fragmento acima demonstra a instabilidade provocada pelos deslocamentos daquela época. A invasão dos ratos e das ratazanas alegoriza a transgressão às situações acomodatórias, no caso, as resultantes do colonialismo. O efeito do riso e da ironia, nesse trecho, torna mais ácida a crítica feita pela enunciação romanesca. Para Linda Hutcheon, “a ironia (...) significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma com uma atitude para com o dito e o não dito” ( HUTCHEON, 2000, p. 28 ). Ainda segundo essa teórica, a ironia tem arestas cortantes, que produzem questionamentos profundos no leitor. Neste sentido, a existência da ironia está subordinada à interpretação do leitor, a partir do “dito e o não dito”. No trecho de *O signo do fogo*, a voz enunciativa usa alguns recursos que produzem efeitos caricatos, como, por exemplo, a invasão dos ratos, por intermédio dos quais, constrói um discurso irônico. Os ratos, responsáveis por roubarem o sossego, alegorizam também o questionamento aos discursos engessados. Ao iludirem a “vigilância dos cobradores”, eles expõem as brechas do sistema dominador e, ironicamente, fazem “cócegas” em seus pontos nevrálgicos. Assim, por meio da ironia, a voz enunciativa afirma a construção de um outro discurso paralelo, tecido nos subterfúgios.

Os tempos da revolução e, junto com eles, os tempos da guerra desestabilizaram Angola, provocando conseqüências negativas. A destruição causada pelo fogo gerou um clima de instabilidade, refletida no próprio discurso enunciativo, cuja linguagem “ofegante”, marcadora de um tempo de transição, assinala o descentramento da voz narradora. Esta busca evidenciar que ninguém era dono da “verdade”, antes, as pessoas deveriam reconhecer-se na alteridade. O discurso narrador defende, assim, a idéia de que todos são agentes da história. Constrói, desse modo, seu texto sem barreiras estratificadas entre ele e as personagens, numa aglutinação de papéis, sem predomínio de nenhum deles. Recorramos ao texto literário para exemplificar o que afirmamos:

Guima nas horas de lazer gostava de lhe olhar profundamente para depois lhe galantear, assim. Atrevido, lhe perguntava sempre quantos namorados tinha tido, mas a Velha se ria só, assim. Não tendo filhos tudo quanto ganhava era para ele. Antes de Guima ter começado a trabalhar, ela lhe assegurava os estudos e o calçado e a roupa. Guima não queria que ela continuasse a trabalhar, mas ela não desistia. E dizia então que trabalhando evitaria doenças e a velhice tardaria. Não deixava de ter razão, a Velha, assim ( SF, 11-12 ).

Dois homens brancos, um corpulento que nem gorila e um outro de estatura média, com ar de anjo bondoso, entraram e sem mais delonga levaram Guima a murros e pontapés.

Na carrinha que me transportava para a cadeia estava sentado entre os dois agentes, tão próximos de mim que quase não me podia mover. Não sabia ao certo em que direcção olhar pois mesmo na minha frente tinha dois outros agentes a olharem insistentemente para mim, com ar de intimidação. Os agentes lhe olhavam fixamente, quase sem pestanejar, como se estivessem na espera de uma reacção intempestiva de Guima. Os agentes exibiam ostensivamente os seus músculos, assim Guima ouvia todos os insultos sem nada poder dizer ( SF, 41 ).

Na narrativa de *O signo do fogo*, os verbos empregados pelo discurso enunciativo assumem ora a primeira, ora a terceira pessoa ( “levaram Guima a murros e pontapés”, “Na carrinha que me transportava...”, “Os agentes lhe olhavam fixamente” ), numa prática constante em que os discursos indireto e indireto livre se entrecruzam. A voz enunciativa, em várias passagens, posiciona-se como intrujona

( “Não deixava de ter razão, a Velha, assim”), não se acanhando de dar sua opinião, comportando-se como um “narrador intruso”, cujo olhar é atento e crítico.

Em vários trechos da narrativa, é possível fazer mais de uma interpretação, referente ao foco narrativo. Tomemos, por exemplo, o já citado “Não deixava de ter razão, a Velha, assim”, pensamento passível de ser atribuído ao próprio narrador ou a Guima, através do discurso indireto livre.

Nessa “maleabilidade” empregada pelo discurso narrativo, podemos encontrar a ideologia subjacente ao processo descolonizador: a desentronização de uma voz absoluta e monológica para uma outra relativizada, dissonante e, portanto, “incompleta”. A abertura do discurso narrativo é possibilitada pelo emprego de uma voz denominada “onisciência seletiva múltipla” ( LEITE, 1999, p. 47 ). Neste tipo de foco narrativo, as próprias personagens expõem as suas impressões, sensações e sentimentos. Ao colocar, em cena, a voz das próprias personagens, sem privilegiar nenhuma delas, o discurso enunciador transfere para o leitor a responsabilidade de tirar ilações e fazer deduções. Entretanto, embora possamos afirmar que não identificamos uma posição autoritária e rígida da voz narradora, dentro do enunciado, na macroestrutura ficcional, registramos a presença de um discurso ideologicamente comprometido com a inclusão dos pequenos e destituídos de voz. Não esqueçamos que *O signo do fogo* focaliza a época das utopias libertárias em Angola.

O recurso da voz narradora para fixar o lugar de onde fala é a recorrência às estruturas próprias da cultura a que pertence. A opção por tal procedimento se apóia, assim, no fato de que cada ser humano se reconhece, dentre outros aspectos, através de características formadoras de sua cultura, a partir do momento

em que esse reconhecimento lhe permite superar a “ruína [de] trazer consigo as raízes de outros” ( KI-ZERBO, 1982, p. 42 ).

Retomando *O signo do fogo*, observamos que o narrador valoriza o *corpus* das tradições quimbundas e se inclui como emissário da cultura banto-africana, evocando as práticas locais como método para a afirmação identitária de Angola. Retiremos um outro fragmento de *O signo do fogo*, que comprova o que estamos dizendo:

O monte de terra começou então a se desfazer lentamente. A cova foi se abrindo para espanto dela. Depois, espreitou para o fundo da cova e reparou então que tinha fogo. Parecia então um pequeno vulcão a arder, assim. O fogo foi então subindo, subindo até na superfície da terra que ela pisava, enquanto que vozes humanas vindas do fundo da cova podiam agora se ouvir, assim ( SF, 84 ).

Esse trecho comenta algumas decorrências das kimbandices praticadas por Tutuxa para tirar Guima da prisão, mas podemos transferir tais comentários para a voz narradora. Esta perscruta, alegoricamente, as vozes dos antepassados, para conseguir aval para sua empreitada narrativa, transformando-se, assim, no decodificador das mensagens da ancestralidade angolana. Também não nos é difícil evocar, aqui, a figura de Hefestos, vomitando lavas de fogo, “vulcão a arder”, em uma crise de cólera, resultante dos anos de exílio. Tanto as kimbandices como a figura de Hefestos alegorizam a indignação contra a opressão colonial, ambas expressando o desejo de libertação.

Quando, anteriormente, trouxemos a figura do *griot*, logo a associamos à do ferreiro. Ambas são decodificadoras das leis divinas, interpretam mensagens do Ser Supremo sob uma linguagem velada e alegórica e têm uma responsabilidade social e coletiva. Se o ferreiro é o artesão das palavras, nele podemos depreender também a figura do escritor, assumindo, entre outras, a tarefa de *griot*.

A recriação da realidade cultural, forjada pela reinvenção dos mitos tradicionais, exige ação e paciência. O ferreiro, na sua forja transmutacional, encarna o papel de comandar o rito de passagem através do qual o passado pode ressurgir de forma a ajudar a compreender melhor o presente, criando possibilidades de um futuro promissor. Em *O signo do fogo*, é revivido, criativa e alegoricamente, o tempo das transmutações do fogo, sendo também imaginado um tempo harmonioso por vir. A independência é revisitada corrosivamente. Mas, o que virá após ela fica em aberto. Os sonhos da Revolução angolana não se fecham. A libertação chegara. E a liberdade? O que haveria de ser? Respostas a tais perguntas encontraremos nos próximos romances de Boaventura Cardoso. Nestes, o autor vai repensando diversos momentos históricos de Angola, em seus contextos problemáticos, nas “centelhas de perigo”, conforme ensina Walter Benjamin. Passemos, então, com o romance *Maio, mês de Maria*, a outro capítulo da história angolana, revista pelo olhar crítico do escritor.

## 4.2. Maio, mês de Maria

### 4.2.1. Tempos de choques e fraturas

Quem que não pressentia o céu estava carregado de nuvens, que ia ter chuva abundante má para o cultivo?

Boaventura Cardoso ( MMM, 1997, 84 )

O primeiro dado que nos chamou a atenção no romance, *Maio, mês de Maria*, foi a palavra “novamente”, situada logo no primeiro período do romance: “Igrejas tinham novamente mundo de gente, sobretudo de mulheres que, joelhando, fatimavam ardentemente Nossa Senhora de Fátima” ( MMM, 1997,11 ). O vocábulo “novamente” pressupõe algo familiar. Lingüisticamente, estamos diante de uma coesão “referencia[ ] exofórica” ( KOCH, 2004, p. 19 ), isto é, o texto remete o leitor a algo conhecido, a uma situação, com a qual estabelece ligação.

Acoplado ao “novamente” está o informe da ação repetida: “Igrejas tinham novamente mundo de gente que, joelhando, fatimavam ardentemente”. A recorrência à religião caracteriza-se, assim, como a prática já vivida em outros momentos ou circunstâncias.

Os contextos dessa incidência são, entretanto, bastante diferenciados. O primeiro, em *O signo do fogo*, acontece numa Angola ainda colonial, onde predominavam as religiões impostas pelos colonizadores. As práticas religiosas dessa época seguiam os rituais judaico-cristãos, fechando-se à interferência das crenças locais, consideradas primitivas. A discriminação contra as convicções religiosas africanas induzia muitos autóctones a uma postura ambígua, pois eles acabavam por participar, indistintamente, das duas religiões, o que revela sua ambivalência entre dois mundos, o africano e o dos colonizadores.

A adesão às crenças cristãs era uma exigência para a inserção nos códigos econômicos, sociais e culturais, estabelecidos pelo colonizador. A religião e o Estado agiam unidos, no intuito de fortalecer o domínio sobre os colonizados. Nesse aspecto, podemos utilizar, aqui, o pensamento de que a “incontestável centralidade de uma consciência europeia soberana” ( SAID, 1990, p. 19 ), nos países colonizados, foi construída, dentre outros aspectos, a partir de “uma lógica detalhada governada não apenas pela realidade empírica, mas por um conjunto de desejos, repressões, investimentos e projeções” ( SAID, 1999, p. 19 ).

O contato com as religiões africanas, principalmente, nos lugares alcançados pelo colonialismo, acontecia na subalternidade. De acordo com as religiões tradicionais africanas, “Deus est[ava] instalado demasiado alto e demasiado longe para poder interessar-se directamente pelos assuntos humanos. Conseqüentemente, [era] para toda a multidão dos deuses inferiores e dos antepassados deificados que a maioria dos Africanos se volta[va]” ( BALOGUN , 1977, p. 47 ). Entre os antepassados e os membros da comunidade estabelecia-se, assim, um vínculo de vai-e-vem, sustentado por meio de conselhos, receituários, ordens, admoestações, entre outros. Estes princípios eram tidos por bruxarias pelos colonizadores, cujas crenças se pautavam numa dicotomia entre o mundo dos homens e o divino.

A necessidade de uma prática ambígua tornou-se esvaziada, no pós-independência. Nos primeiros tempos, o marxismo, ateu, considerava prejudicial qualquer religião. Já a descolonização, por carrear junto com ela a ressignificação valorativa das crenças da terra, permitiu a mesclagem entre os credos religiosos que sobreviveram e resistiram às proibições. A antiga dicotomia entre as religiões africanas e as tradicionais europeias foi substituída por atravessamentos entre

ambas, configurando-se outras características, tanto para as africanas quanto para as européias.

Antes da libertação, as pessoas, em várias regiões angolanas, valiam-se da religião para ganharem forças até o fim das guerras coloniais, quando a harmonia seria restaurada. A independência era tida como um marco para o cessar fogo e, ao mesmo tempo, o início da (re)construção de uma Angola promissora. A redistribuição desigual de oportunidades entre negros e brancos, a exploração econômica sofrida pelos colonizados, as discriminações humilhantes impingidas por parte dos europeus, enfim, todas as injustiças teriam fim, a partir da sonhada independência. Por isso, a população sofria, mas buscava forças para resistir, até a chegada desse novo tempo.

A independência acabou com alguns problemas que existiam na época do colonialismo, mas não trouxe a apregoada justiça social, como demonstra, por exemplo, Inocência Mata. Ao discutir a produção literária do pós-colonialismo, essa pesquisadora afirma que não houve “refração na representação da precariedade da existência humana e dos limites impostos pelo regime então vigente” ( MATA, 2003, p. 49 ). Ao contrário, “o colonial é ainda uma presença obsidiante” ( MATA, 2003, p. 49 ). Entre as obras citadas por Inocência Mata, como exemplos, onde se pode perceber a permanência da repressão colonial, no pós-independência, está o *Maio, mês de Maria*, de Boaventura Cardoso.

Nessa obra, a frustração das promessas acalentadas para a época da libertação é suprida pela recorrência às religiões. O recorrer, novamente, às religiões está distanciado, deste modo, nos dois primeiros romances, a partir das expectativas próprias a cada época. Durante as guerras coloniais, o futuro era promissor, enquanto no pós-independência, inexistiam esperanças.



Constatamos, assim, que o segundo romance de Boaventura Cardoso dialoga, criticamente, com certas situações problematizadas em *O signo do fogo*, respeitadas as diferenças de tempo e condições políticas. Partindo disso, comparando as duas obras, mapeamos alguns aspectos que podem ser lidos em contraponto e que, conseqüentemente, nos ajudarão a desvelar alguns significados “a contrapelo” ( BENJAMIN, 1992, p. 161), ou seja, aqueles só perceptíveis à apreensão de uma voz rebelde e instigadora.

Para iniciarmos nossa leitura, estabelecemos um quadro entre os elementos, tomados em paralelo, de *O signo do fogo* e de *Maio, mês de Maria*:

<i>O SIGNO DO FOGO</i>	<i>MAIO, MÊS DE MARIA</i>
Angola sob o domínio do colonialismo português	Angola liberta de Portugal
Existência da “associação” ( grupo de jovens reunidos em prol da independência angolana )	Existência das associações ( de moradores, de condôminos, de futebol )
Guima: líder da “associação”	João Segunda: líder ( presidente ) da associação de moradores do Prédio do Balão
Agente repressor: Inspector Renato	Agente repressor: Comandante Pit-Bull
Cães: guardiães do Templo de Hefestos	Cães: perseguidores e punidores dos fraccionistas
Romance de Guima e Tutuxa	Romance de Hortência e camarada Comandante
Presença das mitologias grega e africana	Presença de mitos cristãos, africanos e da igreja carismática

Em *O signo do fogo*, conforme já mostramos anteriormente, Angola era ainda uma colônia portuguesa, dividida entre colonizadores *versus* colonizados, impulsionados estes por uma “força mítica e multicriadora do que o desejo artístico percebe como sendo capaz de plasmar a nação” ( PADILHA, 2002, p. 32 ). Nessa fase, a “associação” encarnava os anseios de liberdade, situando-se num espaço diametralmente oposto ao do colonizador. Os individualismos existentes eram superados por uma voz coletiva, exemplarmente, vivida por Guima. A consciência de representatividade do poder popular fortalecia o grupo, cujos princípios ideológicos marxistas ficavam visíveis na manutenção de ideais comuns,

sustentados pelas duras provas. Após muitas lutas, o romance termina com uma festa, em torno da fogueira, que alegorizava a libertação angolana, conquistada à base de violentas rupturas. Na obra, faz-se uma revisão das posturas polarizadas, quando, no final, “Alfa e Ômega” (SF, 349 ) saltaram a fogueira das diferenças, propondo o reinício de uma história sem maniqueísmos redutores.

O romance *Maio, mês de Maria* faz o inventário dos primeiros tempos da Angola liberta que, paradoxalmente, apresenta-se de novo marcada pela divisão, oriunda de adversidades internas e externas. A narrativa revive o momento do fraccionismo, movimento liderado por Nito Alves e José Van Dúnem. Esta dupla, insatisfeita com a administração do poder dirigente, que, segundo ela, abrira concessões demais, no que se refere ao projeto inicial da independência, estabeleceu uma frente adversária, disposta a resgatar, em grande parte, o projeto inicial do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA.

Os referidos líderes do fraccionismo acusavam o governo de ter criado um distanciamento em relação ao povo, não atendendo às suas necessidades mais elementares. Ambos trabalhavam, no sentido de disseminarem idéias contrárias à postura do poder dirigente. Dentre vários pontos de divulgação das idéias desse movimento dissidente, estavam as associações populares.

De acordo com Jurema José de Oliveira, as “organizações de massas [representavam] a “legitimação [d]o poder popular, adv[indo] da fundamentação histórica pautada nos princípios pensados pelo Comitê Central do MPLA” ( OLIVEIRA, 2005, p. 88 ). Assim, o partido dirigente punha em prática princípios marxistas, por meio dos quais “a ação ampla decorrente da união entre os homens constrói um poder social que adquire a forma de Estado, [embora] isso não signifi[que] que esses homens tenham o controle absoluto do Estado” ( OLIVEIRA,

2005, p. 88 ). Isto quer dizer ainda que o governo buscava fortalecer-se por intermédio do poder popular.

Nito Alves, líder principal do fraccionismo, foi acusado de aproveitar-se de sua função de Ministro da Administração Interna para fomentar o golpe contra o governo, valendo-se não só de sua inserção junto a essas organizações populares, como também de outros organismos governamentais. Assim, ele estaria minando e enfraquecendo o poder dirigente. A disseminação de posturas contra o governo teria sido facilitada pela retórica acessível e abundante de Nito Alves.

Depois de terem sido afastados de suas funções no governo, Nito Alves e José Van Duném acabaram expulsos do Partido. No dia 27 de maio, tentaram um golpe de estado que, embora fracassado, gerou, por parte do poder dirigente, durante algum tempo, uma série de retaliações, com perseguições, mortes, desaparecimento de jovens, entre outras tragédias. Esse episódio histórico, de maneira geral, acabou envolto em pontos obscuros como, por exemplo, o próprio fim nebuloso dado a Nito Alves. Dizem que foi executado, mas o seu corpo nunca foi achado.

As idéias adversárias dentro do MPLA ter-se-iam iniciado antes da independência, mas foram sendo abafadas, até a eclosão do movimento dissidente. *O signo do fogo* revela adversidades na “associação” que já poderiam prenunciar, alegoricamente, esse futuro rompimento. Embora o grupo liderado por Guima tenha, aparentemente, superado suas diferenças, elas não foram resolvidas e, portanto, elas permaneceram em latência.

Esse movimento de dissidência conduziu Angola a um colapso, provocado tanto pela intransigência do grupo rebelde, quanto pela repressão do grupo dirigente. Todos os envolvidos no processo saíram perdedores. Os nitistas foram ferozmente perseguidos, com conseqüências trágicas, e o MPLA, diante dessa reação, ficou

fragilizado. Tali Jean-Michel Maleko comenta os efeitos negativos causados pelo fraccionismo em Angola:

Centenas, talvez milhares de pessoas pagaram o elevado preço desta dissidência. Se, segundo uns, foram vítimas designadas de repressão ou, segundo outros, inocentes atingidos por excessos de zelo ou ajustes de contas pessoais, pouco interessa: o “estado paternal” do MPLA morrera a 27 de maio de 1977. O poder que daí surgiu tornou-se sistematicamente intolerante e policial. Este mergulho na repressão acabou até, a longo prazo, por incomodar o próprio Agostinho Neto, visto que começava a prejudicar a sua imagem e até a criar problemas na sua legitimação política ( Apud OLIVEIRA, 2005, p. 91 ).

O desencadeamento de “problemas na sua legitimação política” foi provocado, de acordo com o texto acima, pela forma como o governo se comportou, diante do movimento da dissidência. As repressões, mortes e inúmeros desaparecimentos de jovens encetados pelo governo da libertação (da conquista da independência ) chocaram a população e levantaram muitos questionamentos sobre esse mesmo poder dirigente.

O romance *Maio, mês de Maria* reflete os conflitos e ambigüidades desse período, a partir da polissemia do próprio título. Para Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco,

Maio apresenta vários sentidos: é o mês da primavera, da energia cósmica da natureza a florir; é o mês de Maria, símbolo da pureza, do catolicismo que deixou marcas tão profundas no imaginário angolano; maio é o nome da praça onde Agostinho Neto comunicou ao povo o fim da guerra colonial e a libertação de Angola; maio é também o mês em que ocorreu, em 1977, o episódio de Nito Alves, no qual muitos jovens desapareceram por questionarem o governo implantado logo após a independência. É clara a alusão do romance a esse fato histórico. A aparição da virgem de Fátima num céu vermelho, que se cobre de sangue sobre Segunda mordido pelos cães sanguinários, é bastante significativa, pois alegoriza, através da fusão dos planos ideológico e religioso, esse maio de 1977, revelando, ironicamente, a violência da sociedade angolana, cujos conflitos étnicos, religiosos, políticos, lingüísticos, culturais são inúmeros ( SECCO, 2003, p. 108 ).

A “energia cósmica da natureza a florir” aparece abortada, logo no início, quando Angola vivia os primeiros anos da independência. Não só o movimento dos dissidentes como, principalmente, a violenta repressão do governo não permitiram o florescimento de uma Angola, que poderia ter sido diferente, com mais liberdade e esperança para a população.

O desvio do MPLA dos seus princípios de liberdade está explicitado no trecho acima, na referência à praça de Maio, que serviu de palco, primeiro, para o comunicado, por meio de Agostinho Neto, sobre a libertação de Angola; depois, em maio de 1977, foi o espaço, onde Nito Alves tentou o golpe contra o governo. Esse tentame de sublevação desencadeou, por parte do poder dirigente, as tragédias metaforizadas nos “cães sanguinários”, sobre as quais restou apenas o “choro” de Nossa Senhora.

A narrativa ficcional, entretanto, transmuta esse “choro”, no final da obra, numa outra possibilidade de a “energia cósmica da natureza [voltar] a florir”. As situações problemáticas originadas da perseguição aos fraccionistas, como o desaparecimento de milhares de jovens, foram resolvidas por meio de “uma solução mágica, milagrosa” ( SECCO, 2003, p. 109 ), conforme demonstra o trecho:

Depois vieram lhe falar qualquer coisa no ouvido, e não precisou de mais nenhuma explicação porque então as muitas todas vozes se levantaram uníssonas e se ouviu na toda largueza do Largo, milagre!, milagre!, milagre!, Nossa Senhora de Fátima ouviu as nossas preces!, os jovens do Bairro reapareceram!, os nossos filhos estão aqui!, obrigado, Virgem Maria! ( MMM, 1997, 229 )

A “solução mágica, milagrosa”, a par de refletir “a amarga lucidez e angústia do desencontro com a história” ( MATA, 2003, p. 50 ), aponta, também, para a possibilidade de a literatura instaurar o tempo do “reencantamento” ( MATA, 2003, p. 50 ). De acordo com Inocência Mata, a literatura produzida nas ex-colônias

perpassou por quatro fases: “( utopia ) → desencantamento ( distopia ) → indiferença ( atopia ) → reencantamento ( heterotopia )” ( MATA, 2003, p. 50 ). Tomando por base esses períodos, o romance *Maio, mês de Maria* expressaria, assim, tanto a fase do “desencantamento” quanto a do “reencantamento<sup>14</sup>”.

A problemática provocadora do “desencantamento”, ou seja, o fraccionismo, está, metonimicamente, localizada no Bairro do Balão, lugar periférico, onde, através de João Segunda, dar-se-ão a conhecer alguns aspectos dessa conflituosa rachadura no governo de Angola. A complexidade em torno dos fraccionistas é alegorizada por João Segunda, personagem enigmática e evasiva.

Para uma melhor compreensão desta personagem, podemos apreendê-la, até certo ponto, numa atuação oposta à de Guima. Lembremos que este foi o líder responsável pela sustentação das atividades da “associação”. Guima tinha posturas pontuadas e definidas, relacionadas a um ideal também definido, o da libertação de Angola.

João Segunda, ao contrário da determinação de Guima, suscita, no leitor, várias indagações, mas as mesmas ficam sem respostas. A primeira delas é sobre a sua participação no movimento dissidente. João Segunda foi perseguido por que era um fraccionista? Ou a perseguição foi motivada pelo fato de ele ser pai de um jovem ligado ao grupo dissidente?

As associações de moradores teriam sido pontos de disseminação das idéias fraccionistas. João Segunda candidatou-se e foi eleito como presidente dos moradores do Bairro do Balão, mas, na prática, ele não queria compromissos, conforme demonstra o trecho:

---

<sup>14</sup> De acordo com a classificação de Inocência Mata, o romance *Maio, mês de Maria* passou da segunda à quarta fase. Essa sobreposição pode ser explicada pelo tempo da escritura da narrativa que aconteceu “vinte anos depois desses nefandos acontecimentos” (MATA, 2005, p. 151 ), envolvendo o fraccionismo.

Naquele momento, executante e nervoso, ele se mergulhou novamente na imaginação dele, estava pensar no tratamento que lhe iam dar se ganhasse a eleição, muitas vênias, bom dia boa tarde camarada Presidente, ih! Não iam lhe confundir?, não queria chatices, queria só as honras que lhe deviam, o título e os todos cartões para tudo e para nada ( MMM, 1997,67 ).

A eleição para presidente teria sido assim desvinculada de propósitos políticos e, portanto, a perseguição foi uma “coincidência”. Se ele fosse um dissidente, o trecho acima seria uma crítica à postura inconseqüente dos fraccionistas.

A ambigüidade da personalidade de Segunda está ainda insinuada em várias outras passagens do texto como, por exemplo:

Na faladura falada, Segunda que também tinha habilidade dele. Quando estava na prosa com gente da sanzala se comunicava bem em kimbundo e umbundo, com provérbios e anedotas chalaçantes, ou então linguajava em pretoguês, que se fazia entender. No meio dos brancos João Segunda que afinava os putu dele, fia da mãe!, donos da língua se conseguiam de lhe imitar? ( MMM, 1997, 43 )

Trechos como esse nos levam a confirmar que João Segunda é uma personagem dissimulada, difícil de ser definida. Seria ele a alegoria do movimento dissidente? Ou ele alegorizava a instabilidade de Angola, provocada pelos fraccionistas? Por causa dessa indefinição, podemos tomá-lo como personagem “densa, enigmática, contraditória” ( SILVA, 2000, p. 710 ), podendo ser, segundo classificação de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, entendida como personagem “redonda” ou “modelada” ( SILVA, 2000, p. 710). Este tipo de personagem é evasiva e ardilosa. Nem sempre suas falas correspondem às suas reais intenções e ações. O entendimento destas personagens acontece no flagrante de suas contradições, sempre sujeitas ao inusitado, como acontece com João Segunda.

A saga do marido de dona Zefa começa quando ele se vê obrigado a abandonar Dala Kaxibo, por conta de um suposto furacão, segundo o qual “ele estava

pressentir a terra ia tremer em Dala Kaxibo” ( MMM, 1997, 19 ). O “mistério” sobre João Segunda já começa no significado enigmático do furacão, que é sugerido através de deixas que nos permitem entrever o conhecimento de João Segunda sobre as tragédias que aguardavam a todos. Vejamos: “João Segunda se exaltou espantosamente, vozeou alto que sim, todos tinham de se preparar para seguir imediatamente para Luanda, era decisão decidida, a terra em Dala Kaxibo **ia se ensangüentar**, por isso era melhor se porem a mexer” ( MMM, 1997, 21 – grifo nosso ). A informação sobre o derramamento de sangue implica o pressentimento do que estava por acontecer. Além desse dado, existia um outro, o da desconfiança de Hermínio, leitor crítico das atitudes do pai: “Hermínio tinha algumas idéias na cabeça e por isso não estava acreditar piamente nas razões que o pai evocara para justificar a viagem para Luanda” ( MMM, 1997, 27 ).

A atuação de dona Zefa corrobora o enigma em torno de João Segunda. A narrativa deixa entrever que ela morreu por antever a enxurrada de desgraças destinadas a sua família, a partir do momento em que eles foram coagidos a deixar Dala Kaxibo. Por causa disso, ela atua como a consciência atormentada do marido, conforme sabia o empregado Lusala: “o patrão, desde que perdera a mulher e viera para Luanda, estava enfrentar sérios problemas de consciência, e receava, então, ele adoecesse gravemente doente” ( MMM, 1997, 34 ). Ela teria morrido em consequência dos conflitos entre os dois. Essa dissonância permaneceu, mesmo depois de ela morta, fazendo-se presente por intermédio de uma voz interventiva, na vida de Segunda. Em Luanda, assim como se presume da ação de dona Zefa em Dala Kaxibo, ela continuara sendo, em espírito, a voz admoestadora, que João Segunda identificava muito bem, como verificamos no trecho abaixo:



Oh, Zefa! Quem diria, minha querida, que a nossa filha Hortência, menina prendada, elegante e bonita, criada com tanto amor e carinho, fosse casar com um boçal só porque tem muito dinheiro, quem diria? Eu sei, Zefa, que se fosses viva nunca terias aceite este casamento, eu sei. Mas agora já é tarde, está o mal feito. Como a nossa filha, há outras tantas raparigas, filhas de família que foram parar às mãos de uns tantos gajos sádicos, sedentos de sexo, cheios de dinheiro e de mordomias...enfim, raparigas com estudos casadas com tipos que só têm títulos...casamentos impossíveis de conceber noutros tempos...outros tempos, outras gentes... ( MMM, 1997, 100 ).

Conhecedora das ambições do marido, ela o advertia, temerosa das atitudes a que ele poderia chegar, em nome de seus interesses pessoais como, por exemplo, entregar a mão da filha a um sujeito sanguinário como o camarada Comandante.

Além de dona Zefa, Lusala também contribui para confirmar as desconfianças em torno de João Segunda. Considerando o perfil de Segunda, “um preto de primeira”, refinado e cioso das questões sociais e hierarquizadas, a sua intimidade com o empregado é bastante suspeita. Lusala comporta-se como um duplo do patrão, seu mais fiel confidente, a ponto de os filhos de Segunda terem ciúme dele. Por conta dessa intimidade, em Dala Kaxibo, chegavam a existir rumores de que a cumplicidade entre os dois incluía até a “repartição” da mulher do patrão, suspeita acentuada, durante o enterro de dona Zefa, quando os dois choraram como viúvos. Vejamos dois trechos da obra, onde se insinua, no primeiro, um envolvimento amoroso de Lusala com dona Zefa e, no segundo, confirma-se a reação suspeita do empregado, no enterro da patroa:

Lá em Dala Kaxibo estavam falar João Segunda tinha mansidão pachorrenta, marido serviloso, dona Zefa era quem que tinha as calças, quem que os tinha era ela, podia?, desbocavam até, vejam só!, alguém estava lhe ajudar na procria, como os filhos não pareciam ter mistura parece o suspeito estava lá em casa, um dos criados talvez, isso que estavam bocar. Eh! ( MMM, 1997, 21 )

Gritos de Samuel Lusala que nem do agora viúvo Segunda(MMM,1997,29 ).

A palavra “bocar” remete a mujimbo, cujo significado é “boato, rumor” ( MMM, 1997, 233 ). Assim como João Segunda, o movimento dissidente desperta rumores e boatos, sobre os quais não se podem tirar conclusões. A respeito do episódio do fraccionismo há ainda muito que pesquisar. Pairam sobre ele muitos desconhecimentos e silêncios que só o tempo poderá aclarar.

Um último exemplo da dissimulação dessa personagem pode estar na dicotomia entre João Segunda e Hermínio, que não tolerava as posturas do genitor, para ele, “um grande oportunista” (MMM, 1997, 59 ). A princípio, Hermínio se deixara iludir pelos dissidentes, mas, depois, despertara para as contradições do movimento: “estava perceber que no meio de muita realidade certa, tinha só muito tanto verbo crescendo mata brava” ( MMM, 1997, 112 ).

A desilusão de Hermínio, em relação ao fraccionismo, aconteceu tarde demais, quando não conseguiu escapar da sanha retaliativa do poder dirigente, que se alastrava ferozmente, alegorizada pela fúria dos cães. O vocábulo cão pode significar “senhor dos infernos (...). Na mitologia grega, Hécate, divindade das trevas, podia tomar a forma quer de uma égua, quer de um cão; assombrava as encruzilhadas, acompanhado por uma matilha infernal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 178 ).

A violência dos cães pode, assim, significar o abuso de poder, pois, plasmado em forma de animal, esse poder dirigente teria prerrogativa para agir à vontade, sem correr o risco de mostrar sua identidade. Essa anomia pode também ser uma estratégia da voz enunciativa para pôr em confronto a opressão do presente comandada pelo mesmo poder dirigente que, no outrora, lutara pela liberdade de Angola.

O desaparecimento do filho e a necessidade de procurá-lo levaram João Segunda a uma reavaliação de sua postura. Sua ligação com o camarada Comandante acabou por acelerar esse processo. Ambos, dissimulados e acostumados aos jogos representativos do poder, logo se afinaram, numa proposta que se fazia vantajosa aos dois:

O pai passara a falar bem do genro, que era um rapaz simpático, muito prestável, no princípio não acreditava casamento fosse correr bem, simples impressão, agora posso afirmar-vos, meus filhos, estou satisfeito com esse casamento, acho que a vossa irmã está muito bem casada, o camarada Comandante é um homem cheio de dinheiro, não, não digo isto para que pensem que eu vendi a vossa irmã, não senhor, o dinheiro não dá felicidade, mas pode ajudar a tê-la. Que até Horácio reparou palavras do pai era comida sem sal, lhes faltava cimento do coração ( MMM, 1997, 58 ).

Segunda negociou a filha, em troca de vantagens pessoais. Quando começou a descobrir a desgraça para a qual empurrara Hortência, já era tarde demais. Junto com essa decepção, surgira a necessidade de procurar o filho Hermínio, em Finisterra, na fazenda “Boa Morte”. O camarada Comandante arruinara sua família, quer destruindo os sonhos de Hortência, quer contribuindo para o desaparecimento de Hermínio. Começou, assim, para João Segunda, aquilo que chamaremos de jogo especular, através do qual ele redimensionou as proporções das conseqüências de suas atitudes. A tragédia do campo de concentração se estampou aos olhos dele, como um pasmo revelatório, por meio do qual se iniciou a sua regeneração.

A transformação de Segunda muda a perspectiva da voz enunciativa, como podemos atestar no trecho: “Corpo extenuado, frio da noite a lhe dar nos ossos, Segunda se estendeu e adormeceu no leito comum da dimensão do céu estrelado” ( MMM, 1997, 163 ). João Segunda passou por um rito iniciático, sofrendo a conseqüência dos males provocados:

No dia seguinte, logo pela manhã, gabinete dele de João Segunda tinha mar de gente, tanta gente que Presidente da Comissão do Bairro do Balão teve de vir cá para fora megafonar alto, tentativa de pomenorizadas explicações. Mas não lhe deixaram terminar a mal começada digressão discursiva pelas terras do fim do mundo que ele percorrera, que ele queria relatar na boa-fé dele cristã. Lhe arruaçaram injuriantemente, sô sacana, cala-ta boca mazé, sô filho da puta, não te admito que me fales assim estás ouvir?!, eh! eh! eh! Olha os casos! Ainda por cima estás refilar?, dá-lhe já!, toma lá, velho dum raio mé!, nem os mortos respeitas, meu sacana?!, eu já expliquei tudo o que aconteceu!, cala-ta boca sô filho da puta! Depois lhe atiraram um punhado de areia, alguém, depois já estavam lhe pedrejar pedras, todo mundo de homens e mulheres a se precipitar na direcção dele, as águas se enfurecendo agitadas, João Segunda ainda que conseguiu se escapar graças a uns rapazes que estavam ao lado dele, senão ele podia resistir? ( MMM, 1997, 173 )

O protagonista empreende o caminho de sua reabilitação, sentindo na própria pele, os reveses do que ele, até certo ponto, provocara. Alegoricamente, as represálias sofridas passam a ser sentidas no próprio corpo como um ritual de “purificação”, através do qual ele vai recobrando uma consciência tranqüilizadora, para poder escapar à frase “prò inferno é para onde tu hás-de ir!” (MMM,1997, 113 ).

O marido de dona Zefa nunca mais voltara a ser o mesmo, depois da revelação de Finisterra: “Segunda era um homem derrotado, desanimado, parecia estar só a esperar pelos últimos dias dele” ( MMM, 1997, 218 ). A reabilitação progressiva de João Segunda alegoriza um pacto de cessar fogo em relação a essa dissidência, cujas conseqüências trágicas deixaram rastros de sangue e destruição. Nessa perspectiva, João Segunda é a personagem, por meio da qual, o discurso enunciator empreende a desrepressão da história, para que esta não fique como espectro a incomodar, entendido este na acepção de Walter Benjamin.

A visão de degenerescência de Angola, perpassada pelo romance *Maio, mês de Maria*, é corroborada pelos pares Guima – Tutuxa e Hortência – Comandante Camarada. Enquanto o primeiro par reflete o fogo do amor, possibilitando a transformação e a criação, o outro espelha o malogro do sonho, evidenciado pela confusão do casamento. O transtorno reafirma o próprio caos vivido por Angola, onde afinal, poucos sabiam a real situação dos fatos. Antes, estavam todos ao sabor

dos furacões. O amor e o sonho haviam sumido, restaram o interesse e a espoliação. Dos tempos do fogo da independência até *Maio, mês de Maria*, havia uma crescente degradação: a chama ardente se apagara e Hortência, desencantada, esperava por um novo amor. Será que este viria?! No ar, fica apenas esta indagação.

#### 4.2.2. Alegorias do sagrado africano e cristão

Na outra margem da correnteza que tinham ficado as diferenças sociais, rivalidades e inimizades.

Boaventura Cardoso ( MMM, 1997, 11 )

A cosmicização de um espaço, ou seja, a transformação de um lugar inóspito e desconhecido em um outro, habitável e dominado pelo homem, está diretamente relacionada, de acordo com Mircea Eliade, ao reconhecimento de uma divindade criadora, de onde emanam diretrizes e orientações para uma ocupação organizada. Desta maneira, na história de quase todos os povos, o modelo organizativo da criação tem uma gênese sagrada. Isto leva-nos a concluir que as origens remetem-nos, de maneira geral, à mitologia e ao misterioso, fonte, da qual o homem, “ao imitar os actos exemplares de um deus ou de um herói mítico (...), destaca-se do tempo profano e reúne-se magicamente ao Grande Tempo, ao tempo sagrado” ( ELIADE, 2000, p. 16 ). Como herdeiro dessa mentalidade, o ser humano é afeito aos mitos, pois sempre encontra neles, em diferentes épocas, modelos para se orientar.

Entretanto, se, na atualidade, existe uma volta de certos mitos, estes sofreram um golpe fatal, com o advento da ciência. O desenvolvimento do pensamento científico, na cultura ocidental, notadamente, a partir do século XVI, parecia ser inconciliável com o pensamento mitológico. Entre outros, o continente africano foi, durante séculos, palco desse conflito que fazia acreditar serem incompatíveis as relações racionais e mitológicas. A recusa da sabedoria advinda de mitos das etnias africanas acarretou a pecha de os povos de África não possuírem história:

Num primeiro contato com a África, e mesmo a partir da leitura de numerosas obras etnológicas, tem-se a impressão de que os africanos estavam imersos e, como que afogados no tempo mítico, vasto oceano sem margens nem marcos, enquanto os outros povos percorriam a avenida da história, imenso eixo balizado pelas etapas do progresso. De fato, o mito,

representação fantástica do passado, em geral domina o pensamento dos africanos na sua concepção do desenrolar da vida dos povos. Isso a tal ponto que, às vezes, a escolha e o sentido dos acontecimentos reais deviam obedecer a um 'modelo' mítico que predeterminava até os gestos mais prosaicos do soberano ou do povo. Sob forma de 'costumes' vindos de tempos imemoriais, o mito governava a História, encarregando-se, por outro lado, de justificá-la. Num tal contexto, aparecem duas características surpreendentes do pensamento histórico: sua intemporalidade e sua dimensão essencialmente social ( BOUBOU HAMA; KI-ZERBO, 1982, pp. 61-62 ).

Se, de acordo com Mircea Eliade, nem mesmo o homem contemporâneo abandonou a visão mitológica, vemos como foi preconceituosa a maneira como os colonizadores estigmatizaram os povos africanos. Expostos à dominação dos colonizadores, muitas etnias africanas tiveram, assim, de sufocar suas culturas, geralmente, calcadas numa visão mítica.

Segundo pensamento de Walter Benjamin, as opressões recalçadas, geralmente, emergem em situações de perigo, estabelecendo, de forma descontínua e fragmentada, uma teia entre presente e passado. Enquanto não forem sanadas as questões problemáticas, elas permanecem como ameaças constantes, na iminência de eclodirem. Para interromper uma história assim, de perigos, o homem tem de intervir no rumo dos acontecimentos e reprogramá-los, de modo a que os "vencidos" ( BENJAMIN, 1992, p. 158 ) sejam ouvidos.

A reativação de valores e crenças dos colonizados, num contexto dominado pela cultura dos colonizadores, conduziu à criação de um espaço intervalar e híbrido, onde foram realocados os traços tanto da cultura dos vencedores quanto da dos vencidos. Nessas reapropriações, as culturas envolvidas nesse processo ganharam contornos, muitas vezes, paradoxais. As novas formações, ao reinventarem suas origens, apontam para outras necessidades, diferentes das do tempo passado. Ao serem orientadas por outras premências, essas realocações desvelam também outras ideologias subjacentes. Isto quer dizer que, conquanto as novas formações extrapolem fronteiras, elas reconfiguram outras realidades,

identificadas pela fragilidade das identidades que se movem sempre “em curso” ( SANTOS, 1986, p. 135 ).

Tais reflexões permeiam esta segunda parte de nossa análise de *Maio, mês de Maria*. As mudanças políticas em Angola trouxeram um culto mais aberto das tradições e crenças próprias da terra. Em meio aos dramas vividos, reavivaram-se traços da mitologia tradicional, na (re)configuração de um outro mapa cultural que mesclou as fronteiras entre o novo e o velho, entre o sagrado cristão e o mitológico das tradições locais. Essa outra tecedura rompe com o convencional tradicional, para rerepresentá-lo sob uma outra vestidura.

As tradições são recriadas, de acordo com as necessidades do presente. O momento vivido em Angola, em decorrência do fraccionismo, era de desilusão e decepção. As religiões, conforme mostramos, funcionavam como tábua de salvação, diante desse contexto histórico, cheio de conflitos graves. Os valores ancestrais ressurgem, nessa nova conjuntura religiosa, adaptados a essas exigências.

Nesse contexto, uma igreja que atraía muitos fiéis, por, supostamente, solucionar os conflitos da população, era a carismática. Os cultos dessa igreja exploram a manifestação do dom individual, por meio do qual cada pessoa pode entrar em contato direto com o divino. Os carismáticos trabalham com a crença de que o espírito sagrado pode se manifestar em cada indivíduo, falando, muitas vezes, em diversas línguas, como se depreende do trecho: “Mal o padre começara falar se sucederam então desmaios de mulheres e raparigas que estavam identificar voz do sô Padre com a de seus deles familiares” ( MMM, 1997, 16 ).

A igreja carismática implantou-se no espaço angolano, incorporando vários matizes das religiões locais, tais como a comunicação entre vivos e mortos. Num amálgama com outros credos, seus rituais incluem danças, gritos, choros, tidos



como manifestações inspiradas pelo Espírito Santo. Tais práticas interseccionam, assim, características da igreja carismática e crenças das populações locais.

O romance *Maio, mês de Maria* demonstra esse sincretismo religioso:

Na parte traseira do quintalão da igreja tinha imagem dela, Maria veneranda, anichada numa gruta festivante de cores, trapos atados nos galhos das árvores respeitosamente vergados, velas luzentes brancas, lugentes pretas, sangue quente ainda, um prato de funge de peixe, galinha morta penada, peças de roupa, vestido de promessa noivante, fotos recordantes de todos tamanhos, cabaça tinha ovos, quindas de fuba e farinha, três cabrititos irmanados atados, oferendas boamente trazidas, sincretices religiosas, que sô Padre cada vez vinha cada vez mandava deitar tudo fora, bruxarias, o povo cada vez que voltava mais fervoroso, sô Padre lhe falavam então estava profanar santidades populares, ia ficar maluco ou pernetá, mas cada vez sô Padre estava mais vivente e confiante no que fazia ( MMM, 1997, 12-13 ).

Talvez refletindo ainda o lugar reservado a essas construções culturais, a imagem do palimpsesto religioso acontece “na parte traseira do quintalão da igreja”, mas também, transgredindo a discriminação ainda existente, é lá que “o povo (...) voltava mais fervoroso”. Ou seja, na parte enjeitada, estão representados os sentimentos mais íntimos do povo. O lugar a que estão destinadas as práticas das “santidades populares” implica uma opção pelas experiências subjetivas – portanto, significativas –, em oposição às determinadas, no exemplo citado, pelo sô Padre. As “sincretices religiosas” denunciam uma subversão em relação ao universo cultural do colonizador, conferindo-lhe feições que repugnam as origens de onde emanam. Ou seja, as heranças advindas dos colonizadores ganham uma tal corporeidade, que negam, em parte, as próprias fontes. Assim, a imagem de “Maria veneranda” junto com as “bruxarias” tanto traduz a presença indelével do colonizador, quanto reaviva o imaginário sagrado banto-africano, em sincretismos religiosos indissociáveis.

Em João Segunda, é possível perceber os complexos amálgamas religiosos que se configuravam na Angola pós-independente. Em princípio, ele era “a caricatura do assimilado que vê a colônia como extensão da metrópole, acreditando e ensinando aos filhos que *Angola era Portugal*” ( SECCO, 2003, p. 104 ). Como tal, ele se

confessava adepto da religião do colonizador, embora tivesse ficado anos afastado da igreja, depois que o “o padre, um capelão, tinha pouco tempo chegado a Dala Kaxibo, se recus[ara] lhe dar sacramento, porque que explic[ara] mais tarde, não era aquele o momento para os pretos comungarem, só depois da missa terminada” ( MMM, 1997, 15 ). O reatamento com a igreja só aconteceu vários anos depois, quando João Segunda vislumbrou, por intermédio dela, a possibilidade de reaver o filho Hermínio.

Contraditoriamente aos seus discursos de uma prática assimilada, João Segunda acabou por enredar-se nas novas religiosidades da igreja carismática, em cujos rituais buscava exorcizar o mal. Nesse sentido, a voz de Segunda somava-se a muitas outras que também tencionavam encontrar saída para os seus males:

Igrejas tinham novamente mar de gente, mães, noivas, familiares dos jovens desaparecidos, rezavam fervorosamente, velha e doente como estou, o que é que será de mim sem o meu Titico, Nossa Senhora?, Nelito, aí onde estiveres, reza muito!, reza meu filho!, Deus vai nos ajudar!, Fátima Nossa, olhai por nós!, ainda há três meses perdemos o nosso pai, agora é o nosso irmão que desaparece, isso é muita desgraça em tão pouco tempo!, Maria Imaculada, sou eu tua humilde servidora que te implora que faças luz sobre as trevas que cobrem de luto o nosso Bairro!, meu bem, precisamente hoje, deveríamos estar aqui nesta igreja para nos casarmos conforme tínhamos combinado, e agora desapareces-me assim sem me prevenires nem nada, mas nem tudo está perdido, meu querido, com a graça de Nosso Senhor Jesus Cristo eu sei que tarde ou cedo hás-de aparecer, Nossa Senhora traga ao nosso convívio o meu caçula, Nossa Senhora de Fátima salvai-nos! ( MMM, 1997, 120 )

“Mães, noivas, familiares dos jovens desaparecidos”, do mesmo modo que João Segunda, “rezavam fervorosamente”, porque, “na terra”, eles não viam possibilidades de resolução para o caos existente. O trecho apresentado retoma a recorrência à religião com um sentido, corrosivamente, irônico. A necessidade de evasão da realidade vivida está expressa nos reiterados apelos à intervenção divina: “Nossa Senhora?”, “Deus vai nos ajudar”, “Fátima Nossa, olhai por nós!”, “Maria Imaculada sou tua humilde servidora”, “Nosso Senhor Jesus Cristo”, “Nossa

Senhora traga...” Esse apelo ao divino funciona como um preenchimento da ausência de expectativas, num presente pós-independente cheio de violências e incertezas.

O aparecimento da santa, pingando fogo, precisamente, na fazenda “Boa Morte”, alegoriza o clímax do drama, dessa época, causado pelo fraccionismo:

Os cães lhe assaltaram logo, lhe morderam na cabeça, nos braços, no peito, em todo corpo, lhe esfarraparam toda roupa, ai ai ai que ele gritou aflito, um dos rapazes do grupo tendo ainda tentado se lançar contra os cães foi imediatamente derrubado e mordido ferido, os outros podiam fazer o quê? Segunda estava de pronto estendido no chão, sob os olhares dos jovens furiosamente indefesos. Que todos constataram surpresos: o céu tinha se coberto vermelho da cor do sangue. Os cães que começaram latir todos simultâneos. Eh! Eh! Eh! É milagre, os jovens que pensaram. E então muitos que puderam ver no céu avermelhado imagem de Virgem Maria resplandecente, rosto expressivo melancólico, talvez triste. SALVÉ RAINHA, NOSSA SENHORA DE FÁTIMA!!! – que os jovens todos exclamaram, enquanto os cães latiam muito raivosos. Daí a instantes a imagem desapareceu, e começou chover chuvinha de muitas gotas vermelhas. E tudo se cobriu de vermelho, as roupas dos jovens, o chão, a verde paisagem. Eh! ( MMM, 1997, 167 )

Nossa Senhora, nesse sentido, faz-se testemunha dos ultrajes perpetrados contra Angola e exige reparação para os sacrilégios cometidos. Por outro lado, a imagem da “Virgem Maria resplandecente, rosto expressivo e melancólico, talvez triste”, prepara para a (re)composição de uma outra imagem, onde o “vermelho da cor do sangue” serviria para expurgar os “sacrilégios” contra a terra africana. Uma vez que “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida (...). Às vezes, é até visto como o princípio da geração” ( CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 800), podemos concluir que as inúmeras mortes trágicas deveriam despertar para a conscientização de se construir um tempo diferente. A santa católica alegoriza a necessidade de busca de harmonia em uma Angola que vive o medo, a violência e a perda das certezas revolucionárias e, onde, as chamas transformadoras haviam-se apagado.

Esse João Segunda que recorre à igreja carismática é transformado pelos sofrimentos originados do movimento dissidente. No início, ele se preocupava apenas com seus interesses pessoais, baseados no seu enriquecimento econômico e na construção de uma imagem de poder e prestígio. A avaliação crítica que ele fazia das condições políticas e sociais não extrapolava o limite dos seus desejos imediatos, situando-se, desta maneira, distanciado de uma consciência coletiva.

À medida em que ele se viu obrigado a confrontar-se com problemas como o desaparecimento do filho, as suas atitudes mudaram. E, embora ele afirmasse que não acreditava nas crenças da sua terra, dona Zefa, em espírito, é a interferência mais incisiva no encaminhamento do conhecimento das problemáticas que o envolviam. A esposa exercia sobre ele um poder típico das mulheres das tradições banto-africanas. Nestas culturas, a sabedoria dos ancestrais era repassada oralmente e a mulher era venerada porque fecundava a vida e, por decorrência, as leis divinas eram repassadas por meio dela, conforme demonstra o seguinte trecho: “A mãe banto responsabiliza[va]-se pela vida que v[inha] dos antepassados e conserva[va] a tradição e os fios sagrados que un[iam], dentro do grupo, vivos e mortos entre si. Conserva[va] e guarda[va] o sangue e o lar. Por isso o seu papel [era] preponderante. D[ava] continuidade à solidariedade” (ALTUNA, 1993, p. 256).

A maternidade consagrava a mulher e garantia-lhe um lugar de destaque nas comunidades tradicionais. A fertilidade feminina estava associada à abundância na agricultura, por isso, a terra, fecundada pela chuva e pelo sol, era comparada à mulher. Por isso, também, a agricultura era, principalmente, destinada às mulheres, por terem o dom da procriação. A relevância da mulher ampliava-se da comunidade para o lar, onde “cultivava” as crenças e valores da tradição:

A mulher revela[va]-se como pedestal da sociedade africana. O seu papel de dona de casa [era] decisivo. Responsabiliza[va]-se pela hospitalidade e sossego doméstico. Lava[va], cozinha[va], limpa[va] e cultiva[va]. Mas no lar [era], sobretudo, a educadora dos filhos, pelo menos até a iniciação, e a guardiã e continuadora das essências mais puras da tradição ( ALTUNA, 1993, p. 259 ).

A presença de dona Zefa, dentro do lar de Segunda, significava a permanência de valores da tradição. Mesmo depois de morta, ela continuou a exercer um papel decisivo, dentro da sua família e junto ao marido. Ela mantinha conhecimento sobre os acontecimentos do seu antigo lar e fazia questão de mostrar-se presente:

Anormal era também o que se tinha passado na noite anterior. Efectivamente, primeiro Hortência que acordara assustada a meio da noite, depois Samuel Lusala e Horácio, os três tinham ouvido voz da defunta Zefa cantarolando uma canção que lhe era habitual sempre que entregue às lides da casa ( MMM, 1997, 201 ).

Os filhos, herdeiros de uma mentalidade assimilada como a do pai, estranhavam o aparecimento da mãe, pois desconheciam que a morte, nas culturas banto-africanas, não significava uma ruptura com os chamados vivos. Na tradicional cultura banto, os universos visível ( o dos vivos ) e invisível ( o dos mortos ) fazem parte de uma mesma cadeia vital e, conquanto cada um desses mundos obedeça a leis específicas, os dois exercem influência um no outro. João Segunda vivia a dualidade de negar essas crenças da tradição, mas de “desconsegui[r] fugir” ( MMM, 1997, 37 ) dela. Entre ele e dona Zefa, chegara a criar-se uma “dependência” ( ALTUNA, 1993, p. 429 ). Podemos perceber isto, por exemplo, quando ela interferia na vida dele, dando-lhe orientações sobre a localização de Finisterra, que nem João Segunda e nem os moradores do Bairro do Balão tinham conseguido descobrir:

Horácio tinha esquadrinhado todo mapa, percorrido o país de lés a lés. Finisterra não tinha geografia. Curioso também, Segunda que queria desvendar o mistério. Que não, nada. O desespero. Se lembrou de Zefa,

talvez pudesse esclarecer. Assim que aconteceu. Pensativo, deitado na cama, horas solitárias nocturnas, se apercebeu da presença dela, o remexido frufriu nos vestidos dela no guarda-roupa. Ainda bem que apareces, estava à tua espera, desde aquele dia que não voltamos a falar, como estás, meu bem?, eu estou sempre bem onde estou, mas onde é que tu estás?, no céu ou no inferno?, não comeces já com as tuas perguntas parvas, já te disse que estou bem onde estou, é tudo, bom, está bem, olha minha querida, estamos todos preocupados com o paradeiro dos jovens do Bairro, dizem que foram todos parar à Finisterra, mas procuramos no mapa da terra e não encontramos nenhuma localidade com esse nome, tu podias ajudar-nos por acaso?, claro, Finisterra não é nenhuma localidade, é uma direcção, como assim?, é uma direcção que se toma na hora em que o sol se põe, mas isso é muito vago, não tanto assim, Finisterra é lá no poente horizontal, mas não podias ser um pouco mais explícita minha querida?, Finisterra, quem sabe bem a direcção é o teu genro, ele sabe? Achas que ele sabe, Zefa?...ele sabe, Zefa? Voz de Zefa se extinguiu bruscamente ( MMM, 1997, 135-136 ).

Como afirmamos anteriormente, dona Zefa atua como a consciência atormentada do marido. Conhecedora dos segredos deste, ela permanecia “rondando” a família, esperando que se reparassem erros para poder ter paz. O caminho para reconquistar a consciência tranqüila estava atrelado à transformação de João Segunda. Por isso, ela o perseguia tenazmente.

Na etnofilosofia africana, os mortos, de maneira geral, precisam morrer harmonizados para poderem encontrar paz do outro lado: “A morte, seguida dos ‘ritos de trânsito’, ocasiona uma mutação ôntica e social operada pelos ritos fúnebres ( óbito ) da comunidade dos vivos e pelo reconhecimento e aceitação da comunidade dos antepassados” (ALTUNA, 1993, p, 440 ). Por pesar sobre dona Zefa um envolvimento nas tramas do marido, agravadas pelas circunstâncias misteriosas da sua morte<sup>15</sup>, percebidas, como sempre, por Lusala – “Na cabeça dele, Lusala estava na dúvida atrevida quem que sabe mesmo dona Zefa quem que lhe despachou foi afinal mesmo o patrão?”( MMM, 1997, 114 ) –, o seu passamento não

---

<sup>15</sup> O tipo de morte, de acordo com Altuna, também determina o tipo de recepção no mundo invisível. Assim, como “a maioria das mortes são atribuídas à acção mágica, (...) [provocadas] por antepassados que não foram devidamente honrados, [ou que ] guardam rancor a uma pessoa ou simplesmente são levados pela sua índole maléfica”( ALTUNA, 1993, p. 441 ), também depreende-se do texto que a morte de dona Zefa foi provocada. Há então mais uma razão para ela estar atormentada.

provocou, de imediato, um “reconhecimento e aceitação da comunidade dos antepassados”.

Um indício da desarmonia do espírito de dona Zefa pode estar na ineficácia do primeiro komba. “O komba (...) processa-se após ter decorrido o óbito e terem sido cumpridas as missas do mesmo ( CARVALHO, 1989, p. 259 ). A palavra komba significa “varrer de cinzas, cerimônia ritual realizada em memória de alguém falecido há oito ou trinta dias” ( MMM, 1997, 233 ). Essa cerimônia, nas culturas tradicionais, é imprescindível, pois

só se ‘morre’ verdadeiramente quando se realizaram os ritos segundo a tradição e a comunidade tem a certeza de que o defunto foi recebido pela comunidade dos antepassados. O defunto fica naturalizado no além-túmulo, integra-se na comunidade dos antepassados pela acção eficaz dos vivos que o situam no seu lugar, o ‘fixam’ evitando que fique vagabundo e despeitado ( ALTUNA, 1993, p, 446 ).

Mais uma vez, João Segunda, conquanto se afirmasse assimilado e devoto de Nossa Senhora, mostrou-se enredado nas tradições e crenças da terra local, patrocinando o komba para a esposa. O tipo de festividades realizadas, durante o komba, demonstram o prestígio do morto. O marido de dona Zefa aproveitou a oportunidade para “exibir” o seu poder econômico e social:

Tinha também gente do Bairro oriunda de outras províncias, curiosos por saberem como que aquele komba ia correr. Que até o luar que nunca mais tinha aparecido, apareceu a pratear a noite. Eh!  
Durante o dia agitação foi infernal. Moradores do Prédio do Balão viram subir caixas de carne de vaca, de porco, de cabrito, peixe, grades de vinho e de cerveja, um sobe e desce que começou de manhã até à noite.  
(MMM, 1997, 103 ).

A participação no komba era um dever das pessoas que conheciam o morto ou que pertenciam à comunidade do mesmo. A cerimônia envolvia danças, comidas, bebidas e podia durar vários dias. Nos centros urbanos, muitas pessoas não atribuíam ao komba a mesma importância que os ancestrais: “Tinha até gente que

não sabia dançar aquelas danças, estava só arrastar pés, que lhes interessava só mesmo era nas bebidas e nas comidas” ( MMM, 1997, 104 ). A convivência com a cultura do colonizador criou e ressignificou crenças e valores. O próprio Segunda realizou o komba para dona Zefa, por insistência de Catorze e Lusala, ligados às tradições.

O komba feito para dona Zefa no Prédio do Balão acabou por espelhar, metonimicamente, as complexidades culturais, religiosas e políticas que grassavam em Angola. Junto com o komba que acontecia no terraço, festejavam-se um casamento e um aniversário no Prédio do Balão. Depois de uma determinada hora, com várias pessoas alteradas pelo excesso de bebida, o barulho provocado na festa do komba começou a interferir nas outras duas comemorações. No final, houve briga e pancadaria entre os participantes das três festas. Por conta disso, o komba para dona Zefa não teve validade e precisou ser refeito:

Catorze, já recomposto, olho direito ainda inflamado, falou patrão isso que aconteceu ontem é muito mal, muito mal mesmo para a arma de dona Zefa, nem lhe deixaram só falar no espírito dela, eh!, isso é muito mau, patrão!, muito azar que estou ver, patrão!, que eu penso meu bom patrão, é melhor fazermos um outro komba lá na Viana, só com a nossa gente do Kwanza Sul, esses sacanas de Luanda não podem ir lá mais nos chatear ( MMM, 1997, 108 ).

O segundo komba acabou sendo restrito à comunidade do Kwanza Sul, mais voltada à preservação das tradições. Dona Zefa estabeleceu como condição para o sucesso desse segundo komba, que João Segunda não contraísse novas núpcias, ao que ele anuiu. Isso permitiu que o intercâmbio entre os dois se mantivesse sem qualquer interferência.

Além da presença de dona Zefa, a existência da cabra Tulumba corrobora a caracterização de João Segunda, como personagem “escorregadia” e oblíqua,



refletindo, quiçá, as obscuridades da dissidência. Esse animal chama a atenção por apresentar ações e reações próprias de um ser humano, tais como indícios de inteligência, sentimentos e memória, conforme atesta o trecho a seguir:

Tulumba lhe conheciam não só em Dala Kaxibo mas também no Kendé, no Ngungo, no Tumbo, na Povoação do Comércio, até no Lumbi e no Binga lhe falavam nome dela de Tulumba cabra mágica, passeante de mundos, até na Kizoa ela ia sozinha passear e regressava no caminho certo mesmo na hora da escuridão (MMM, 1997, 20 ).

Tulumba constituía um mistério, aguçado pela relação de inseparabilidade, mantida por Segunda em relação a ela. Entre os dois se estabelecera um pacto, sustentado em segredo de morte. João Segunda e a cabra Tulumba viviam como almas gêmeas uma da outra. O tratamento dispensado por Segunda a Tulumba atiçava as desconfianças sobre o tipo de relacionamento entre os dois: “Tinham lhe olhado com espanto e desconfiança quando, na hora da mudança, viram Segunda estava lhe levar lá em cima parecia era um bebé. Que ainda que se gargalharam discretamente” ( MMM, 1997, 39 ).

As conjecturas sobre o estranho relacionamento entre Segunda e Tulumba incluíam várias hipóteses, entre elas, um suposto pacto com o demônio, sugerido numa passagem da narrativa: “Sô Padre (...) era exorcista experimentado em enfrentar o Demônio. Segunda no íntimo dele se decidiu então resoluto não atender nunca pedido do sô Padre para ver Tulumba” ( MMM, 1997, 135 ).

Numa visão judaico-cristã, o pacto com o demônio implica uma via de mão dupla. Em troca de poder e riqueza, o homem vende sua alma ao demônio, sujeitando-se a ele e aos seus caprichos. O imaginário ocidental-cristão destaca, na imagem do demônio, sua capacidade de enredar e seduzir, que induz a minimizar o preço cobrado diante da oferta. O contratante perde a dimensão do valor

empregado. Por isso, pelo código religioso cristão, o diabo personifica a tentação, a ruptura com os postulados ético-morais.

Esta situação alegoriza o máximo de tensão vivenciado em *Maio, mês de Maria*. Representa o colapso a que Angola tinha sido levado, com jovens desaparecendo misteriosamente. Em contraposição com *O signo do fogo*, constata-se uma decadência, marcada pela ausência de uma perspectiva futura. A polarização do primeiro romance, definida por colonizados contra colonizadores, estava assentada numa dicotomia ética. Os angolanos lutavam por uma Angola libertada, onde todos teriam vez e voz. Vivia-se num tempo de tensão, contudo relativizado por um projeto utópico de liberdade. No segundo romance, vive-se num tempo de conflitos, agravado pelo enfraquecimento das utopias.

Em função do desencanto social, as alternativas se apresentavam “fantásticas” como, por exemplo, a intervenção de Nossa Senhora para diluir as forças do mal. O aparecimento da santa surge como algo insólito, haja vista a reação provocada em Segunda e nos jovens.

Entretanto, de maneira geral, a convivência com o mundo dos espíritos não é, no romance, colocada sob a perspectiva do fantástico. Segundo a etnofilosofia banto, os espíritos podem aconselhar e isso não é algo “fantástico” conforme conceituação de Todorov. Para esse filósofo, o conceito de fantástico se relaciona à existência de acontecimentos não explicáveis por leis conhecidas ou, então, tomados por atos ilusórios: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” ( TODOROV, 1979, p. 148 ). Nas culturas africanas tradicionais, o natural e o sobrenatural convivem em harmonia; não há hesitação, logo, não há o fantástico.

Em *Maio, mês de Maria*, podemos concluir, então, que a presença da esposa morta, na família de Segunda, produz um certo estranhamento, mas, de maneira alguma, poderia ser vista como algo fantástico. Tulumba também não, pois, apesar da curiosidade que provocava, os moradores acreditavam em sua magia. Tulumba representa o animismo africano. Não era, pois, sobrenatural. A voz enunciativa é que propõe um outro significado para este último vocábulo: “sobrenatural” era a conspiração que Angola sofria.

### 4.2.3. A recriação da linguagem: palavras em diferença

O medo se impunha através de serrado zeloso autocontrole. A palavra, antes de descer na praça pública, atravessava o túnel censório e só depois saía aparecida purificada, enroupada de adjectivos de sentido ambíguo.

Boaventura Cardoso ( MMM, 1997, 177 )

A especificidade da literatura está relacionada, em parte, à sua capacidade de “doa[r] sentido” ( BOSI, 2000, p. 163 ) à realidade, quer dizer, ao apreendê-la, o discurso literário capta os vazios, ao mesmo tempo em que tenciona revelá-los. O texto literário busca, assim, redimensionar e questionar o olhar sobre a realidade. Analisemos como *Maio, mês de Maria*, através da “recriação de fatos pela via do literário procura interpelar a História, mostrando os vazios e suas contradições” ( OLIVEIRA, 2005, p. 102 ).

Observemos ainda quais os recursos literários utilizados para revelar os não ditos da História. Começemos, para isso, por destacar a morte de João Segunda, personagem principal, logo no primeiro capítulo:

Com uma expressão que não deixava dúvidas sobre o que ia anunciar, o médico vinha ter com os dois irmãos. Hortência desatou chorar abraçada a Horácio. Lá em casa, cabra Tulumba estertorava no exato momento em que João Segunda se despedia deste mundo ao fim de longos e atribulados sessenta e cinco anos ( MMM, 1997, 18 ).

O romance *Maio, mês de Maria* começa em *flash-back*. O último capítulo apresenta uma procissão em homenagem a Nossa Senhora que atraiu, inicialmente, os moradores do Bairro do Balão e, depois, a população de Luanda. Essa cerimônia de louvor aconteceu na praça de Maio, onde a santa, milagrosamente, resolveu conflitos provocados pelo fraccionismo, como, por exemplo, o desaparecimento de

jovens, perseguidos por perversos cães. Estes acabaram se transformando em homens e aqueles reapareceram para júbilo de seus familiares.

O primeiro capítulo da narrativa romanesca retoma esse reaparecimento milagroso dos jovens, dentro de uma igreja carismática, onde se encontra o protagonista do romance. João Segunda, a “estrebuchar” ( MMM, 1997, 16 ), por meio do fenômeno da glossolalia, ouve a voz do filho Hermínio: “Eh! Hermínio! – de repente ele que gritou. É a voz de Hermínio! Hermínio meu filho! Regritou voz possante e prolongada ecoando por toda a igreja” ( MMM, 1997, 16 ). Já muito debilitado, física e moralmente, João Segunda morreu pouco depois.

Nesse “exato momento”, a cabra Tulumba estertorava. A morte do animal alegoriza uma irônica visão crítica da realidade de Angola, logo após a independência. Como metonímia do animismo africano e, por extensão, das tradições e crenças da terra, a morte de Tulumba representa o desejo de enterrar os trágicos tempos do fraccionismo, rearmonizando a cosmogonia da terra local.

Interpretamos a morte de João Segunda, no início da narrativa romanesca, também como um desejo de ver afastados esses graves conflitos. O surgimento do furacão, criado como estopim para desencadear a intriga romanesca, corrobora esta idéia. Vejamos alguns sentidos desta palavra:

Nas tradições ameríndias, o furacão (ciclone, tromba, tornado, redemoinho) é concebido como uma conjuração dos três elementos (o ar, o fogo, a água) contra a terra: uma revolta dos elementos. É uma libertinagem quase orgiástica das energias cósmicas. Simboliza o fim de um tempo e a promessa de um tempo novo. Depois da destruição, a terra infatigável reproduzirá outra coisa ( CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 455 ).

Tudo começa quando a família de Segunda é obrigada a deixar Dala Kaxibo, face a “um suspeitado, mas não ainda revelado, furacão, suspenso sobre suas cabeças e riquezas” ( VIEIRA, 1997, p. 9 ). Ainda de acordo com o prefácio de

Luandino Vieira, “a viagem de fuga vai revelar o inevitável e, paradoxalmente, empurrar-lhes para o centro desse furacão: Luanda, a independência” (VIEIRA, 1997, p. 9). Por um lado, o furacão é uma revelação das desgraças que aconteceriam, em futuro próximo. Por outro, ele representa, para a voz enunciativa, uma convocação para conjurar essas experiências. O texto literário traz a (re)volta contra esses tempos, para, alegoricamente, repensar de modo crítico o passado para que este não se repita.

Sob o prisma da indignação, o narrador revisita fatos históricos e reflete sobre os caminhos escolhidos, isto é, se eles não eram uma reedição do que tanto se combatera, no tempo do colonialismo. Ao fazê-lo, percebe-se no narrador um tom de melancolia. Esta é aquela de que nos fala Walter Benjamin, cuja perspectiva, corrosiva e fragmentada, lança um olhar crítico sobre a história.

Para o filósofo, a emergência das ruínas assinala a emergência de se rever tanto o passado, como o presente. Na alegoria do *Angelus Novus* – este tem “rosto (...) voltado para o passado” – o anjo, gostaria de “ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos, [mas] do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las” ( BENJAMIN, 1992, p. 162 ). Tal alegoria é bastante sintomática de como entre o outrora e o agora se estabelecem contratos tácitos de uma historicidade descontínua, com vistas a uma “re-visão” que vise à desrepressão do passado.

Um trecho de *Maio, mês de Maria* permite, alegoricamente, entrever esse anseio de transformar as experiências dolorosas do passado, através da literatura, num aprendizado mais promissor para o futuro:

Encarapeladas, tumultuosas, vinham correndo as águas, arrastando tudo que encontravam na sua intempestiva cavalgada, limos, algas, os fundos aquáticos se encimando, gravetos, água-pés, folhas, ramos de árvores,

cepos, tufos de muitos verdes, vinham transbordando as águas se espalhando pelas margens, sulcando as terras por improvisados regos e gaivas. No meio do leito as águas se revolviam encrespadas, num movimento circular estrondoso, assim, que fazia muita tanta espuma e uma bruma cinzenta escura que se confundia com as nuvens do céu (MMM, 1997, 211).

Podemos dizer que essas palavras do romance, assim como as águas, se fazem encrespadas, porque revolvem, a fundo, os dramas submersos da história angolana. Nessa conjuntura, a escrita literária se torna também metalingüística. O revolvimento tem dois objetivos: o primeiro deles é o de tirar, dos “fundos aquáticos”, os “limos”, as “algas”, os “gravetos”, isto é, dar a conhecer o lado melancólico da história. O outro é o de reafirmar a repulsa por esse período sombrio da história de Angola. Um dos métodos utilizados para isso consiste em contrapor, às situações lúbricas vivenciadas pelas personagens, uma linguagem lírica, comandada pela voz enunciativa.

Uma das estratégias utilizadas pelo narrador para construir um discurso cheio de lirismo está relacionada ao uso de metáforas. Esse recurso permite dizer várias coisas, por intermédio de um mesmo vocábulo como acontece, por exemplo, com o vocábulo “encarapeladas”. O termo, além da interpretação anterior, pode significar a avalanche tumultuosa da época da dissidência que abalou Angola, assim como também pode relacionar o desejo do narrador de encerrar tais tempos para sempre. Esse vocábulo intersecciona, assim, por meio da metáfora, a história e a ficção, dando a esta a prerrogativa de fazer investidas contra aquela. As duas áreas, a da Literatura e a da História, aparecem imbricadas uma na outra, sem, entretanto, se confundirem.

O narrador tece, por meio de *flashes* do cotidiano da história familiar de João Segunda, um painel conturbado da história de Angola daquela época. Vejamos um outro trecho de *Maio, mês de Maria*, onde, metaforicamente, podemos fazer uma

correspondência entre o dia-a-dia de D. Zefa e seu marido, com a realidade sócio-histórica do país, no tempo da dissidência:

Discussão foi violenta demorada, Zefa andava de trás para diante, seguindo o marido que não parava de circular pela casa. Mais tarde, farto de tanta insistência, João Segunda disse a miúda seria levada até Dondo onde seria entregue à gente de confiança. Impotente, Zefa enxugou o oceano que tinha no regaço ( MMM, 1997, 23 ).

Vimos anteriormente que dona Zefa atua como uma personagem imbuída da tarefa de despertar a consciência crítica do marido. A teimosia e a resistência de João Segunda exigiram-lhe paciência e perseverança e, muitas vezes, ela teve de confessar-se impotente diante dele. A consciência de sua postura em choque com a inflexibilidade do esposo transmudam-se no seu choro, num lamento agudo e solitário. O narrador, como dona Zefa, era consciente da impotência das suas críticas, mas impossibilitado de permanecer calado.

Os gêneros literários aparecem, em *Maio, mês de Maria*, embrenhados de forma que, por vezes, é impossível destrinchá-los. A tradicional distinção entre prosa e lirismo, entendido este como expressão subjetiva de mundo, encontra-se bastante diluída, em determinadas passagens deste romance.

Para Adorno, é impossível pensar a lírica, sem avaliar a sua inserção na sociedade, pois ela é a consciência da tragicidade do mundo, do caótico, do asfixiante, que encontra seu consolo nessa mesma consciência, ou seja, por ter descoberto as artimanhas em que está preso, ele ( o escritor- poeta ) expira feliz por saber que conseguiu descobrir o logro, denunciado na capacidade criadora. Em outras palavras, o próprio ato criativo, que subverte e dribla o caos instalado, é o seu consolo. O escritor-poeta se reconhece impotente diante da realidade, mas se realiza pelo fato de saber que, conquanto não possa vencê-la, não será devorado inconscientemente por ela.



Uma das formas de a lírica apresentar seu protesto contra o estado caótico e asfixiante da sociedade é através da “palavra virginal”. O universal da lírica não é vago e circunstancial, mas, pontuado, temporal e espacialmente ( o eu do poeta é sempre mediado por questões políticas, sociais, econômicas, enfim, pelas condições vivenciadas e pelas circunstâncias do meio ).

Os mais recentes discursos literários produzidos em Angola, principalmente os romances, primam pela reescrita da história, mas muitos deles são perpassados por um tom subjetivo, herdeiro da literatura oral, cujas marcas expressivas da linguagem se acentuam. Através destas, estabelece-se um vínculo sentimental entre a enunciação romanesca e os leitores. Por esta via, as histórias passam a ter significados, isto é, incorporam-se à vida das personagens.

Num continente como a África, marginalizado por séculos, reivindicar o direito à vez de falar implicou a afirmação da diferença. Os romances de Boaventura Cardoso efetuam tal afirmação. Dos seus textos, dissemina-se “uma vibração simpática entre a idiossincrasia do personagem e o seu idioleto, enquanto fala subjetiva. Sente-se que a alma artístico-estética do autor pulsa literariamente sob o ícto dessa vibração, gerada pelo seu próprio ideal de beleza verbal” ( MACEDO, 2005, p. 51 ).

Tal “ideal de beleza” faz-se presente em *Maio, mês de Maria*, através da intensa presença lírica que contracena com o vazio e a violência social. Para denunciar essa situação, a voz enunciativa oferece o espaço do texto literário, ainda que seja apenas como consolo para não ser “devorado inconscientemente”. Ao laborar na tecedura da “palavra virginal”, o escritor-poeta cria um distanciamento entre o real vivido, reinterpretando-o de forma crítica e contestatória. Exemplifiquemos com um outro trecho da obra:

Com efeito tinha gente para quem viver em apartamentos tinha desabitução, parecia estavam ainda no campo, os diversos e confluentes hábitos e costumes, e nas banheiras latrinavam ou entulhavam terra para cultivo caseiro, haka! Que gente!, nas varandas secavam carne, peixe, fumavam fumos denunciadores de altas funjadas que iam ser degustadas, bem regadas, nas estreitezas dos acessos centenas de pessoas batucavam óbitos toda noite e nos sábados e nos domingos cultivavam estranhos deuses, nas selhas criavam águas fluviais, ponde, ndombe, kikele, lussongo, kiunga, lochi, saborosos gostosos peixes, fias da mãe de gente! ( MMM, 1997, 65 )

O estado de confusão do prédio metonimiza a situação conflituosa por que passava Angola. A indefinição dos papéis dos novos atores e o seu espaço de atuação alegoriza um contexto angolano em confronto com o passado e o presente, o rural e o urbano, forjando novas maneiras de viver. O aspecto social do prédio denuncia a necessidade de readaptar valores, acomodar novas situações, discutir e recriar velhos hábitos. A interjeição “haka! Que gente!”, mais do que sugerir uma sátira, pode significar um apelo em favor dessas pessoas, em aflição, porque ninguém olha por elas. Ou seja, o tumulto não acontece apenas devido à reconfiguração de um novo mapa sócio-cultural, mas também porque o abandono sofrido por essa gente é visível.

O narrador apreende essas “realocações”, sob uma estrutura também “realocada”. Ele adere a um narrar onde a linguagem entretece caracteres diversos. Um deles está pontuado pelas marcas recriadas da oralidade, perpassadas pelo texto e perceptíveis por meio de traços como a repetição de palavras e a longa construção do período. Além disso, observa-se a intersecção da língua quimbundo com a língua portuguesa. Esse cruzamento supera “o âmbito simplista de mero linguajamento estético” ( MACEDO, 1989, p. 11 ), já que está embasado no “compromisso de envolvimento do ‘texto’ em valores de dimensão cultural” ( MACEDO, 1989, p. 11). O ficcional, neste sentido, rearmoniza esfacelamentos históricos e lingüísticos e demonstra que os fatos poderiam ter sido diferentes. O lirismo, neste caso, está exemplificado na forma peculiar de apreender o real, filtrado

por uma lente subjetiva. Vejamos um outro exemplo de apreensão crítica da história, interseccionada pela voz subjetiva da enunciação:

À medida em ia escurecendo, sob uma chuva e vento intenso, Segunda sentia medo. Pelo caminho podiam ser alvo de uma emboscada num dos muitos postos de controle que existiam ao longo da estrada. **Para evitarem complicações gratuitas, os dois viajantes levavam cigarros, arroz, pão, açúcar e alguns bens materiais, tais como rádios portáteis, pilhas, lanternas de mão, cobertores e sapatos.** Aliás, já à saída de Luanda tinham oferecido muita coisa aos militares que foram encontrando nas diversas paragens. Que o condutor se esforçava por aumentar a velocidade do camião nas zonas planas e onde a visibilidade era boa vista ( MMM, 1997, 184 – grifos nossos ).

Destaquemos, primeiro, a profunda inserção no contexto social e histórico, percebido sob um viés bem realista. O cenário do país em guerra é expresso pela forma como João Segunda e o companheiro se adaptam às circunstâncias anormais, exemplificadas nos sublinhados do texto. “Cigarros, arroz, pão, açúcar e alguns bens materiais” indicam a extensão da miséria em Angola, onde os habitantes estão acostumados a valerem menos do que isso. O suborno, “já à saída de Luanda tinham oferecido muita coisa aos militares”, revela o preço pago pela sobrevivência por essas personagens que faziam de tudo para se manterem vivas.

Agora analisemos o trecho, segundo uma interpretação mais poética. Para conseguir livrar-se da emboscada, também o escritor-poeta leva alguns bens para oferecer. No caso, não cigarros, nem arroz, nem pão e nem açúcar. Leva apenas o seu canto, expresso em assonâncias ( medida, ia, sentia, caminho, podiam, muitos ) e aliterações ( bens materiais, rádios portáteis, pilhas, lanternas ), através das quais expressa sua “consciência da tragicidade do mundo”. O ritmo provocado pelos efeitos fonéticos funciona como um contraponto da realidade, isto é, marca um lugar de diferença, onde o próprio canto constitui-se como razão para viver. A “consciência da tragicidade do mundo” passa então a ser relativizada pelo grito dado. Neste sentido, se comporta como um Prometeu acorrentado, que reage pelas

críticas emanadas, perpassadas estas pela aguda elaboração estética. Vejamos mais um outro exemplo:

Por causa do estado de saúde dele tudo tinha mudado lá em casa. Samuel Lusala tinha retirado do alcance do patrão dele tudo o que pudesse cortar, cortantes, facas, garfos, vidros, levava para lugar seguro as coisas de valor que foram sendo adquiridas graças ao bom gosto de dona Zefa, a defunta. Tinha sempre o receio João Segunda podia, num repente, ser acometido de uma força extraordinária e assim partir e destruir as valias (MMM, 1997, 14-15).

O trecho anterior relaciona a fase de João Segunda, em que ele se vê confrontado com fatos desestruturadores da concepção de vida que ele sustentava. O desaparecimento do filho Hermínio levou-o, gradativamente, ao conhecimento das tragédias que ocorriam em Angola. A passagem de uma fase para outra é assinalada, no texto, pela repetição do verbo “tinha”. As expressões “tinha mudado”, “tinha retirado”, “tinha (...) receio” demonstram uma outra conjuntura de vida, perceptível, como sempre, por Lusala. A forma verbal, no pretérito imperfeito aponta uma gradação crescente dessas mudanças, justificando-se, assim, a preocupação do empregado. A reiteração do “tinha” traduz também uma certa “dramatização” característica da expressão oral. Essa repetição, no texto ficcional, demarca pontos estratégicos entre o João Segunda do passado e o do presente, assinalando as metamorfoses sofridas pelo protagonista.

Além do lirismo, a voz enunciativa utiliza a ironia, para estabelecer seu espaço de diferença, isto é, denunciar as violações perpetradas contra a história angolana. Para Linda Hutcheon, a ironia vale-se também do lado emotivo, para a percepção das coisas não reveladas. Segundo a autora,

a ironia é um modo de discurso que tem ‘peso’, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude

avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva ou afetiva também entra ( HUTCHEON, 2000, p. 63 ).

Para considerar a atitude avaliadora da ironia, é preciso contextualizá-la, isto é, ver os envolvidos na estratégia discursiva, ponto essencial para o estudo e o entendimento do assunto, pois, é por esse aspecto, que a ironia passa ou não a existir. Por isso, para Linda Hutcheon, não basta localizá-la no interregno entre o dito e o não-dito, ou vê-la como uma forma de metáfora, mas vasculhar o entorno da ironia. Esta é dinâmica e deve ser considerada numa via de mão-dupla, onde o ironista e o interpretador sejam responsáveis por essa criação, sugestionada por alguma evidência textual ou contextual. Ainda segundo Linda Hutcheon, considerando os envolvidos nesse processo, a ironia pode atingir picos de intensidade emocional que vão do mais tênue ao mais exacerbado, em concomitância com uma função mais incisiva, sabendo-se, entretanto, que essas funções são sempre e apenas sugeridas, porque uma das marcas da ironia é a de abalar certezas e minar posições absolutistas.

Observemos exemplos de ironia, através de dois trechos de *Maio, mês de Maria*:

Daí a instantes a imagem desapareceu, e começou chover chuvinha de muitas gotas vermelhas. E tudo se cobriu de vermelho, as roupas dos jovens, o chão, a verde paisagem. Eh! Naquele exacto momento, da varandinha do apartamento de João Segunda no prédio do Balão, a muitos centos de quilômetros de Boa Morte, Tulumba, a cabra, miou gato, estranho estridente mio, que todos moradores do Prédio ouviram assustados. Lusala, único que estava naquela hora da manhã em casa, caiu desmaiado, num baque com sons de loiça a se partir. Ehé! Ehé! Ehé! ( MMM, 1997, 167 )

E então todo Bairro do Balão começou estava não dormir e se muniu de pedras e de varapaus e os olhos e os ouvidos se apuraram na vigia e então certa noite moradores que começaram estavam ouvir uivos distantes que depois foram se ouvindo mais perto pareciam eram lobos as crianças despertaram assustadas e sô Fortes! fama dele caçador mais sô Totonho sô Oliveira sô Brito foram ainda buscar espingardas deles enferrujadas velhas que ninguém que sabia provado eles tinham e falaram nós vamos dar uma

lição nesses cães e houve gente que se recontou reencorajada e então quando os cães chegaram mesmo no Bairro estranhamente ninguém que estava se mover, todo mundo ficou siderado quieto corações gelados e então os cães arrastaram as pessoas que quiseram e lhes levaram e de manhã quando se fazia balanço faltavam pessoas no Bairro. E a cena que se repetiu aconteceu, mais de sete noites. Eh! Eh! Eh! ( MMM,1997,81- 82 )

Por intermédio da subjetividade da voz enunciativa, há, por vezes, interjeições irônicas: “Eh! Eh! Eh!”. O “Eh” pode significar espanto, seguido de dúvida. A visão de Nossa Senhora teria sido real ou fruto da imaginação da voz enunciativa? Ou ainda de João Segunda e dos jovens? Essa dúvida se repete na segunda expressão, acentuada por três repetições, que indicam negação. Assim, por meio da ironia, o narrador, ao duvidar do real vivido, critica esses tempos, transportando-os para o campo do imaginário. Ao final, é como se o narrador questionasse: Podem ser reais tempos assim?

O segundo trecho retrata a reação das pessoas do Bairro do Balão contra a invasão dos cães. O narrador apresenta sua ironia, opondo à truculência dos cães a impotência dos moradores. Este trecho pode ser lido em contraponto com uma passagem de *O signo do fogo*. Vejamos:

As pessoas foram se preparando de qualquer modo, se munindo de pedras e paus e facas e navalhas e tudo para o que desse e viesse nessa noite. E apesar de se saber que todas essas armas improvisadas eram insuficientes para fazer face nas armas de fogo que viriam pela noite fora, a vontade de lutar e resistir até no fim era tão grande que dissipava nos gestos qualquer sinal de fraqueza, assim ( SF, 291 ).

No primeiro romance, *O signo do fogo*, as pessoas dos musseques, mesmo fragilizadas, instrumentalmente, tinham forças para lutar, impulsionadas pelas expectativas de um futuro melhor. Lembremos que estes impulsos eram originados pela época ainda permeada de esperança de mudanças. Em *Maio, mês de Maria*, o desencanto dos antigos ideais torna ainda mais truculenta a ação dos perseguidores, ao mesmo tempo em que indaga sobre as razões que geraram o fraccionismo. Nesta situação, a dicotomia intensifica a covardia dos cães e a

repressão vinda do grupo dirigente. Mais uma vez, por intermédio das interjeições, “Eh! Eh! Eh!”, a voz enunciativa expõe sua incredulidade diante dos fatos, ao mesmo tempo em que condena tanta violência. A ironia está ainda na própria configuração dos acontecimentos. Num contexto caótico, as personagens e as práticas se confundem. Ironicamente, a figura do comandante Pit-Bull lembra a censura colonial dos tempos da PIDE. Valendo-se do medo e da opressão, metonimiza a imposição do silêncio. Há, assim, uma reduplicação do Inspector Renato, representante da PIDE, em *O signo do fogo*, na figura do comandante Pit-Bull, de *Maio, mês de Maria*. Sob esse viés, foca-se a permanência de arbitrariedades, mesmo após a independência. A imagem dos cães e a da santa pingando sangue dos céus passou a alegorizar, de forma hiperbolizada, o estrangulamento a que chegara o país, cuja independência, fragilizada pelo golpe de 1977, é posta criticamente em questão.

Assim, a ironia e a alegoria são instrumentos através dos quais, o narrador questiona os acontecimentos. A negação, entretanto, considerando a aresta emotiva da ironia, proposta por Hutcheon, é “doída”, quer dizer, a voz enunciativa gostaria de que os fatos tivessem sido diferentes.

### 4.3. Mãe, materno mar

#### 4.3.1. Tempos de descarrilamentos

Que aquilo não era comboio não era nada, era parecia um carrossel para além de ser uma arca de Noé sobre carris.

Boaventura Cardoso ( MMM, 2001, 89-90 )

O terceiro romance de Boaventura Cardoso, *Mãe, materno mar*, se comparado com o segundo, *Maio, mês de Maria*, expressa uma fase de “desencantamento” ( MATA, 2003, p. 50 ) mais acentuada, diante da história de Angola. Enquanto no segundo romance, avultavam as obscuridades provocadas pelo fraccionismo, no terceiro, sobressai o abandono a que o país fora relegado, dando a impressão de que a terra angolana naufragava e pouco se fazia para salvá-la.

A intensidade do “desencantamento” com a história, perceptível em *Mãe, materno mar* e resultante de uma interpretação dialógica com alguns elementos do romance *Maio, mês de Maria*, permite a observação da degradação gradativa dos acontecimentos, após a independência.

Partindo dessa idéia, vejamos como se correspondem alguns itens do segundo e terceiro romances do autor, interpretados numa relação contrastiva:

<i>MAIO, MÊS DE MARIA</i>	<i>MÃE, MATERNO MAR</i>
Angola pós-1975 (fraccionismo)	Angola pós-1989(guerra civil e multipartidarismo)
Existência das associações ( de moradores, de condôminos, de futebol )	Existência do trem subdividido em vagões
João Segunda: líder ( presidente ) da associação de moradores do Prédio do Balão	Manecas: interessado em conhecer Angola
Agente repressor: Comandante Pit-Bull	Agentes alienadores: líderes religiosos
Romance de Hortência e camarada Comandante	Casamento da noiva
Presença de mitos cristãos e africanos hibridizados	Presença das religiões eletrônicas mescladas à mitologia africana



O enredo de *Mãe, materno mar* é construído no intervalo de uma viagem de Malange a Luanda. Sucessivos obstáculos, em diversos pontos do percurso, ocasionam um atraso de quase quinze anos na chegada do trem. O primeiro impedimento foi em Cacuso; o segundo, em Lucala; seguido de um outro, em Ndalatando, até o trem se imobilizar de novo, em plena mata, entre Canhoca e Luinha, onde os carris e as travessas tinham sido removidos. Por fim, a viagem se atrasou, porque um dos líderes religiosos que viajava no trem ia fazendo pregações e “milagres”, por onde ia passando, retardando, ainda mais, a chegada a Luanda.

O extravagante atraso expressa, ironicamente, a paralisação de Angola, em termos de desenvolvimento, nas mais diversas áreas. A epígrafe, retirada do próprio romance *Mãe, materno mar*, deixa entrever a dimensão desse retardamento. Um dos sentidos do verbo atrasar é “pôr para trás” (FERREIRA, 1986, p. 197 ), ou, numa simples palavra, retroceder. Esse retrocesso aparece ratificado na epígrafe, nos vocábulos “carrossel” e “arca de Noé”.

Os passageiros do trem são as personagens desse romance, onde estão representados diversos tipos de classes sociais, redistribuídos em catorze vagões, sendo dois destinados à primeira classe, quatro à segunda e oito à terceira. Dentre as personagens citadas no romance, quase todas viajavam na primeira ou segunda classe: o pai da noiva, a noiva e familiares, o Profeta e os pastores, Manecas, o homem do fato preto, entre outras. Da terceira classe, são citadas apenas “as treze raparigas dos óculos escuros”, prostitutas requisitadas por todos os passageiros. O único “que não tinha lugar fixo (...) era Ti Lucas, o ceguinho” (MMM, 2001, 116), que passava a vida a cantarolar para todos os passageiros do trem.

A divisão dos passageiros entre os vagões do trem reflete as condições sócio-econômicas da maioria da população angolana, no período pós-1989. Enquanto uma minoria vivia esbanjando luxo e riqueza, uma esmagadora maioria vivia em condições precárias e subumanas, conforme explicitado, por exemplo, no trecho: “Todos sabemos que fome assim, colectiva e generalizada, infra-pobreza, miséria sanitária, desmunição total, são flagelos que atingem sobretudo o sul do planeta com o continente africano em destaque e Angola entre os primeiros” (CARVALHO, 2003, p. 130 ). Essa distorção social existente é agravada pelo descaso com que a classe privilegiada trata a desfavorecida, fazendo questão de manter-se afastada desta, a fim de não ser “contaminada”, pois,

o contato íntimo com eles faz pairar sobre os membros do grupo estabelecido a ameaça de uma ‘infecção anônima’: esses membros podem ficar sob a suspeita de estarem rompendo as normas e tabus de seu grupo; a rigor, estariam rompendo essas normas pela simples associação com membros do grupo [desfavorecido]. Assim, o contato com os [desfavorecidos] ameaça o ‘inserido’ de ter seu status rebaixado dentro do grupo estabelecido. Ele pode perder a consideração dos membros deste — talvez não mais pareça compartilhar do valor humano superior que os estabelecidos atribuem a si mesmos ( ELIAS, 2000, p. 26 ).

No romance *Mãe, materno mar*, a discriminação da elite em relação aos excluídos está, principalmente, representada pelo pai da noiva. A segregação social como a demonstrada acima, onde o grupo “estabelecido” faz questão de demarcar seu território, “imunizando-se” contra a população pobre, adquire um tom de maior indignação, em países como Angola que, por séculos, sofreram a exclusão social, impingida pelo colonizador.

Mergulhado em interesses pessoais, o pai da noiva encarna a personagem elitizada, ciosa por manter-se afastada dos problemas sociais, como se depreende do trecho seguinte:

Pai dela passava os dias a deambular pelo mercado e pelos cercanos carreiros que davam acesso a uma vegetação densa, sozinho, pensativo, cachimbando. Os finos tabacos que ele tinha trazido já tinham acabado. Trouxera apenas quatro latas de *Dunhill* e de *Mac Baren*, provisão suficiente para cerca de oito dias, tempo que ele julgava necessário para assistir ao casamento da filha e tratar depois de alguns negócios. Agora sem aqueles bons aromáticos fumos, tinha de usar tabaco comprado no mercado que lhe fazia tossir muito até lacrimejar ( MMM, 2001, 72 ).

O contato do pai da noiva com a classe excluída, até certo ponto, levava-o a “lacrimejar”, uma vez que podia pôr em risco a sua “superioridade” social. Para Norbert Elias, “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído”( ELIAS, 2000, p. 23 ). A confirmação do desejo do pai da noiva de permanecer “instalado em posição de poder” está expresso em “quem me dera (...) sair deste sítio (...), voar por esses altívagos ares, com a minha filha, a família e os convidados, e descer **apoteoticamente** em Ndaladanto” ( MMM, 2001, 73 – grifo nosso). Isto quer dizer que o pai da noiva mantinha-se alienado dos dramas da classe marginalizada, por meio da qual podia exhibir “apoteoticamente” o seu poder social.

O discurso enunciador, entretanto, questiona, irônica e corrosivamente, esses estratos sociais, postos em xeque pelo inusitado das circunstâncias: “Depois estavam com etiquetas para comer, as finuras, não tinham o hábito de se sentar no chão, que era um grande incómodo para as senhoras que vestiam as apertadas vestes” ( MMM, 2001, 46 ). A crítica da voz enunciativa é construída nesse confronto em que a classe privilegiada era obrigada a passar por experiências que eram comuns aos desfavorecidos.

A marcha do trem reflete esses emperros sociais, na Angola liberta pós-1989. Um dos motivos desse atraso seria a permanência da guerra civil, apontada como uma das principais causas para a desestruturação do país. Alguns, entretanto, acusavam o poder dirigente de se valer da guerra para a inoperância e a corrupção.

Não anulavam a gravidade dos embates bélicos, mas, de qualquer maneira, indagavam sobre o que havia sido feito a favor do país.

Nessa época, também foram criados diversos partidos políticos, o que representava, de início, uma maior abertura política. Na prática, porém, não se verificaram avanços consideráveis, resultantes desse fato.

A indefinição vivida pelo país aparece alegorizada pelas personagens, a maioria sem nome. Todos, à exceção de Ti Lucas e Manecas, são apenas tipos: a noiva, o pai da noiva, o homem do fato preto, as raparigas dos óculos escuros, o disc-jockey, a senhora gorda, a madrinha, as seis damas de honor. Essa tipificação faz a caricatura anônima de uma sociedade, onde os indivíduos perderam quase todos os seus referenciais, familiares, religiosos, culturais e políticos.

A inexistência de referenciais de vida está metaforizada, em *Mãe, materno mar*, na forma como os passageiros foram reagindo, diante dos sucessivos obstáculos com o trem. O primeiro enguiço do trem, em Cacuso, causou espanto e revolta:

Uma hora depois de ter chegado a Cacuso, o comboio continuava imobilizado. Maioria dos passageiros estava cá fora, intrigados, queriam explicações para aquela 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 de ser um puro ato de sabotagem ( MMM, 2001, 40 ).

A indignação das primeiras horas contrasta com a acomodação que, gradativamente, foi tomando conta de todos no trem: “os passageiros foram se habituando àquela vida parasitária” ( MMM, 2001, 138 ). À medida que a situação se agravava, diminuía as reclamações, dando a entender que as anormalidades e absurdos passavam a ser tidos como normais. Esse paradoxo denuncia o descaso e a indiferença das autoridades. Para estas:

o espaço nacional e as remotas populações que o habitam constituem um terreno alheio, exótico e abstracto que só adquire algum sentido quando assinalados [ e quantificados ] pelas condições extremas da guerra e da catástrofe: escombros, terra queimada, seca, sinistrados, deslocados, refugiados, amputados ou desmobilizados ( CARVALHO,2003,pp.106-107 ).

Diante dos absurdos, a população foi perdendo o referencial entre a norma e a exceção, o passível de ser aceite e o inaceitável. A improvisação dos mercados feitos pelos passageiros, à medida em que iam surgindo dificuldades decorrentes da paralisação do trem, caracteriza a banalização dessas circunstâncias. Vejamos como os passageiros do trem procuravam se adaptar:

Muitos passageiros, convencidos que o comboio não sairia dali tão cedo, começaram a fazer-se aos negócios. Vendiam as roupas que traziam nas suas malas e em troca recebiam comida, ou executavam vários serviços como barbeiros, carpinteiros, fuzileiros, funileiros, sapateiros, etc. Família da noiva saldou as festivas roupas já desbotadas de todas as lavagens a água e sabão no rio, hué!, pratos, copos e talheres, toalhas, vinhos, espumantes, whiskies de várias marcas, conhaques, grades de cerveja e gasosa, peixe e carne congelados. Hum-hum! ( MMM, 2001, 63 )

O sentido da vida passava também a ser improvisado e descaracterizado. Isso gerava um “desencantamento [que ia] lado a lado com a deterioração do espírito militante” (BORDIEU, 1997, p. 367 ), uma vez que as percepções críticas da população eram sufocadas por suas necessidades primárias. Segundo Norbert Elias, quanto mais os desfavorecidos “se colocam acima do nível de subsistência, mais a sua própria renda — seus recursos econômicos — serve de meio para atender a outras aspirações humanas que não a satisfação das necessidades animais ou materiais mais elementares” ( ELIAS, 1997, p. 33 ). O romance *Mãe, materno mar* demonstra, exatamente, uma população, de maneira geral, impossibilitada de se colocar “acima do nível de subsistência”.

O professor de ensino secundário que, estimulado por Manecas, resolvera falar sobre a “importância da conservação e preservação do meio ambiente” ( MMM,

2001, 68 ) demonstra como os habitantes estavam sufocados por necessidades elementares. O professor e Manecas resolveram destinar o tempo livre, num trabalho relacionado ao meio ambiente. Escolheram, para isso, o mesmo espaço demarcado pelo Profeta, para os seus cultos. A escolha foi motivada pela sujeira e devastação que os passageiros faziam durante os rituais. Quando o Profeta e os fiéis chegaram para fazer o culto e encontraram o espaço ocupado, revoltados, surraram Manecas e o professor e “lhes obrigaram, então a trepar na árvore e a removerem a faixa anunciadora daquele discurso sobre o meio ambiente” ( MMM, 2001, 71 ).

O momento histórico focado em *Mãe, materno mar* é de indefinição e descaracterização. Tanto a vida comunitária das tradições africanas quanto o modelo organizativo das sociedades herdadas dos colonizadores estavam postas em xeque e sendo filtradas e (re)caracterizadas. Nessa redistribuição, a voz enunciativa adverte para a existência de perigos, tomados estes como seduções, capazes de confundirem as reais necessidades do povo angolano, conduzindo-o a uma “irreversível e mais ou menos consumada ocidentalização” ( CARVALHO, 2003, p. 218 ). Em torno dessa advertência, a voz enunciativa retoma, alegoricamente, o mito de Prometeu, dando-lhe uma dicção africanizada, ou melhor, hibridizada.

Reunidos em volta da fogueira, os passageiros ouviam e contavam histórias. Um mais-velho veio para o meio da roda e recontou o mito do fogo que já havia sido contado, por sua vez, pela voz enunciativa. Esta versão repete a já contada em *O signo do fogo*. A reapropriada pelo mais-velho apresenta Prometeu, seduzido por uma mulher, à qual acabou entregando o segredo do fogo.

Esse mais-velho que repassa o mito de Prometeu é um assimilado da cultura francesa. A narrativa dele é pontuada de várias interrupções, ocasionadas pelo fato

de ele não se lembrar da pronúncia de determinados vocábulos em português. Por causa disso, a maneira como narra a história adquire um certo tom de ironia, como podemos perceber no trecho seguinte:

Numa certa sanzala vivia um homem chamado camarade Kaimba. Uma noite ele o camarade Kaimba sonhou com Deus, sonhou com Deus Ihe disse vai pelo chemin onde que costumava passar, corta alguns ramos de uma árvore grande e guarda soigneusement esses ramos na tua casa. Ele o camarade Kaimba assim que fez. Quando os ramos secaram, uma noite Deus Ihe apareceu outra vez e Ihe ensina então como fazer o feu por fricção. Ele o camarade Kaimba guardou o segredo com a pessoa dele. Quando uma certa noite na sanzala em que ele vivia ninguém tinha feu, pardon, fogo, ele o camarade Kaimba começou então a vender o fogo a um prix muito grande nos seus vizinhos ( MMM, 2001, 193-194 ).

A narrativa desse mais-velho está cheia de enxertos na linguagem, perceptíveis em termos como “camarade”, “chemin”, “soigneusement”, entre outros. Essas interferências alegorizam atravessamentos que alteram as histórias tradicionais. A versão do velho assimilado deixa entrever, por exemplo, a assunção de valores capitalistas (“Quando uma certa noite na sanzala em que ele vivia ninguém tinha feu, pardon, fogo, ele o camarade Kaimba começou então a vender o fogo a um prix muito grande nos seus vizinhos”), inexistentes nas sociedades tradicionais africanas, onde “a grande reviravolta (...) do tempo se oper[ou] sobretudo pela entrada desse continente no universo do lucro e da acumulação monetária” ( BOUBOU HAMA; KIZERBO, 1982, p. 71 ).

Nesse sentido, esse mais-velho não pode considerado um tradicionalista, pois:

Toda instituição social, e também todo grupo social tem uma identidade própria que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explica e o justifica. Por isso, toda tradição terá sua “superfície social”( ...). Sem superfície social, a tradição não seria mais transmitida e, sem função, perderia a razão da existência e seria abandonada pela instituição que a sustenta ( VANSINA, 1982, p. 163 ).

A “superfície social”, apreendida na narrativa desse mais-velho, é matizada dos princípios herdados do colonizador, apropriados por ele, sem uma filtragem crítica. Assim, ele não procede a uma reatualização da tradição, conforme o previsto nos códigos da comunidade. Antes, ele se vale da tradição por conta de interesses individuais lucrativos.

Dentre os passageiros do trem, fora criado o “Conselho dos Doze”, reunindo anciãos, cuja função era a de serem conselheiros das pessoas. Embora essa função lhes desse certo prestígio e poder, no dia-a-dia, eles não faziam intervenções consideráveis, pois eles eram despreparados no tocante à tradição. O modo de contar histórias “não desperta[va] nenhum interesse nos jovens” ( MMM, 2001, 193 ), uma vez que os mais-velhos não sabiam que “a forma e os critérios literários influencia[vam] o conteúdo da mensagem” ( VANSINA, 1982, p. 159 ).

A adulteração das tradições alegoriza as diversas corrupções sofridas pela história de Angola que se perde de seus projetos iniciais de independência. No caso do velho francês, vimos que ele corrompia a tradição. Assim, ele desconsiderava que esta era calcada num respeito pela vida, pelas coisas e seres da natureza. A família, o trabalho, a organização sócio-política, enfim, a vida em sociedade eram, nas comunidades tradicionais, administrados de modo a manter o bem-estar de todos, ou, em outras palavras, “conduz[iam] o homem à sua totalidade” ( BÂ, 1982, p.183 ). O desvio das normas da tradição era punido e a própria coletividade exigia reparação. Lembremos que os princípios tradicionais tinham uma origem sagrada, sendo traduzidos por meio de palavras, pelos iniciados. Em virtude dessa responsabilidade, aos deturpadores da palavra divina ( e, por correspondência, da tradição ) o castigo era uma condição *sine qua non*:



Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca.

Por esse motivo a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus ( BÂ, 1982, pp. 186-187 ).

*Mãe, materno mar* denuncia a adulteração da voz dos ancestrais; a voz enunciativa faz uma crítica à impunidade aos muitos desmandos políticos ocorridos em Angola nos quinze anos após a independência. No trem, demonstrando essas arbitrariedades, havia a ausência de uma voz de comando. A viagem transforma-se numa espécie de babel, onde os passageiros se viam envolvidos em acontecimentos, sem saber as razões:

Que a maioria não sabia ao certo o motivo daquela luta generalizada, que estavam falar uns que alguém tinha agredido um dos operários e os outros não gostaram, reagiram, que os operários estavam bêbados e a faltarem respeito nas senhoras, que nada, que os passageiros que tinham insultado primeiro ( MMM, 2001, 47-48 ).

Num país assim, onde “o Estado abandonou às forças do mercado e à lógica do ‘cada um por si’ camadas inteiras da sociedade, em especial aquelas que, privadas de todos os recursos, econômico, cultural ou político, dependem completamente dele para chegar ao exercício efetivo da cidadania” ( WACQUANT, 1997, p. 168 ), é fácil explorar interesses consumistas e mediatos, como no caso das religiões neopentecostais que serão discutidas no subcapítulo seguinte.

A possibilidade de reverter esse quadro de “desencantamento” é figurada por Manecas, que viajava de Malange para Luanda para “se apresentar para o concurso de colocação” ( MMM, 2001, 50 ). Jovem, ele pouco conhecia de Angola, das suas tradições, do seu passado. Luanda representava para ele a possibilidade de um futuro mais promissor, onde ele teria mais chances de emprego e de estudo. Em

Malange, ele deixara a namorada Xana, com quem pretendia se casar mais tarde. O longo percurso da cidade natal para a capital do país mudara seus projetos iniciais e quando o trem, finalmente, chegara a Luanda, Manecas tinha esposa e filhos.

Desde criança, Manecas fora atraído pelas águas, como se depreende do trecho abaixo:

Que ele se recordava que quando criança gostava muito de brincar com água, que quando a mãe lhe levava ao rio ele já não queria sair da água, se entretinha à beira do rio a brincar, em casa a mãe tinha sempre o cuidado de manter afastados os recipientes que contivessem água, na escola só gostava de desenhar mares, rios, lagos, os navios, barcos, portos, todas as águas ( MMM, 2001, 214 ).

Antes de interpretarmos esse fragmento de *Mãe, materno mar*, lembramos alguns possíveis sentidos de água:

As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência ( CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 15 ).

O gosto de Manecas de “brincar com água” pode provocar algumas reflexões críticas sobre a história de Angola. A “infinidade dos possíveis” tanto relaciona o passado, quanto o presente e o futuro, do mesmo modo que se abre para “promessas de desenvolvimento”, ou o seu contrário. Exemplifiquemos isto com Manecas que “se entretinha à beira do rio a brincar”, mas, por outro lado, “a mãe tinha sempre o cuidado de manter afastados os recipientes que contivessem água”, demonstrando os possíveis usos desse líquido, podendo ser benéficos ou preocupantes.

Seguindo a “infinidade dos possíveis”, a vida de Manecas estava predestinada para alguns projetos, desfeitos, mediante inusitados acontecimentos da viagem, sem que isso, entretanto, o impedisse de recomeçar. A Angola liberta do colonialismo também projetara outros destinos, diversos dos vividos, mas, pela “infinidade dos possíveis”, ela podia, de novo, “mergulhar nas águas”, embora com um sentido diferente, “sem se dissolver totalmente”. O mergulhar significa refazer projetos e o não “se dissolver” exige uma consciência lúcida para pensar sobre os fatos acontecidos, para não se repetirem erros passados, em ações futuras.

Manecas não realizara seus sonhos de juventude, mas, em contrapartida, nas diversas paradas do trem, pôde conhecer bastante do interior de Angola, das suas tradições, dos seus paradoxos, das suas peculiaridades. O replanejamento de sua vida, com certeza, levaria em conta essas experiências, sentidas e sofridas. *Mãe, materno mar*, alegoricamente, aponta para a possibilidade de um outro nascimento da nação angolana, pautado, a partir das experiências, numa “fase progressiva de reintegração e regenerescência”.

Enquanto Manecas encena uma personagem com possibilidade de perspectivas futuras, a noiva alegoriza as decepções e frustrações do presente. Todos os preparativos do casamento, incluindo uma luxuosa e pomposa festa, foram estragados. A desolação da noiva e o desencanto da família estão figuradamente representados pela invasão das formigas, no bolo de casamento:

Tinha quase três metros de altura, doze andares, e levava uma semana a ser confeccionado pelos melhores pasteleiros de Malange. No topo lá estavam os noivos com ar sorridente, felizes, enquanto que, na base, numa esmerada ornamentação açucarada, figuravam, cisnes, patos, e duas caleches transportando seis anjinhos. Que delícia! De modo que o pai da noiva resolveu ir até no vagão ver se o bolo de noiva ainda podia ser vendido no mercado aos pedaços, sobretudo à petizada, que talvez ainda rendesse algum dinheiro. Porém, já era tarde de mais: as formigas, as baratas e os ratos já tinham iniciado o delicioso banquete! (MMM, 2001,64 )

Os donos do casamento não usufruíram do prazer de experimentarem do bolo, devorado por “formigas, baratas e ratos”.

O contexto desse último romance permite fazer algumas ilações sobre os aproveitadores intrujões. Como mostraremos mais adiante, no trem, viajavam líderes religiosos, suspeitos de “encobri[rem] os grandes negócios” ( MMM, 2001, 160 ). Alheios à miséria da maioria dos passageiros do trem, esses representantes religiosos recebiam expressivos donativos dos mesmos. Num país, onde “há fome por um lado e petróleo pelo outro” ( CARVALHO, 2003, p. 116 ), os invasores podem ser a alegoria dos estrangeiros que, supostamente, querendo ajudar a população, desejavam, no fundo, apenas usufruir das riquezas do país. Junto com os estrangeiros, podemos situar a elite angolana, cujas riqueza e ostentação se chocam com a miséria dos habitantes.

Em meio a essa caótica realidade, as experiências da noiva demonstram “a instabilidade” (SOARES, 2005, p. 139 ) em que o país estava mergulhado, tanto em termos políticos e econômicos quanto sociais e culturais. A noiva, do mesmo modo que o pai, é uma personagem assimilada e, como tal, internalizou crenças da cultura ocidental. O discurso enunciativo, entretanto, mais uma vez, redispõe essas heranças culturais, recriando-as num outro contexto.

No início, na expectativa de encontrar o futuro consorte, a noiva “passava (...) horas a fio a bordar pacientemente uma toalha e então se recordava dele, dos bons momentos que juntos tinham passado” (MMM, 2001, 124 ). Nesse fragmento, a noiva é figurada, metaforicamente, como uma Penélope que, entretanto, terá um destino diferente: com a demora da viagem, quando ela chegou a Ndalatando, o anunciado consorte já havia se casado com outra. Decepcionada, ela sumiu sem deixar pistas e, segundo Ti Lucas, ela “se casou com o Deus do Fogo” ( MMM, 2001,

202 ). A solução mágica, resolvendo, num plano mítico, o impasse e a frustração da personagem, apresenta uma outra versão para as heranças culturais trazidas pelos colonizadores. Por outro lado, essa solução mágica também aponta para a indefinição do novo tecido cultural.

Ao visitar a mitologia ocidental, reconhecendo-a implantada no chão angolano, a voz enunciativa confirma a existência de indeléveis atravessamentos culturais sem que isso signifique, no entanto, uma adesão automatizada. O texto ficcional propõe a reinvenção dos valores alheios, de modo a reintegrá-los num contexto diferente do da origem. Ao fugir para uma esfera mítica, onde desposaria o “deus do fogo”, a noiva ingressa no maravilhoso das tradições africanas, buscando resistir à destruição de tudo.

### 4.3.2. As igrejas eletrônicas e as tradições angolanas

Se falava que os chefes religiosos vinham carregados, muitas oferendas que lhes tinham sido doadas para salvação das almas.

Boaventura Cardoso ( MMM, 2001, 111)

Boaventura Cardoso declara, numa entrevista, que, em Luanda, existem “cerca de oitenta confissões religiosas reconhecidas oficialmente e mais oitocentas que aguardam reconhecimento, mas que já estão a funcionar, o que permite dizer que em cada esquina haja um profeta...” (CARDOSO, 2005, p.26). Nessa entrevista, subentende-se um tom questionador, sobre a existência de tantas religiões. O romance *Mãe, materno mar* foca, de um determinado prisma, essa problemática, apresentando reflexões críticas sobre o assunto.

Na “histórica viagem” (MMM, 2001, 41) de Malange a Luanda, viajavam representantes de várias denominações religiosas, com destaque para quatro neopentecostais: Igreja do Bom Pastor, Igreja de Jesus Cristo Negro, Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola e Igreja do Profeta Simon Ntangu António. As quatro igrejas disputavam, num corpo a corpo, a conquista de fiéis. Conquanto pregassem a harmonia entre os passageiros, o relacionamento entre elas era conflituoso, como demonstra o trecho:

Assim, apagadas ou adormecidas as fúrias raivosas, viajantes e operários começaram a organizar os funerais dos quatro mortos. Questão que parecia pacífica, estava se complicar. Um dos mortos pertencia à Igreja do Bom Pastor cujo pastor não se dava com o da Igreja de Jesus Cristo Negro, a que pertencia o segundo morto. Questões de família, tinham se zangado por desavenças na partilha de heranças. Um outro defunto era da Igreja do Profeta Simon Ntangu António originária de uma região fronteiriça de onde nascera a Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola. 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 em que nos terrenos vizinhos tinha petróleo. Ih! (MMM, 2001, 51)

De acordo com o dito acima, a raiz dos desentendimentos entre as igrejas estava na disputa de bens materiais. As atitudes dos pastores e do profeta, durante a narrativa romanesca, confirmam esse dado. As igrejas rivalizavam entre elas, querendo atrair o maior número de adeptos, pois, quanto mais fiéis, mais lucros elas auferiam. Os adeptos, entretanto, demonstravam não se aperceberem do fato. Quanto mais eles se sentiam beneficiados, mais faziam questão de retribuir, por intermédio de donativos. A proporção do recebimento era relacionada à doação feita: quem mais dava mais recebia. Deus, de acordo com o discurso apregoado por essas religiões, não queria a miséria para os homens, mas, sim, a riqueza.

O crescimento das igrejas neopentecostais está fundamentado, em parte, nessa postura diferenciada, em relação às igrejas católicas tradicionais. Estas, de maneira geral, apregoavam uma vida mística e ascética que seria coroada com o “paraíso”, depois da morte. O homem devia buscar o desprendimento dos bens terrenos, para viver o divino, em plenitude. As igrejas cristãs tradicionais ancoravam-se na dualidade entre o mundo divino e o material, em que este constituía uma tentação a ser vencida.

O Estado e as religiões cristãs tradicionais estavam, em Angola, afastados das populações. As igrejas neopentecostais vieram preencher essa lacuna: vieram para o meio do povo. Os templos religiosos se transportaram para lugares comuns: “Homens, mulheres e crianças transitam com naturalidade entre o espaço público e o religioso – e a distância entre um e outro se transformam numa ponte, numa

relação nem sempre experimentada por outras igrejas ou religiões” (CÉSAR; SHAULL, 1999, p. 43 )<sup>16</sup>.

Nas igrejas neopentecostais, o mundo transcendental dilui-se no mundo material: Deus quer que o homem seja feliz aqui e agora, isto é, “o poder do Espírito Santo é feito na vida cotidiana das pessoas” (CÉSAR; SHAULL, 1999, p.11). Esse enfoque do sagrado atrai, principalmente, pobres, negros, mulheres, enfim, os excluídos da sociedade. Para estes,

a mensagem das igrejas tradicionais não tem (...) nem o gosto nem o conteúdo do pão de cada dia. Neste sentido, o culto pentecostal tem uma força comunitária e individual que há muito as grandes correntes do protestantismo parecem haver perdido. Para os pentecostais, as coisas escutadas, afinal, são as coisas vistas (CÉSAR; SHAULL, 1999, p. 78).

Os marginalizados ganham vez e voz, nessas igrejas. A carestia da vida, o desemprego, os conflitos afetivos, as doenças, as frustrações, as opressões, em síntese, problemas vivenciados no dia-a-dia ganham espaço e recebem atenção. Não mais por meio de discursos herméticos como nas religiões cristãs tradicionais, mas por intermédio de palavras simples, conforme ressaltam César e Shaull no trecho seguinte:

A facilidade com que se usam as formas vocabulares e a frequência com que se trocam os sinais de sua significação superam a linguagem comum e dão voz àqueles cuja fala estava submissa e conformada com o glossário de sua marginalidade e desesperança (CÉSAR; SHAULL, 1999, p. 81).

O movimento neopentecostal vem ao encontro das necessidades populares e, por isso, ganha cada vez mais adeptos.

---

<sup>16</sup> O livro *Pentecostalismo e futuro das igrejas cristãs*, de Waldo César e Richard Shaull, é citado no prefácio ao romance *Mãe, materno mar*, onde a autora, a professora Carmen Tindó, analisa a invasão dessas religiões eletrônicas em Angola.



Em *Mãe, materno mar*, a oratória era um dos principais recursos, por meio da qual os pastores procuravam atrair adeptos. O mais exímio, na exposição verbal, era o pastor da Igreja Jesus Cristo Salvador de Angola:

Mas quem que continuava a galvanizar os passageiros era o pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola. Lhe chamavam também de o brasileiro por causa da pronúncia, se formara em Teologia no Brasil, depois de ter estado uns bons anos nos Estados Unidos da América (...). Lá em Cacuso não era ele quem que mobilizava muito mais gente que o Profeta, com a sua palavra fácil, plena de emoção e de energia, que tocava todos os corações? O pastor quando que começava a pregar tinha gente que chorava, imprecava a Deus aos gritos, transeava e desmaiava de tanta exaltação e histerismo (MMM, 2001, 94).

O verbo galvanizar retrata a prática do pastor que despertava em seus adeptos um estado de exaltação e histerismo. O despertar desses estados acontece de forma espontânea em países, como Angola, onde “o sagrado equival[ia] ao real (...), o hierático explica[va] o cosmogônico, porque a ‘onticidade’ fundamenta[va] com sua sacralidade a realidade” (ALTUNA, 1993, p. 384). Nesse caso, o pastor se apropria de tendências naturais dos passageiros, para enxertar o seu discurso, apoiado numa intersecção das características religiosas com as crenças dos autóctones.

O sucesso da oratória do pastor da Igreja Jesus Cristo Salvador de Angola, deste modo, baseava-se na habilidade de induzir as pessoas a acreditarem na interferência dos espíritos, na resolução dos problemas delas. Elas falavam, gritavam e cantavam, sem entender nada, mas isto não importava, pois a essência dos rituais estava em levar os fiéis a acreditarem que, por meio dos espíritos, Deus operaria nelas. Exemplo disso era a música “Oh Happy Day” cantada por adeptos, “cuja maioria dos integrantes era analfabeta” (MMM, 2001, 94).

O Profeta Simon Ntangu António também ganha bastante expressividade, em meio, às religiões que viajavam no trem. O Profeta, baixo de estatura, era detentor

de um bastão que lhe conferia força e poder. Durante as guerras coloniais, ele ficara exilado no Zaire, onde havia atuado como catequista, por mais de vinte anos. Durante uma pescaria, à noite, Lukau, como se chamava na época, teve contato com a “Senhora das Boas-Águas”. Tendo-lhe aparecido outras vezes, na última, entregou-lhe um bastão, dizendo-lhe:

NÃO TE ASSUSTES! EU SOU A SENHORA DAS BOAS-ÁGUAS! ANDO POR ESSES CARREIROS, VEREDAS, AS CORRENTES ÁGUAS, À 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! (MMM, 2001, 240)

O Profeta percebeu o sentido destas palavras, quando começou a ter sonhos premonitórios e a predizer pequenos e grandes acontecimentos que se realizavam. Convencido de seus poderes, resolveu voltar para Angola, onde “a evangelização era uma chuva que chovia bem” (MMM, 2001, 247). E o Profeta pôde confirmar tal assertiva, pois,

Mais tarde a Igreja se estendeu a Luanda. Aqui, para o sustento da Igreja, abriu vários supermercados e armazéns de revenda, padarias, restaurantes, talhos e dezenas de barracas no mercado do Roque Santeiro. Criou uma rede própria de escoamento rápido das mercadorias do porto para o Roque. Generoso, minimizou as dificuldades dos kaluandas em transporte, pondo no processo uma frota de quinhentos mini-autocarros. Magnânimo, criou um exército de kinguilas para facilitar a troca informal da tão procurada nota verde (MMM, 2001, 253).

A crítica à esperteza desses líderes religiosos adquire um tom ácido, à medida em que os mesmos se valiam da miséria da população para explorá-la ainda mais. A voz enunciativa faz um alerta, por intermédio da ironia, sobre os interesses exploradores do Profeta e dos outros pastores. A evangelização servia de pretexto para o enriquecimento desmedido de Simon Ntangu António.

Os representantes dessas religiões exerciam a sua missão a todo tempo e a todo lugar, no intuito de abarcar o maior número possível de fiéis. Na rua, no transporte, no trabalho, na imprensa, tinham sempre uma mensagem e uma palavra “para com o *outro*, a quem [era] preciso *salvar*” (CÉSAR; SHAULL, 1999, pp. 42-43).

O Profeta viajava para as “Lundas, aquelas diamantíferas províncias tão carentes de evangelização” (MMM, 2001, 253) e se viu preso, num trem emperrado. Sem perda de tempo, iniciou seu ministério de evangelização.

Para promoverem a aproximação com os adeptos, além da recorrência à integração entre o mundo dos espíritos e o dos homens, os representantes das várias religiões também valiam-se de outros recursos, como por exemplo, os da tradição oral. Lembremos que a oralidade, para a cultura tradicional africana:

não é apenas fonte de comunicação cultural. É uma cultura própria e autêntica porque abarca todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações dos homens. Relata, descreve, ensina e discorre sobre a vida.

Através desta cultura, podemos descobrir o pensamento negro e os seus comportamentos individuais e sociais. A riqueza espiritual, o valor didático e histórico, o significado moral e o variado poder de expressão são uma prova eloqüente da ‘sabedoria negra’ e os especialistas vêem-se obrigados a aprofundá-la como processo eficaz para atingir o mundo negro (ALTUNA, 1993, p. 33).

A história da conversão de Simon Ntangu António é uma reapropriação de mitos e lendas disseminados pela oralidade angolana. A pedagogia tradicional africana recorria ao uso de histórias, lendas, mitos, provérbios, jogos, para repassar seus ensinamentos e valores. A lenda contada pelo Profeta, na qual ele fora escolhido por Nossa Senhora das Boas-Águas, pode sugerir algumas interpretações. Uma delas, por exemplo, a de ele ter sido eleito pela santa negra, como representante da divindade. A ostentação de que fora escolhido por essa deidade era um distintivo com o qual tencionava persuadir o povo, mostrando seu comprometimento com a cultura local.

Essa mesma idéia, a de um suposto privilégio no domínio das crenças locais e, por conseqüência, uma maior eficácia por parte do credo defendido, levou o pastor da Igreja de Jesus Cristo Negro a afirmar: “Agora hão-de ver de que é que eu sou capaz! Jesus Cristo Negro será uma grande revelação para todo este povo carente de água! Ele é o único que sabe como resolver os nossos problemas!” (MMM, 2001, 77) O pastor da igreja, além de não solucionar o problema da falta de chuva, ainda saiu ridicularizado da situação. Fingindo seguir os rituais tradicionais, ele foi a um cemitério, acompanhado de um kimbanda. Diante do desencargo do trabalho deste (entrar numa campa, tirar de lá três crânios, etc.), o pastor, com medo, desmaiou. Pela narração literária desse fato, a voz enunciadora critica, mais uma vez, o oportunismo desses pastores.

Assim como o Profeta e os pastores recorriam à tradição oral, eles também evocavam os antepassados. Para as culturas tradicionais africanas, os antepassados “cumpram uma missão insubstituível como intermediários e sua situação na pirâmide vital confere-lhes uma confluência, muitas vezes decisiva, nos resultados do dinamismo vital” (ALTUNA, 1993, p. 361). Diante de determinados problemas, eles recorriam à voz dos ancestrais.

Em Cacuso, por exemplo, a falta de chuva começou a preocupar a todos. Então, “os líderes religiosos se reuniram para perscrutar as vozes da Terra, esses secretos ares da natureza” (MMM, 2001, 76). Depois de muita discussão, concluíram que a solução viria através da recorrência a espíritos de gêmeos mortos. Com bastante dificuldade, acharam o jazigo de dois irmãos. Quando chegaram ao local, se desincumbiram das práticas que, segundo eles, traria a chuva de volta:

Chegados ao local os chefes religiosos limpavam a campa, deitaram muita água por cima dela, lhe verteram mesmo os todos mijos enquanto sibilavam os prolongados assobios, pediram aos espíritos dos gêmeos que assim

aliviados de tanta sede lhes recompensassem com as chovidas celestes águas (MMM, 2001, 77).

A prática do Profeta e dos pastores não surtiu nenhum efeito. A solução do problema foi dada por Ti Lucas, o ceguinho, que aconselhou às mulheres estéreis não irem às lavras. Para ele, “só as mulheres fecundadas têm o poder de fecundar a Terra!” (MMM, 2001, 79).

O fracasso dos líderes religiosos em oposição ao sucesso de Ti Lucas demonstra a adulteração dos valores da tradição. Se dependesse dos pastores, não teria chovido, pois, o dinamismo vital só pode ser acionado por gente de conhecimento, no caso, Ti Lucas. A interação comunicativa do Profeta e dos pastores com a comunidade era, nesse sentido, apenas de superfície. Essa superficialidade é, corrosivamente, enfocada, por meio da ironia. Tiremos um exemplo do texto:

Que eles viram certificado as várias mágicas estatuetas e presentiram 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! 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 prolongada ressonância. E se entreolharam apavorados. Tat'ê! (MMM, 2001, 86)

O apavoramento dos religiosos confirma a não familiaridade com aquelas práticas ou, por outro lado, o medo de se confrontarem com os maus espíritos, com os quais tinham contas a ajustar. Linda Hutcheon, em seus estudos sobre “Teoria e prática da ironia” (HUTCHEON, 2000), apresenta um quadro, onde sintetiza as possíveis funções da ironia, desde as mais brandas, até as mais corrosivas e agressivas. Segundo essa classificação, caracterizamos a ironia contra as religiões

como “assaltante” ( HUTCHEON, 2000, p. 83 ). Esta função é “uma invectiva corrosiva e um ataque destrutivo” ( HUTCHEON, 2000, p. 83 ). Ela não usa meios tons e nem meias palavras; é frontal. Por consequência, torna-se mais destacada a intenção “corretiva” (HUTCHEON, 2000, p. 84 ) desse tipo de ironia. O distanciamento entre ironizador e ironizado torna-se mais saliente.

O tom irônico abrange ainda as músicas que “durante a viagem os fiéis das igrejas não se cansavam de cantar e orar. Que chegaram a estabelecer um horário para o canto de cada igreja, não podiam cantar todas ao mesmo tempo, seria uma grande confusão de os polifônicos sons” ( MMM, 200,93 ).

Durante os seus rituais, as igrejas neopentecostais entoavam músicas, que incitavam os adeptos a cantarem, dançarem e gritarem. O Profeta Simon Ntangu António possuía uma potente aparelhagem musical, “mais barulhenta”( MMM, 2001, 57 ), e o Pastor da Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola levava os seus fiéis a entoarem músicas, cujas palavras e significados eram desconhecidos para eles ( MMM, 2001, 94-95 ).

A pesquisa feita por Waldo César e Richard Shaull, no livro *Pentecostalismo e futuro das igrejas cristãs*, aponta a glossolalia como um fato comum, nas manifestações musicais. Durante os cânticos, o que importa é o seu “poder de comunicação (...), ademais de sua função doutrinária e edificante” (CÉSAR; SHAULL,1999, p. 88 ). A dimensão musical, por suas próprias especificidades, satisfaz os adeptos.

No romance *Mãe, materno mar*, a recorrência à música deixa perceptível a existência de um desencanto, silenciado pelos, “polifônicos sons”, utilizados, estrategicamente, para calar o despertar da consciência da situação vivida. Os

passageiros preferiam a ilusão ou precisavam dela, talvez, até como forma de sobrevivência. O dia-a-dia era difícil demais para ser encarado frontalmente.

Lidar com as necessidades equiparava-se para os passageiros a terem de se olhar no espelho. A facilidade com que as religiões penetravam no seio da população refletia a “marginalidade e desesperança” (CÉSAR; SHAULL, 1999, p. 81 ) com as quais os habitantes tinham de conviver.

Enquanto as religiões adulteravam as tradições como recurso para uma melhor inserção entre os habitantes, o discurso enunciador buscava apreendê-las num sentido mais crítico. A longa viagem de cerca de quinze anos de Malange a Luanda permitia uma excursão pelas tradições e pelos hábitos próprios do interior angolano. O rural, o urbano, o tradicional, se interpenetravam, num amálgama, onde ficavam visíveis as contradições e os paradoxos.

O texto ficcional apreende a “fluidez” desses contactos e procura reinventar, no espaço literário, marcas da tradição oral e crenças existentes no imaginário banto-africano. Dentre os gêneros da literatura oral, a voz enunciativa faz uma vasta recolha de provérbios que permeiam toda a narrativa de *Mãe, materno mar*. Os provérbios não só registram a sabedoria popular, perpassada de geração a geração, como também, de acordo com Honorat Aguessy representam:

a unidade do modo de pensar africano.  
Descobrimos nesse nível de expressão do intelecto e nesse modo de manifestação da reflexão que a unidade não nasce da repetição das mesmas imagens e das mesmas palavras para exprimir a mesma idéia, mas consiste num dinâmico esforço de metaforização onde se evidencia a criatividade de cada grupo ( AGUESSY, 1977, p. 119 ).

A “unidade do modo de pensar africano” ancestral ocorria na forma de pensar, metaforicamente, por fábulas e provérbios. Hoje, isso, vai-se perdendo em meio à multiplicidade e fragmentação das etnias. No passado, as tradições eram

transmitidas e havia um grande e “dinâmico esforço de metaforização” nas narrativas e provérbios narrados pelos mais-velhos. Em *Mãe, materno mar*, Boaventura Cardoso recria os provérbios e mostra que, na Angola pós-1989, não há “unidade do modo de pensar africanos”. As tradições foram descaracterizadas por séculos de colonialismo e longos períodos de guerra. O romance de Boaventura, entretanto, tenta retrabalhar criativamente costumes e ditos africanos, buscando resistir ao apagamento destes:

Discussão se fazia no largo em frente à estação. As pessoas foram naturalmente se concentrando ali porque alguém colocara um estrado onde que os líderes religiosos foram intervindo. Estavam lá todos os passageiros independentemente da formação cultural e acadêmica de cada um. Passageiros da primeira classe estavam ali mas no desencontro dos fundamentos daquela discussão. Para eles não tinha razão nenhuma para aquela discussão toda, a razão era só enterrar os mortos como mandava a costumada tradição. **Apesar de temporariamente empoleirado no ramo do embondeiro, o pássaro esquece que o ninho dele está no arbusto?** ( MMM, 2001, 52 – grifo nosso )

Observamos que o uso dos provérbios obriga a fazer reflexões por meio da correspondência com as situações apresentadas. No trecho anterior, pode parecer paradoxal que os passageiros de primeira classe optassem por um enterro à moda tradicional. Pressupomos que esses viajantes, como assimilados, recusassem-se às práticas da tradição, associadas, de acordo com a mentalidade herdada do colonialismo, a atraso e estagnação. Mas, a narrativa de *Mãe, materno mar* busca problematizar e superar tais excludências. O texto literário se propõe a ser um espaço de reflexão. Assim, o recurso aos provérbios não constitui um simples adorno estético. Ele conduz a interpretações diversas e profundas, como podemos perceber ainda num outro exemplo:

Manecas conversava mais com a senhora gorda do que com a mulher do homem do fato preto, que também quase não dizia nada. Logo que o comboio deixara a estação de Cacuso, Manecas se apercebera que a senhora do homem do fato preto era outra alma cavernosa, que estavam



muito bem um para o outro, que os dois eram as almas gêmeas, para além da fala de que praticamente não faziam uso, deviam de ter um outro meio de se comunicarem entre si. **Quem que anda curvado é visto por quem anda direito** ( MMM, 2001, 91-92 – grifo nosso ).

Uma das interpretações desse provérbio é a de pontuar a existência da alteridade perceptível pelo lado oposto ou diverso. Os semelhantes se atraem e estabelecem entre si um código comunicativo, nem sempre alcançável por aqueles que pensam diferente. O exemplo está no relacionamento entre o homem do fato preto com a mulher da “alma cavernosa”, cujo entendimento não era decodificado por Manecas. Aliás, no trem viajavam vários passageiros, circunscritos aos seus universos particulares. Este dado enfraquecia a possibilidade de uma ação comum entre os passageiros do trem, permitindo-lhes, quem sabe, uma solução mais rápida contra a avaria do trem. “Quem que anda curvado é visto por quem anda direito”, ou seja, cada um transita por seu mundo. Pelas entrelinhas da enunciação, podemos perceber, por parte da voz enunciativa, a sugestão de olharmos para semelhanças e alteridades e aprendermos com ambas.

Há, pois, na reinvenção dos provérbios feita pelos romances de Boaventura Cardoso, uma crítica à ideia de haver “uma unidade no modo de pensar africano”. Ao contrário, a todo momento, a ficção cardosiana vai apontando atravessamentos culturais, hibridações e diferenças em diversas regiões angolanas e em determinados períodos da história de Angola.

### **4.3.3. Linguagem: tradição e resistência**

E Ti Lucas, o ceguinho, andava de um lado para o outro, parava e cantava e lhe davam dinheiro.

Boaventura Cardoso ( MMM, 2001, 139 )

Para Walter Benjamin, a narrativa de experiências é uma prática indispensável para alicerçar uma comunidade. A troca de conhecimentos revitaliza os relacionamentos entre as pessoas de um dado lugar e o compartilhamento de experiências funciona como um antídoto contra a fragmentação das sociedades atuais, perpassadas por um individualismo exacerbado e, por consequência, por uma imensa solidão. A narrativa de experiências ilumina o presente com os saberes do passado, buscando, assim, evitar certos erros. A narrativa de histórias, sob esse prisma, representa a tecedura da resistência que dá vida e sentido à própria comunidade.

A arte de contar histórias, entretanto, foi, em grande parte, marginalizada pelos processos de informação, restritos aos fatos do aqui e agora. Por isso, a informação é fragmentada, sem vínculo com outros assuntos. Por essa especificidade, a informação não possui um caráter prático e utilitário, atributo típico das narrativas exemplares, como mostra o trecho seguinte:

A tendência para assuntos de interesse prático é uma característica de muitos narradores natos (...). Tudo isto tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Esta utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou

norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte ( BENJAMIN, 1992, p. 31 ).

Para Benjamin, as narrativas não transmitiam “o puro em si do acontecido”, pois as informações vinham carregadas de experiências subjetivas do narrador, de ensinamentos e conselhos dados à coletividade.

Os conselhos subjetivos estavam presentes nas narrativas orais. Já a informação pura e simples surgiu junto com o advento do romance, como reflexo de uma realidade em que “o indivíduo na sua solidão (...), já não t[inha] autoridade para se apresentar como um exemplo quando se pronuncia[va] sobre os seus interesses mais importantes” ( Benjamin, 1992, p. 31 ).

Mostramos o papel das religiões, alicerçado numa terapia alienadora. Os líderes religiosos empenhavam-se em distrair os passageiros do trem, de forma a que estes não refletissem sobre a realidade de suas vidas. O agravante dessa alienação provocada pelas religiões estava no aproveitamento que as mesmas faziam dos adeptos, exigindo, em troca de suas práticas, todo tipo de “oferta”. Assim, podemos deduzir que essas novas religiões não estavam propriamente preocupadas em ajudar à população, mas, sobretudo, em se aproveitarem das fragilidades vividas por ela.

Em contrapartida, Ti Lucas personifica a resistência contra esses sistemas alienantes. Ele é a voz que entretece as experiências do passado com as informações do presente, com o objetivo de despertar uma consciência crítico-participativa. Ti Lucas é depositário de saberes e crenças das tradições e, como tal, sente-se na obrigatoriedade de repassá-los para a sua comunidade. As suas atividades pautavam-se numa preocupação com o coletivo, como demonstra o trecho abaixo:

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 de 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 que 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, que a senhora ficou admirada e ao mesmo tempo comovida com o cumprimento do desconhecido, que outra vez pelo choro aflitivo de uma criança ele recomendou a mãe da mesma umas ervas para prisão de ventre, que, em presença de certas pessoas, mesmo sem falarem, ele pressentia os bons e os maus espíritos, o mau caráter, o coração bondoso, os bem-vindos ares, o honesto, o crápula e o vilão, que só de olhar sabia qual que passageiro era portador de amuletos ou de algo para fazer mal a alguém, os ensalmos, que ele um dia foi ainda chamar no revisor e lhe pediu que na próxima estação fizesse descer imediatamente um estranho passageiro, de ar medonho, que transportava consigo uma cobra em um saco, ih! (MMM, 2001, 101-102)

As ações de Ti Lucas estão balizadas numa ética que deve presidir os relacionamentos humanos, tanto nos aspectos individuais, como coletivos. Essa ética, cuja responsabilidade cabe ao ser humano, constitui o centro da pirâmide vital, entendida esta como a união de todas as forças que existiam no universo da tradição oral. Vejamos como Altuna aborda esta questão, em seu estudo sobre a cultura tradicional banto:

[N]o centro da pirâmide vital está [a] pessoa humana [que] dá significado ético a todas as ações. Daí resulta uma ética antropocêntrica. Mas como essa vida é participação, apresenta-se, ao mesmo tempo, como ética comunitária, como moral para e da comunidade. A vida individual e comunitária são o bem supremo. Por isso os actos que a realizam e fortificam são eticamente bons, e maus os que a prejudicam ou desviam (ALTUNA, 1993, p. 509).

Ti Lucas encarna a personagem eticamente boa, para quem a “vida individual e comunitária são o bem supremo”. A vida dele se complementa e ganha sentido, por intermédio do intercâmbio com o outro. O consolo à mulher viúva, a medicação à criança aflita, o aviso impeditivo de desgraças constituem para ele caminhos, por meio dos quais, se reconhece na comunidade. Ao contrário dos líderes religiosos, Ti

Lucas intervém nos acontecimentos, contribuindo para resolvê-los: “ele um dia foi ainda chamar no revisor e lhe pediu que na próxima estação fizesse descer imediatamente um estranho passageiro”. Ainda em contraposição aos líderes religiosos, que transformavam os passageiros em “cobaias” de suas práticas, Ti Lucas demonstra um preparo adquirido, com especialistas e conhecedores das tradições. Sendo assim, ele é um iniciado, incumbido de reatualizar a tradição no contexto do presente, demonstrando a sua inalienável validade.

Ao lado dessa autoridade, conquistada por intermédio de estudos e preparos, ele gozava de uma outra, originada do testemunho ocular dos fatos. Dava conselhos e emitia pareceres, tendo por base também suas experiências.

A aquisição de saberes oriunda da prática e, em virtude desse fato, mais consolidada e persuasiva, permite-nos apontar Ti Lucas como uma reapropriação de Tirésias da mitologia grega<sup>17</sup>. Este era venerado por sua capacidade de conhecer o passado, o presente e o futuro, sendo considerado, por isso, um dos mais notáveis adivinhos de sua época. O seu domínio do conhecimento era figurado na habilidade em decifrar a linguagem dos pássaros.

Tirésias adquirira uma percepção mais ampliada, em decorrência de ter vivido tanto num corpo masculino quanto num feminino. Segundo a lenda, ao ver duas serpentes copulando, Tirésias matou a fêmea e, imediatamente, transformou-se em mulher. Sete anos depois, ele recuperou a forma masculina, quando, ao ver novamente duas serpentes copulando, matou o macho.

Por causa do seu saber, era chamado, constantemente, para arbitrar sobre questões delicadas. Numa dessas vezes, Tirésias foi castigado com a cegueira. Durante uma intriga entre Zeus e Hera, Tirésias foi intimado a posicionar-se sobre

---

<sup>17</sup> A possível associação entre Ti Lucas e Tirésias foi-nos apresentada pela professora Laura Padilha, em nosso exame de qualificação.

quem sentiria mais prazer sexual, se o homem ou a mulher. A resposta afirmativa dele foi para o sexo feminino e, em vista disso, Hera castigou-o com a cegueira, porque viu na resposta de Tirésias um indicativo da superioridade do homem, capaz de proporcionar maior prazer à mulher. Para aliviar a pena inflingida a ele, Zeus o compensou com o dom da adivinha, de onde podemos deduzir que o conhecimento significa um caminho para a superação dos obstáculos.

Partindo dessa descrição sobre Tirésias, vejamos alguns possíveis intertextos entre ele e Ti Lucas. Um dos mais evidentes está no domínio do conhecimento do presente e do futuro, pontuado em várias passagens de *Mãe, materno mar*: “E Ti Lucas, o ceguinho, que prudentemente observara a confusão muito de longe, tinham lhe mandado chamar na família do Profeta. Que era preciso naquela mesma noite ele fizesse qualquer coisa para resolver o caso” ( MMM, 2001, 156 ); “Ti Lucas, o ceguinho, respondeu que ele estava a ver a noiva a flutuar no espaço, sem Terra para pisar, depois casada, mas um casamento muito estranho” (MMM, 2001, 103 ). As previsões de Ti Lucas se realizavam sempre.

Ti Lucas adquiriu suas experiências tanto vivendo no tempo colonial quanto no pós-colonial, ou seja, ele transitou por tempos que, até um certo ponto se contrapunham, mas que, por outro lado, só podiam ser compreendidos, se interpretados em correspondência um com o outro. A ambigüidade de Tirésias ressurge, então, transmutada no corpo angolano, numa performance, ao mesmo tempo única e universal. O viés feminino aparece ressignificado, por meio de Ti Lucas, na retomada das tradições e crenças da terra-mãe; o masculino está incorporado na coragem de enfrentar as adulterações e defender uma postura mais ética diante da vida.

O ceguinho do romance *Mãe, materno mar* perdeu a vista, trabalhando “em Luanda, nas Novas Oficinas dos Caminhos-de-Ferro” ( MMM, 2001, 133). A cegueira de Ti Lucas foi causada pelos trabalhos pesados a que, desde cedo, foi submetido, durante a época do colonialismo. A perda da vista de Ti Lucas pode expressar, metaforicamente, a confiança dos colonizadores em não serem importunados nos trabalhos exploradores a que expunham os colonizados.

Do mesmo modo que Tirésias foi aquinhoado com o dom da profecia, para compensar a cegueira, a perda da vista despertou em Ti Lucas a vontade de conhecer a realidade em que estava mergulhado, para buscar caminhos que se sobrepusessem a esse asfixiante viver. A ânsia por um saber mais profundo está perceptível na capacidade de decodificar a linguagem dos pássaros, pois, assim como essas aves, Ti Lucas “é o olho que vê tudo” ( MMM, 2001, 126 ).

Sob esse enfoque, os portugueses, do mesmo modo como já foi demonstrado em *O signo do fogo*, deram as pistas para os colonizados se rebelarem contra o projeto explorador instalado em Angola, no período colonial.

Batizado no fogo das experiências, Ti Lucas representa, então, em todas as circunstâncias, o olhar crítico destemido. Para explicitarmos melhor estas idéias, tomemos, como exemplo, uma música cantada por ele:

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* (MMM, 2001, 182)

Ti Lucas entoava essa música, paralelamente, à realização de “milagres” feitos pelo Profeta do Bomfim. Relembremos de forma breve a aparição desta igreja, no romance. Este Profeta revelou-se, por meio de práticas fenomênicas, na parada de Ndalatando. A sua igreja, a do Bomfim, passou despercebida por Cacusó, dando-nos a impressão de que ali ele estava fazendo uma sondagem sobre a melhor maneira de arregimentar fiéis para a sua igreja. A atuação do Profeta do Bomfim, em Ndalatando, foi meteórica, mas mais expressivas foram as doações que recebeu: “quindas de fuba, de ramas de batata, (...) garrações de óleo de palma, sacos de café em grão, de arroz e feijão, de batata, de farinha, (...) de vinho e grades de cerveja, cestos de ovos, pintainhos, galinhas, patos, cabritinhos (...) e passarinhos engaiolados” (MMM, 2001, 187). Os outros líderes religiosos paradoxalmente se uniram contra o Profeta do Bomfim. Determinados a diminuí-lo perante os passageiros, esses religiosos acabaram por se denunciar a eles mesmos, conforme o caso do Profeta Simon Ntangu António:

Profeta Simon Ntangu António tinha outras razões para odiar o Profeta do Bomfim. É que parecia que muitos fiéis quando ouviram falar do profeta milagreiro pensaram que fora o Profeta Simon de quem já tinham ouvido dizer dos seus mágicos feitos. Para além disso, uma estranha coincidência, o Profeta do Bomfim era parecido com o Profeta Simon, pelo menos na estatura física. Era anão! Hué! E para cúmulo das pareências o Profeta do Bomfim usava o mesmo traje, só que de cor branca, de vez em quando também usava óculos escuros, nas suas deslocações dentro e fora da cidade fazia-se acompanhar da sua banda de música que tocava tão bem que arrastava multidões, e aparecia sempre em público com um bastão na mão esquerda que todos os fiéis queriam tocar! Hum! Hum! Hum! Podia ser? O Profeta Simon por isso se enervava só de ouvir falar no seu sócia. Jurava que se um dia lhe apanhasse sozinho lhe diria com quantos paus fora construída a arca de Noé! Hela! (MMM, 2001, 175-176)

Quando o Profeta Simon identifica o Profeta do Bomfim como um “seu sócia” revela, em parte, a mecânica das religiões a que pertencia. As desconfianças dele levam-nos a questionar se ele não seria também um “sócia”. O ministério de ambos



guarda uma certa semelhança relacionada a uma suposta predestinação para o cargo religioso, originada do mundo sagrado, pela voz dos antepassados.

Ambos ter-se-iam apropriado do “imaginário de mitos e divindades da África” (SECCO, 2001, p.13), aos quais mesclaram outras confissões religiosas. Assim eles teriam adulterado os mitos e divindades, porque, em vez de estes tornarem possível o conhecimento do “discurso fundamental em que se base[avam] todas as justificações da ordem e da contra-ordem sociais” ( AGUESSY, 1977, p. 128), foram colocados a favor de um “falso discurso enganador” (AGUESSY, 1977, p. 128). A súbita “morte muito falsa” (MMM, 2001,190) do Profeta do Bomfim e o conseqüente desaparecimento dele da narrativa romanesca alegorizam sua inconsistente ligação com as tradições. Ele desapareceu sem deixar rastros.

Ao contrário, Ti Lucas usa as experiências do presente para recriar a sabedoria das tradições. Para isso, ele apreende o tempo presente, sempre correlacionado com o passado: “guardião dos segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida, (...), tradicionalista dotado de uma memória prodigiosa (...), arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos” (BÂ, 1982, pp. 187-188). Esta amplitude perceptiva permite a ele cantar o vaticínio “Quando o fogo ainda está distante / é preciso apagá-lo / porque ele pode chegar rápido / ao tecto da tua casa”. Ele lia o presente em comparação com outras situações já vividas, sentidas e vistas, o que lhe dava autoridade para prever o futuro. A exigência do testemunho, como aval para “ensinar” estava, aliás, no cerne da própria tradição, conforme ensina o seguinte trecho: “toda tradição oral legítima deveria, na realidade, fundar-se no relato de um testemunho oral” (VANSINA, 1982, p. 158).

Deste modo, o confronto da mensagem da música com o contexto social focalizado em *Mãe, materno mar*, alerta para o perigo das religiões alienantes. O

canto de Ti Lucas, “o ceguinho [que] circulava por entre aquela multidão e parava e cantava e lhe davam dinheiro” (MMM, 2001, 74), em meio à emperrada viagem, figura como um canto de resistência. Suas músicas, todas em torno de animais, assemelhavam-se a fábulas, com fins moralizantes, como podemos perceber de uma delas:

Quem tem frio aproxima-se do fogo  
se cai no fogo, não lhe resta senão voltar a  
saltar  
o mundo dá cada volta  
mas não surpreende a gazela  
que não tem medo do fogo (MMM, 2001, 126).

Independente do contexto, a letra da música aponta para a existência de uma necessidade (“quem tem frio”) e a conseqüente busca de uma providência (“aproxima-se do fogo”). Advertidamente, o romance *Mãe, materno mar* prevê a possibilidade de essa providência ser uma malogro (“se cai no fogo”), sugerindo que haverá necessidade de uma continuidade à busca de outras soluções. Dá a entender que somente os mais astutos sabem distinguir as verdadeiras das falsas soluções (“não surpreende a gazela / que não tem medo do fogo”). O próprio Ti Lucas se coloca como uma auto-referencialidade para o caso. Ele sabe que a recorrência às religiões é motivada pelas cruciantes dores vividas pela população, mas ele também sabe que as religiões apresentavam apenas soluções paliativas. Dentro da narrativa romanesca, ele alegoriza a gazela que não se deixa surpreender pelo fogo.

A lucidez de suas escolhas está exemplificada na recusa de “que o Profeta fizesse o que quer que fosse para lhe reabilitar a visão”( MMM, 2001, 266 ). Alegoricamente, Ti Lucas ressignifica o sentido de cegueira, atribuindo-lhe um significado de ausência de percepção crítica, como acontecia com os passageiros do trem. A cegueira física de Ti Lucas, em oposição à sua lucidez perceptiva,

contrastava com a perfeição física dos olhos dos passageiros, obscurecidos, entretanto, pela ausência de uma percepção crítica.

Na contramão das atitudes automatizadas e automatizantes, Ti Lucas insistia em “ver o tempo passar e estar nele. Estar no tempo de outro tempo. Este era, pelo menos, o conselho que Ti Lucas, o ceguinho, dava a todos que lhe quisessem ouvir. Por isso é que ele (...) passava o seu tempo a cantarolar. Por isso é que o tempo dele, não era visto mas sentido, era um outro tempo” ( MMM, 2001, 208 ). Ti Lucas apreendia, conscientemente, o tempo presente, mas não se deixava mergulhar nele. Ele cantava para despertar para um “outro tempo”, onde o homem alienado fosse transmutado e se tornasse consciente e lúcido.

O canto de Ti Lucas se torna, assim, uma “forma de actividade social criativa e libertadora” ( AGUESSY, 1977, p. 123 ), comprometida com seu tempo, mas não limitada a ele. Como um mais-velho da tradição, ele vivenciara outros tempos, inclusive o das guerras coloniais, quando fora preso “em sessenta e um” ( MMM, 2001, 134 ). Passara a vida transitando de um lado para outro, tendo conhecido vários lugares do interior de Angola. Essas experiências ensinaram-lhe a olhar para os fatos, com certa relatividade, como um pássaro que vê tudo sob a perspectiva de mais alto. Por isso, Ti Lucas aprendera a “cantarolar”, quer dizer, buscava, na magia da arte, um caminho para “evadir-se” da realidade. Um trecho de Ernest Fischer nos ajudará a desenvolver melhor esta idéia:

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim, a de esclarecer e incitar à ação; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte.

Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia.

A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente ( FISCHER, 2002, p. 20 ).

O trecho de Ernest Fischer pode ajustar-se ao pensamento africano, onde a arte tem uma função social, mas onde também é revestida de magia. Para Fischer, o “fazer mágica” é um recurso utilizado no “auxílio (...) à dominação de um mundo real inexplorado” ( FISCHER, 2002, p. 19 ). A literatura teria, deste modo, a função de explicar o desconhecido e o não revelado pela ciência. Este tipo de literatura foi, predominantemente, superado, na medida em que a ciência deu uma explicação racional para muitas das manifestações da natureza. Mas esse “fazer mágica” tem ainda uma outra acepção, derivada da perspectiva sedutora da própria arte que desperta o imaginário e, por consequência, a atividade criadora e libertadora. A magia, nesta acepção está relacionada com o trabalho de elaboração estética que, em níveis mais sutis e elaborados, equipara-se ao prazer erótico, de onde emana a criação e a continuidade da vida ( Cf. SECCO, 2003, pp. 5-17 ).

O canto de resistência proposto pelo narrador, por intermédio de Ti Lucas, acontece também em outra instância. A voz enunciativa apropria-se de elementos da natureza, tomando-os refletores de seu canto. Enquanto a população vivia num meio imprevisível e angustiante, as paisagens da natureza ofereciam seu contrastante espetáculo.

Na África tradicional, conforme já tivemos oportunidade de mostrar diversas vezes, as coisas e seres do universo estão interligados em rede sinérgica. Sendo assim, os acontecimentos refletem-se na ordem cosmológica.

Entretanto, não é isto o que acontece no romance *Mãe, materno mar*. Os desajustes do meio social e da guerra não conseguem quebrar totalmente a harmonia da natureza. Observemos um trecho:

Como acontecia todas as manhãs, os viandantes despertavam com os primeiros raios de sol, os capinzais a se levantarem firmes depois de muitas horas vergados, as borboletas adejando os vacilantes vôos, os pássaros chilreando...du...du...du, a rola-de-manchas-azuis...ku...ku...ku..., a andua-azul, ou, distante, o cuco-solitário no seu pio estridente ( MMM, 2001, 149 ).

Por meio de uma descrição subjetiva da natureza, o narrador caminha a “contrapelo” da história e se recusa a registrá-la, nua e cruamente, sem que possa opor-lhe o seu canto de poesia e resistência. Como demonstrativo da sua ânsia de encontrar, novamente, uma harmonia em Angola, o narrador reflete, através da descrição amorosa das paisagens naturais, o equilíbrio que ele sonha para a população angolana e para o país. Nesse entrechoque, o narrador se “sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” ( CALVINO, 1990, p. 16 ). O distanciamento entre a “imagem capturada no espelho”, no caso, a natureza em harmonia, “o mar, materno mar” e o fato histórico revela a intensidade de insatisfação do narrador. Tomemos um outro exemplo:

Velocidade era tão tanto reduzida que alguns passageiros desciam das carruagens para colher das árvores mais próximas da linha férrea laranjas, mangas, as goiabas e bananas e voltavam a subir no comboio uns poucos metros mais adiante sem terem que correr. Que isso deleitava muito particularmente os viandantes mais jovens que até se aventuravam em caçadas a toupeiras, galinhas do mato, as perdizes-das-pedras, kuit...kuit...kuit..., as perdizes-de-estrias-cinzentas, e até a corredora asa-de-bronze que eles desconseguiam de apanhar ( MMM, 2001, 89 ).

O elemento histórico, expresso pela frase “Velocidade era tão tanto reduzida”, com um sutil tom de ironia, torna-se relativizado, perante as ações subseqüentes: apanhar laranjas, mangas, goiabas, bananas e caçar. A beleza e a simplicidade da natureza supria, até certo ponto, o que as administrações humanas negavam. O texto ficcional procura preencher com o seu canto ( alegorizado no “Kuit...kuit...kuit) os vazios existentes. Como o universo funciona pela sintonia de leis afins, o narrador também procura dirigir o seu canto, para desencadear outros cantos em comum. Ao

utilizar a natureza como um espelho invertido da realidade social, o discurso enunciador acessa a sabedoria ancestral, fazendo valer a voz da tradição, contraposta à visão fragmentada do presente conturbado dos anos pós-1989, em Angola.

O canto de Ti Lucas caminha na contramão dos discursos alienantes. Ti Lucas alegoriza o *alter-ego* do narrador da escritura romanesca. Os dois têm em comum uma refletida preocupação com a sociedade angolana. Ambos a apreendem, sob um viés alegórico, em forma de parábola, que permite refletir tanto sobre o real vivido, quanto sobre as causas dos conflitos e desajustes. Como parábola alegórica, depreendem-se, do texto ficcional de Boaventura Cardoso, reflexões que alertam para os desmandos da história recente de Angola.

A apreensão crítica da realidade e, por decorrência, a confrontação com a necessidade de mudá-la, acontece sob um viés dialógico. A voz enunciativa capta os pontos problemáticos e estrangulantes, sem, entretanto, incitar a soluções prontas. Os encaminhamentos devem ser buscados por cada responsável, na assunção de seu papel de indivíduo, na coletividade. A voz enunciativa assume, então, um papel semelhante ao das vozes ancestrais que sugeriam e aconselhavam, mas deixavam aos elementos da comunidade a decisão e a escolha. Pela visão cosmológica própria às comunidades tradicionais, todas as ações são reagentes, isto é, desencadeiam ações correspondentes às praticadas. O canto da voz enunciativa, em consonância com as cantigas de Ti Lucas, teve por objetivo alertar para o perigo de outros descarrilamentos.

## 5. Conclusão

Para além de com as suas finas mãos continuar a bordar a toalha de mesa.

Boaventura Cardoso ( MMM, 2001, 140 )

Vimos que a alegoria, proposta por Walter Benjamin, está atrelada ao desvendamento de conhecimentos além dos divulgados, principalmente, pela voz do poder. Observamos também que a sustentação desse poder acontece, em grande parte, pela manipulação dos discursos, ou seja, pela unilateralidade dos pontos de vista. Os romances de Boaventura Cardoso instauram a necessidade de se conhecerem outras facetas e “verdades” da história de Angola, pondo, assim, em xeque, a perspectiva dos discursos dos manipuladores. A desconstrução da história pela voz enunciativa dos romances de Boaventura Cardoso passa a ser feita a partir da identificação de momentos traumáticos do passado, que, não equacionados, permanecem como feridas a incomodar.

Refletindo acerca dos vazios e desencantos dos tempos atuais, os romances de Boaventura Cardoso realizam a desrepressão de fatos históricos traumáticos e, ao mesmo tempo, repensam, criativamente, tradições e crenças represadas.

A libertação das vozes oprimidas, nos romances cardosianos, representa a constatação de que a independência de Angola só concretizou, em parte, os anseios de uma vida mais justa e digna. A recriação das tradições reconfigura a crença nos valores da terra, contrapondo-se às arbitrariedades e desmandos do poder. Tal confronto efetua uma advertência: a de que só se conseguirá construir uma Angola mais liberta, quando se levarem em conta, nesse projeto, as tradições e os costumes angolanos. Os muitos atravessamentos culturais existentes em Angola devem ser repensados de forma crítica e reflexiva, de modo a atenderem aos interesses e características locais.

O primeiro romance de Boaventura Cardoso, *O signo do fogo*, focaliza criticamente a tensão das guerras em prol da independência. A vontade de romper com Portugal alimentava forças para superar obstáculos. As sangrentas lutas se impunham como um rito de passagem para a fundação da nacionalidade. Na medida em que as expectativas de um futuro promissor foram frustradas, as chamas transformadoras acabaram também sufocadas. A voz enunciativa de *O signo do fogo* narra o momento da pré-independência de uma perspectiva futura, de onde tem ciência do acontecido. O texto ficcional alegoriza, assim, a desrepressão das lutas que não surtiram todos os efeitos almejados e, ao mesmo tempo, instiga à reflexão, mostrando o entrechoque entre as propostas do passado e o desencanto do presente.

O romance *Maio, mês de Maria*, em confronto com os ideais da construção de uma nação livre, que aparecem em *O signo do fogo*, demonstra o esfacelamento de vários aspectos do projeto da independência. As dissensões ocasionadas em Angola haviam provocado uma apatia e um desencanto. O golpe dos dissidentes em 1977, seguido da violenta reação do grupo dirigente, denuncia a asfixia vivida no país recém-libertado. *Maio, mês de Maria* reflete sobre a repressão desses tempos, ainda tão obscuros, e que contribuíram para desestabilizar os ideais de uma nação em seus primórdios.

Já o romance *Mãe, materno mar* mostra um caos maior, se comparado aos contextos históricos representados por *Maio, mês de Maria*. Angola ressurgiu mais fragmentada que antes, alegoricamente, subdividida em vários vagões. O descarrilamento do trem é uma grande alegoria do desgoverno de Angola, demonstrado também pela invasão das religiões neopentecostais. A improvisação da vida dos passageiros, na emperrada viagem de Malange a Luanda, expressa a



perda dos projetos para a nação. A voz enunciativa, mais uma vez, apreende esses momentos no passado, para libertá-los das ruínas, ou seja, repensá-los à luz do presente.

Os tempos dos dois romances, *Maio, mês de Maria* e *Mãe, materno mar* podem ser lidos em contraponto com o *d'O signo do fogo*, evidenciando uma certa falência de vários aspectos existentes no projeto da independência. A voz enunciativa opõe, à degradação crescente do contexto social angolano, a resistência da tradição e das crenças locais, recriadas, ficcionalmente. As vozes dos antepassados, respeitando os códigos tradicionais, ressurgem na narrativa dos romances, numa relação dialógica, como vozes interventivas, imbuídas da responsabilidade de interagirem com as personagens e, por correspondência, com a história.

Em *O signo do fogo*, a recriação da figura mítica do ferreiro exprime o reativamento das tradições que haviam sido, em parte, apagadas com a colonização e com a guerra civil. Os obstáculos a serem transpostos estavam em consonância com a figura mítica do ferreiro, pois ele manipula o fogo, elemento cósmico das transmutações. Nesse romance cardosiano, por meio da voz enunciativa, o ferreiro atua no projeto da independência, sendo símbolo do guerreiro que manipula as chamas transformadoras e toma conta do fogo das tradições.

Em *Maio, mês de Maria*, João Segunda, personagem assimilada e contraditória, incorpora o drama ocasionado pelos complexos acontecimentos do fraccionismo. Ele é herdeiro da cultura do colonizador, perceptível não só nos nomes dados aos filhos, Hermínio, Horácio e Hortência, mas também em sua devoção à Nossa Senhora de Fátima. Colocado no centro das tensões do movimento dissidente, provavelmente, por causa do sumiço de um dos filhos, João Segunda se viu obrigado a rever suas posturas de alienado e assimilado. Mas, mesmo assim, nos

momentos cruciais de sua trajetória, ele recorria à Nossa Senhora de Fátima, embora, ao lado desta, houvesse sempre a presença motivadora de dona Zefa, sua esposa morta. Ele, muitas vezes, negava os valores da tradição, contudo, contraditoriamente, convivia, naturalmente, com o espírito da mulher, numa simbiose de religiosidades: a cristã e a africana.

Por meio de dona Zefa, João Segunda conhecera a fazenda “Boa Morte”, ápice das perseguições aos dissidentes. O desvendamento desse campo de concentração permitiu à voz enunciativa questionar esses traumas da história de Angola.

As igrejas neopentecostais valeram-se do desencanto da população para invadirem Angola, aproveitando-se dos haveres ( muitas vezes, míseros ) do povo dessa terra. As potencialidades das tradições e crenças angolanas eram reapropriadas de forma alienante pelos religiosos dessas igrejas. Ti Lucas representa a voz da resistência. Como um iniciado das tradições, ele sabia dar conselhos, efetuar curas e fazer profecias. A lucidez das suas posições e sua sabedoria em perceber os fatos, contrastavam com as atitudes enganadoras do Profeta e dos pastores.

Dentre os passageiros do trem, Ti Lucas e Manecas são os únicos que são apresentados com nomes próprios. O primeiro, porque representa a consciência vinda da tradição. O segundo, porque sua juventude reflete a possibilidade do vir-a-ser. Manecas encontra-se cheio de intenções, no começo de sua trajetória profissional e afetiva. A ligação dele com Ti Lucas exprime o eterno retorno de um “mais-velho” e um “mais-novo” interagindo na preservação e recriação da cultura angolana.

Nos três romances, o discurso enunciativo evidencia vários tipos de atravessamentos culturais presentes nas religiosidades e na mitologia que, por vezes, mescla o imaginário cristão às tradições locais.

A etnofilosofia banto-africana, alicerçada na tradição oral, é recriada pelo discurso ficcional de Boaventura Cardoso, pois o escritor sabe que, na África tradicional, o uso das tradições e sua transmissão impunham-se como necessidade de perpetuar, na comunidade, a vida dos antepassados. Cortar os laços com os ancestrais significaria a morte da cultura. Esta tinha de ser repassada por meios sedutores e atraentes, que desvelassem a sabedoria ancestral. Assim, a magia, entendida como encantamento da linguagem (Cf. SECCO, 2003, pp. 5-17) se transformava em atributo da beleza das próprias mensagens. A palavra se fazia canal por meio do qual se iniciava o ser para outra dimensão da existência.

Tais características são marcantes nos romances cardosianos, onde são ressignificados mitos e religiosidades da terra e também os herdados do passado colonial. O narrador apreende, criticamente, o hoje e confronta-o, quando necessário, com valores do outrora. A reinvenção das marcas da tradição oral caminha em sentido contrário ao do caos crescente durante as guerras da pós-independência em Angola.

Estas reflexões da voz enunciativa dos romances de Boaventura Cardoso estão embrenhadas na magia das palavras do escritor. Estas, recriando as tradições orais, transmudam-se em lirismo quando se convertem em texto escrito, pois, ao lado das críticas à corrupção da história, prevalece, no discurso do escritor, uma linguagem própria, esteticamente sedutora. Isto nos leva à conclusão de que Boaventura Cardoso, embora faça críticas à história de seu país, labora como um

“iniciado da tradição”, imbuído da responsabilidade de preservar, mesmo que de forma criativa e alegórica, as tradições de sua “materna mãe” angolana.

## 6. Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2003.

ABRANCHES, Henrique. *Reflexões sobre a cultura nacional*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Tradução José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. ( Os Pensadores )

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola *et. alii*. *Introdução à cultura africana*. Tradução Emanuel L. Godinho [et al.]. Lisboa: Edições 70, 1977.

ALTUNA, P. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. 2 ed. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

ANDRADE, Costa. *Literatura angolana ( opiniões )*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1980.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin, eds. *Post-Colonial Studies – The Key-Concepts*. New York: Routledge, 2002.

BA, Hampâté Amadou. Palavra africana. In: *O Correio da Unesco*. Paris, Rio, ano 21, nº 11, nov. 1993, pp. 16-20.

\_\_\_\_\_. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph ( Coord. do volume ). *História geral da África. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo; Paris: Ática; UNESCO, 1982. V.I.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. 4 ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Yara Frateschi e Michel Lahud. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1981.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola et. *alii. Introdução à cultura africana*. Tradução Emanuel L. Godinho [et al.]. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. Lisboa: Edições 70, 1973.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Teses sobre a filosofia da história. In: \_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução Maria Luz Moita [et al. ]. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis [et al.]. 2ª Reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOAVIDA, Américo. *Cinco séculos de exploração portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BORDIEU, Pierre. O fim de um mundo. In: BORDIEU, Pierre (Coord.). *A miséria do mundo*. Tradução Guilherme J. de Freitas [et al.]. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOUBOU, Hama; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord. do volume). *História geral da África. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo; Paris: Ática; UNESCO, 1982. V.I.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. 7ª Reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

\_\_\_\_\_. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 7ª Reimpressão. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CAETANO, Marcelo José. Palavra e gesto em Boaventura Cardoso. CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa. (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa [et al.]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

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.

\_\_\_\_\_. *Maió, mês de Maria*. Porto: Campo das letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Palestra proferida por sua excelência, Senhor Ministro da Cultura de Angola, o escritor Boaventura Cardoso*, no dia 8 de outubro de 2004a, no Salão Dourado, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ – Praia Vermelha.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Boaventura Cardoso. In: *METAMORFOSES*. Lisboa; Rio de Janeiro: Ed. Cosmos; UFRJ; Cátedra Jorge de Sena, n. 5, pp. 183-192, 2004b.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência ( Org.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

\_\_\_\_\_. Um cesto de recordações. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência ( Org.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Actas da Maianga*. Lisboa: Cotovia, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ana e Amanda: os filhos da rede*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989.



CÉSAR, Waldo; SHAULL, Richard. *Pentecostalismo e futuro das igrejas cristãs*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. 5ª Reimpressão. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência ( Org.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. A ficção angolana dos anos 60: imagens da voz coletiva. *Boletim do SEPESP*, UFRJ, v. 4, pp. 20-29.

\_\_\_\_\_. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: ( mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números )*. Tradução Angela Melim [et al.]. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: FAPESP; Perspectiva, 1998.

COELHO, Virgílio. Imagens, símbolos e representações quiandas, quitutas, sereias: imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o quotidiano urbano luandense na publicidade e no universo do marketing. **Ngola**. Revista de Estudos Sociais. Luanda: Associação de Antropólogos e Sociólogos de Angola ( AASA ), v.1, n. 1, pp. 127-191, janeiro-dezembro de 1997.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.].

COSME, Leonel. *Cultura e revolução em Angola*. Porto: Afrontamento, 1978.

DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIAS, Norbert. Introdução: ensaio teórico sobre as relações estabelecidos – outsiders. In: \_\_\_\_\_. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

Exército de Angola mata líder da Unita. *Jornal do Brasil*, 23 de fevereiro de 2002, Internacional, p. 6.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Ed. Fator, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Tradução Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação Literatura e História. *Scripta*, Belo Horizonte, v.1, n.1, pp. 91-102, 2º sem. 1997.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1998.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand; Difel, 1991.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaide La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos países de língua oficial. *Metamorfoses*. UFRJ, Cátedra Jorge de Sena, n.1, pp. 187-198, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura africana – literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1981.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HISTÓRIA DE ANGOLA ( publicada inicialmente em Argel, em julho de 1965 pelo Centro de Estudos Angolanos, Grupo de Trabalho de História e Etnologia, MPLA ). Porto: Edições Afrontamento, 1975.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e poética da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JENNY, Laurent. O poético e o narrativo. In: “*Poétique*” – revista de teoria e análise literárias ( *O discurso da poesia* ). Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

KABWASA, Nsang. O eterno retorno. *O correio da Unesco* ( Brasil ), dez, 1982, Ano 10, nº 12, pp. 14-15.

KANDJIMBO, Luis. As tendências actuais dos discursos críticos africanos. *Estudos portugueses e africanos*. Campinas, nº 25/26, pp. 43-56, 1995.

\_\_\_\_\_. Breve história da ficção narrativa Angolana nos últimos 50 anos. [www2ebonet.net/arte-cultura/kandjimbo/breve-historia.htm](http://www2ebonet.net/arte-cultura/kandjimbo/breve-historia.htm). Em 23/01/2004.

\_\_\_\_\_. (b). Boaventura Cardoso: A voz representativa da geração de 70. [www2ebonet.net/arte-cultura/kandjimbo/breve-historia.htm](http://www2ebonet.net/arte-cultura/kandjimbo/breve-historia.htm). Em 23/01/2004.

KHOTE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo, Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo, Ática, 1978.

KI-ZERBO, Joseph (Coord. do volume). *História geral da África. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo; Paris: Ática; UNESCO, 1982. V.I.

KOCH, Ingedore Villaça. *A coesão textual*. 19 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LARANJEIRA, Pires. A inovação na literatura angolana. *Estudos Afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 2, pp, 44-47, maio/agosto 1978.

\_\_\_\_\_. *De letra em riste*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

\_\_\_\_\_. O discurso poético da nação. *Angoltália*. Revista de Actualidade, cultura e Política. Edição Especial: Agostinho Neto, p. 86-87, setembro de 2002.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.

LENOIR, Remi. In: BOURDIEU, Pierre (Coord.). *A miséria do mundo*. Tradução Guilherme J. de Freitas [et al.]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LIMA, Eliana Lourenço de. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MACEDO, Jorge. *Literatura angolana e texto literário*. Rio Tinto: União dos escritores angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poéticas na literatura angolana*. Luanda: INALD, s.d.

\_\_\_\_\_. Prefácio: In: CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*. 2 ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. Compromisso com a língua literária angolanizada na escrita de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência (Org.). *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

MACEDO, Helder. As ficções da memória. In: *Remate de males*. Campinas, n. 12, pp. 9-13, 1999.

\_\_\_\_\_. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (Org.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora Universidade: UFRGS, pp. 38-45, 1999.

MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARTINHO, Fernando J. B. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *O fogo da fala*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MARX; ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Global Editora, 1981.

MATA, Inocência (Coord. ); PADILHA, Laura (Org. ). *Mário Pinto de Andrade – um intelectual na política*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

\_\_\_\_\_. *Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Editora Kilombelombe, 2001.

\_\_\_\_\_. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org. ). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MELO, João de; VIEIRA, Joaquim. *Os anos de guerra*. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998. Vol. I.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

OLINTO, Antonio. O Mercado e o Sagrado: Reflexões ( Prefácio ). In: VOGEL, Arno, MELLO, Marco Antônio da Silva, BARROS, José Flávio Pessoa de. *A galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

OLIVEIRA, Jurema José de. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em 3 narrativas contemporâneas*. Tese de Doutorado. UFF, Niterói, RJ, 2005. ( policopiada )

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Tradução João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.

PADILHA, Laura Cavalcante. A vez e a voz da margem. *Boletim do SEPESP*. v.4. UFRJ, pp. 11-19.

\_\_\_\_\_. *Entre voz e letra*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

\_\_\_\_\_. Ficção angolana pós-75 - processos e caminhos. In: \_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2002.

\_\_\_\_\_. Faca amolada: tradição e ruptura em Boaventura Cardoso. In: \_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2002.

\_\_\_\_\_. Poesia africana, em feminino. In: BOTELLA, Gotlib. *4º Anpoll – VITAE – UFMG*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. pp. 286-293.

\_\_\_\_\_. O sapalalo ou uma casa entre dois mundos em Benguela. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. ( Org. ) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte, Ed. Da UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. ( Org. ) *Repensando a africanidade. In: I Encontro de professores de literaturas africanas de Língua Portuguesa. Anais...* Niterói, 1º a 4 de outubro de 1991. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

PANTOJA, Selma. *Nzinga Mbandi: mulher, guerra e escravidão*. Brasília: Thesaurus, 2000.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEPETELA. Liberdade e literatura. In: *Metamorfoses*. Lisboa; Rio de Janeiro: Edições cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PORTO, Bruno. Esperança em Angola. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 2002. Magazine, p. 7.

PRIORE, Mary Lucy Murray Del. A história do corpo e a Nova História: uma autópsia. In: Dossiê Nova História. *Revista USP*. Setembro / outubro / Novembro, 1994. pp 49-55.

REDINHA, José. *Distribuição étnica de Angola*. Luanda: Ed. Do Instituto de Investigação Científica de Angola, s.d. ( xerox).

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, DARCY. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. Narrativas de tradição oral. In: \_\_\_\_\_. *A narrativa africana*. Lisboa: Angolê, 1989.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto / contexto: ensaios*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília, INL, 1973.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.



\_\_\_\_\_. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. 1ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALGADO, Maria Teresa. *O cômico na literatura angolana*. Tese de Doutorado. Rio: PUC;RJ, 1997. ( policopiada )

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Olimpia Maria dos. *Entre a história e a ficção, uma outra versão: análise de a gloriosa família – o tempo dos flamengos, de Pepetela*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2002. Mimeo. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. De utopias, crises e desencantos... *Letras e letras*. nº 2. Porto, novembro, pp. 61-63, 1993.

\_\_\_\_\_. Mayombe: as metamorfoses sedutoras do narrar. *Convergência lusíada: Revista do Real Gabinete Português da Leitura*, nº 11, pp. 132-137, 1994.

\_\_\_\_\_. *Síntese da história angolana : cronologia e alguns textos*: Rio: Fac. Letras. UFRJ, apostila digitada e policopiada em xerox, 1996.

\_\_\_\_\_. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber? *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v.1, n 2, p. 255-261, 1º sem. 1998.

\_\_\_\_\_. *Conceitos de Literatura e História*. Apostila distribuída no Curso de Mestrado / mar 2000.

\_\_\_\_\_. (Coord.) *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Luanda: Kilombelombe, 2000.

\_\_\_\_\_. Entre mar e terra: uma polifônica viagem pelo universo “mágico-religioso” de Angola. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Boaventura Cardoso: os alegóricos “maiôs” e “desmaios”. In: \_\_\_\_\_. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora / Barroso Produções Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. A arte de magicar. In: \_\_\_\_\_. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora / Barroso Produções Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. A alquimia do verbo e a reinvenção do sagrado. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, 2005.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2000.

SOARES, Francisco. A inquietação das águas: um comentário a *Mãe, materno mar* de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, 2005.

SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola *et. alii*. *Introdução à cultura africana*. Tradução Emanuel L. Godinho [et al.]. Lisboa: Edições 70, 1977.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord. do volume). *História geral da África. Metodologia e pré-história da África*. São Paulo; Paris: Ática; UNESCO, 1982. V.I.

VIEIRA, Luandino. Nota de censura póstuma. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.

WACQUANT, Loïc. Da América como utopia às avessas. In: BORDIEU, Pierre (Coord.). *A miséria do mundo*. Tradução Guilherme J. de Freitas [et al.]. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.