



## ***O FEITIÇO DA RAMA DE ABÓBORA, DE TCHIKAKATA BALUNDU, E O SEU DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO***

*O FEITIÇO DA RAMA DE ABÓBORA, BY TCHIKAKATA BALUNDU, AND ITS DIALOGUE WITH TRADITION*

*O FEITIÇO DA RAMA DE ABÓBORA, DE TCHIKAKATA BALUNDU, Y SU DIALÓGO CON LA TRADICIÓN*

Suelio Geraldo Pereira<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Nesta pesquisa analisamos as vozes das adivinhas, do mito de origem e do provérbio que encerram o livro *O feitiço da rama de abóbora*, de autoria do escritor angolano Tchikakata Balundu. Nosso objetivo principal é entender quais as funções que esses discursos (adivinhas, mito e provérbio) realizam no romance. Para isso, utilizamos as noções teóricas e conceituais de “narração performática” e “narrador performático” utilizado por Terezinha Taborda Moreira em seu livro *O vão da voz*. Também é nossa intenção destacar neste trabalho e tornar evidente que existe uma intertextualidade, no sentido específico que Mata (2015) confere ao termo, no romance de Balundu, ou seja, que existem diversas vozes que se entrecruzam nos caminhos desta obra. Essas vozes escutam-se e interagem umas com as outras, a fim de evidenciar traços culturais de Angola e, principalmente, defender a união entre os seres humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura angolana, diálogos, vozes da tradição, textualidades.

### **ABSTRACT**

*This research aims to present an analysis of the narrative *O feitiço da rama de abóbora*, a book by the Angolan writer Tchikakata Balundu. In our investigation, we consider the voices of riddles, the myth of origin and the proverb to understand what are the functions of these discourses in the novel. To do so, we analyzed studies involving the theoretical and conceptual notions of “performative narration” and “performative narrator” used by Terezinha Taborda Moreira in her book *O vão da voz*. Also, it was our intention in this research to make evident that there is intertextuality in the specific sense that Mata (2015) attributes to the term in Balundu’s novel. In our point of view, the voices that cross themselves in this narrative are voices that show highlighting cultural traits of Angola and, mainly, defend the idea of union between human beings.*

**KEYWORDS:** *angolan literature, dialogues, voices of tradition, textualities.*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas com bolsa CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). E-mail: [sueliop03@hotmail.com](mailto:sueliop03@hotmail.com).



**RESUMEN**

*En esta investigación, analizamos las voces de las adivinanzas, el mito de origen y el proverbio que cierran el libro *O feitiço da rama de abóbora*, del escritor angolense Tchikakata Balundu. Nuestro principal objetivo es comprender las funciones que estos discursos (adivanzas, mito y proverbio) desempeñan en la novela. Así recurrimos a las nociones teóricas y conceptuales de “narración performativa” y “narrador performativo” utilizadas por Terezinha Taborda Moreira en su libro *O vão da voz*. También es nuestra intención resaltar en este trabajo y hacer evidente que hay intertextualidad, en el sentido específico que Mata, (2015) confiere al término, en la novela de Balundu. Es decir, que hay varias voces que se entrelazan en los caminos de este trabajo. Voces que se escuchan e interactúan entre sí, con el fin de resaltar los rasgos culturales de Angola y, principalmente, defender la unión entre los seres humanos.*

**PALABRAS-CLAVE:** *literatura angolense, diálogo, voces de la tradición, textualidades.*

**Considerações iniciais**

No romance mito-histórico *O feitiço da rama de abóbora*, do autor Tchikakata Balundu<sup>2</sup> (1996), notamos que a narrativa expõe forte matiz etnográfico e a procura de valores autênticos por um personagem que atua em um mundo desagregado e cujo discurso se pauta em solidão e isolamento:

A minha vida modificou-se radicalmente a partir do dia em que me foi posto o feitiço da rama de abóbora. Quando me aproximo das pessoas, elas afastam-se. No Mercado, os vendedores ambulantes deixam de regatear e, para cúmulo do desespero, escondem os seus produtos nos sacos. Os meus amigos das longas noites de chocalho e de tantã olham-me com grande comiseração. (BALUNDU, 1996, p. 13)

Essa primeira fala é a do narrador-personagem Cisoka, um excluído da comunidade por estar sob o feitiço raro e poderoso da rama de abóbora. A princípio, Cisoka vive com a família na vila de Chiume, província de Moxico, região leste de Angola. Depois, quando inicia sua viagem em busca da cura, a personagem segue rumo até o Oriente, em busca da terra “em que vive o homem que não teme os espíritos do mal, e onde se vê constantemente uma luz brilhante” (BALUNDU, 1996, p. 43).

O feitiço sobre Cisoka, seguido pela partida dele, deu-se pelo fato de o pai de Cisoka possuir algumas cabeças de bois da raça barrosã<sup>3</sup>, animais únicos na região, algo que desperta a cobiça alheia e infringe a tradição, pois eram animais vindos de fora, trazidos por “homens que andam no mar” (BALUNDU, 1996, p. 42). Esses homens eram considerados estrangeiros por terem chegado a Angola pelo oceano Atlântico. Portanto, é em retaliação à posse desses

2 Aníbal João Ribeiro Simões, cujo pseudônimo é Tchikakata Balundu, nasceu em 1955 na aldeia Chiume, em Angola. Formado em Psicologia, venceu o Concurso Sonangol de Literatura, em 1991, com *O feitiço da rama de abóbora*.

3 Consiste na raça barrosã (barrosão), uma espécie de gado *vacum* originária do norte de Portugal, essencialmente, de Barroso (Terras de Barroso), mas também encontrada na região do Minho.

bois que alguém na vila lança o feitiço da rama de abóbora sobre Cisoka, tornando-o um ser segregado, que testemunha sobre a vida e o mundo que o circunda.

Embora na narrativa a voz de Cisoka seja aparentemente solitária, é uma voz que, ao longo do percurso textual, se articula com outras vozes oriundas de saberes diversos e dialoga, também, com outras vozes: as da (sua) tradição. Estas, ao se instalarem no texto, inscrevem nele um tipo de conhecimento acumulado pelas experiências históricas, adquiridas ao longo do tempo pelos povos africanos. Segundo Terezinha Tabora Moreira (2005), essas vozes – que tornam presente na narração os saberes migrados de outras culturas – são recuperadas por meio da intertextualidade, que favorece um saber sócio-histórico, além de inscrever acontecimentos etnológicos sobre determinadas sociedades e/ou países.

Para fundamentar este trabalho sob o escopo da intertextualidade, dispomos a seguir a noção de intertextualidade proposta por Inocência Mata (2015), que difere do conceito de intertextualidade sugerido por Julia Kristeva<sup>4</sup> (2005). De acordo Kristeva, a intertextualidade é o espaço da interação em que um significado discursivo “remete a outros significados discursivos (...) [criando], assim, em torno do significado (...), um espaço textual múltiplo” (KRISTEVA, 2005, p. 185). A pesquisadora denomina esse “espaço textual múltiplo” de intertextual, no qual a letra é quem tem mais relevância. Logo, a intertextualidade atua como o espaço dos textos escritos em sua interação e significação, ambiente no qual o texto, na sua concretude da escrita, “se constr[ói] absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual” (KRISTEVA, 2005, p. 187).

Já na visão de Inocência Mata (2015), a intertextualidade é a interação mundivivencial e ideológica entre universos culturais em presença, tratando-se:

(...) de um resgate que simultaneamente sintetiza a “voz” (entendida como tradição africana) e a “letra” (supostamente o cânone literário vigente) e que passa pela reinvenção de elementos do mitológico e do imaginário colectivo, da expressão e sua substância, portanto, de que resulta a revitalização de uma cultura que, durante muito tempo, ficou invisível e inaudível no seu veículo de expressão. Trata-se, em última instância, de uma prolífera reinvenção, do significante e do significado, através de vozes sussurrantes do saber gnómico (...) actualizadas em formas textuais obliteradas falando de tempos e espaços rasurados pela ideologia colonial e submersas pela noite colonial – daí que mais intensa se torna a semelhança epistemológica, nas literaturas africanas, entre ficção e história. (MATA, 2015, p. 86-87)

---

4 Julia Kristeva é uma linguista francesa que nas suas abordagens textuais dá primazia principalmente aos fatos linguísticos, numa visão que foca simplesmente as interações explícitas e implícitas entre textos, não se interessando por outros pontos relevantes em uma análise de texto, como a relação da voz com a escrita/letra, como observamos na concepção de Mata (2015).

Portanto, a intertextualidade definida por Mata, que se distancia da perspectiva de Kristeva (2005), é muito presente no romance de Balundu (1996), pois transparece nas vozes do narrador, das personagens e também nas vozes da tradição, que são estetizadas e sintetizadas na letra. Verificamos, por exemplo, essa intertextualidade na cena dos enigmas, quando o *onganji*<sup>5</sup> sekula Mango interpõe adivinhas a Cisoka e aos jovens na cerimônia no *ondjango*<sup>6</sup>, conforme observamos esse diálogo com a tradição por intermédio das perguntas e respostas no trecho a seguir:

— *Alupolo*<sup>7</sup>? – pergunta-nos com uma voz desafinada, de alguém com graves problemas nas cordas vocais.

— *Alupolo*? – insiste mais uma vez.

— *Luiye*<sup>8</sup>! – respondemos em coro.

— As águas vão, mas a areia fica. – Propõe o velho.

(...) Um após um, tomamos a palavra, fazendo tudo ao nosso alcance para decifrar o enigma. (...) As vozes, alvoroçadas com a ansiedade, ouvem-se em simultâneo, no seu timbre de soprano. (BALUNDU, 1996, p. 18-19, grifo do autor)

A cena descrita mostra que, ao pé da fogueira, todos os jovens participantes no *ondjango* são postos à prova. Ali, naquele local sagrado, suas vozes se misturam e se entrelaçam em uma afobação para adivinhar o enigma, pois, se algum conseguisse desvendar, conquistaria o prestígio e a consideração dos mais velhos. Nesse contexto, dentro do coro de timbres variados, sobressai a voz firme de Cisoka, representando sua vontade por solucionar os enigmas e recuperar (ou demonstrar) o seu *londunge*<sup>9</sup>. Sua atitude poderia resultar na reaquisição do prestígio perdido por seu pai e sua família.

Embora o feitiço que acarretou a perda de memória do narrador-personagem tenha ocorrido em razão de o seu progenitor possuir alguns bois da raça barrosã (BALUNDU, 1996, p. 42), ironicamente, essa quebra na tradição é enunciada justamente pelo narrador enfeitado. Este – notado como “alguém sem juízo” – percebe como funcionam as relações sociais e os costumes regentes, algo claro quando ele diz: “Pensando bem, parece-me que a questão também se relaciona com a tradição. Será que meu pai a havia desrespeitado?” (BALUNDU, 1996, p. 31). Assim, Tchikakata Balundu, em seu burilar estético-linguístico, nos permite passar entre uma voz e uma presença em acontecimento – seja do narrador em diálogo consigo, seja com o leitor –, para que outras vozes ganhem concretude na enunciação narrativa, que se realiza através de uma escrita no português culto e normativo de Portugal.

5 Indivíduo com dotes de oratória (BALUNDU, 1996, p. 18).

6 Recinto em círculo rodeado por estacas onde realizam-se cerimônias (BALUNDU, 1996, p. 16).

7 Expressão no umbundo para introduzir uma adivinha (Vai uma adivinha?) (BALUNDU, 1996, p. 18).

8 Possui o sentido de venha. (Venha, venha!) (BALUNDU, 1996, p. 18).

9 Juízo (BALUNDU, 1996, p. 16).

A fim de destacar mais essa intertextualidade em *O feitiço da rama de abóbora*, é importante dispor e recapitular os conceitos de narração performática e de narrador performático considerados pela crítica literária Terezinha Taborda Moreira (2005). Isso porque, embora os conceitos de narração, narrador e performance sejam abrangentes, aceitando em seus arcaibouços diferentes sentidos, a pesquisadora apropria-se deles sem medo, tingindo-os com aspectos típicos das literaturas africanas.

Em seu livro *O vão da voz*, por exemplo, Moreira (2005) utiliza-se dessas noções e as correlaciona com as produções moçambicanas, mas não delimita a sua teorização apenas a essas narrativas, pois seu objetivo principal era elaborar uma percepção teórico-conceitual sobre o narrador. Ou seja,

(...) trabalhar, as inscrições da voz no tecido discursivo da literatura, a performance do narrador, a sua ação tradutória, é uma forma de tentar tornar visível a singularidade desse modo de narrar, que, certamente, poderá ser encontrado em outras literaturas. (MOREIRA, 2005, p. 28)

Nesse sentido, na perspectiva de Moreira (2005), a narração performática funciona como um:

(...) diálogo interativo entre as formas da textualidade oral e escrita (...). O discurso plural gerado por esse diálogo é caracterizado como reminiscência, entendendo ser a memória a operadora das relações dialógicas que permitem ao narrador inscrever, em sua enunciação, as vozes que ele inscreve em sua dicção através da citação. (MOREIRA, 2005, p. 25)

Por outro lado, quanto ao narrador performático, a pesquisadora nos informa que:

(...) é compreendido, assim, como sujeito de um discurso citado (BAKHTIN, 1988). Sua voz não é somente emissora de um discurso próprio, mas é, também, transmissora do discurso de outrem. A transmissão resulta da atitude do narrador performático de apoderar-se da palavra de acordo com o seu desejo, ou a sua necessidade. Ao fazê-lo, o narrador, africanamente, apreende a palavra em sua ficcionalidade, na qual ela não somente representa, mas é ela própria objeto de representação. Por via da citação, o narrador performático transforma a narração em um texto entre aspas. Por sua vez, a citação instala o dialogismo no centro da enunciação performática. Faz dela um espaço de comunicação, e do narrador um ser de diálogo e em diálogo. (MOREIRA, 2005, p. 25)

Portanto, na obra de Balundu, apesar de Cisoka ser o “contador” principal, ele não é o único sujeito que realiza a narração, pois surgem no romance, sem alterações linguísticas, outras vozes (que podem ser as de outras personagens ou as da tradição), que se desdobram no discurso. Nesse sentido, temos uma interação performática das formas de textualidade oral e escrita. Isto é, um diálogo intertextual pretendido pelo autor e que é resultado de um:

(...) trabalho cuidadoso com a enunciação, trabalho esse que deseja trazer de volta e fazer ficar, significar, em texto escrito, as formas da textualidade oral. E o espetáculo textual passa a dizer a própria tradição, no lugar da qual se coloca. (MOREIRA, 2005, p. 27)

Assim, a inclusão de diferentes textualidades na narração performática é posicionada, a fim de confirmar um sentido mais geral da obra que o escritor almejou. Desse modo, as adivinhas, o provérbio e o mito de origem – repertórios com os quais o texto entra em contato, como mosaicos que se combinam para formar o sentido completo e desejado pelo autor – estão presentes numa estruturação interativa e plural. Em virtude disso, conhecer e evidenciar alguns dos traços característicos desse repertório de “sabedorias de seu espaço e povo” (VIEIRA, 1996, p. 10) é necessário para compreendermos o modo como esses traços são organizados na narração performática no texto de Tchikakata Balundu.

### A voz de Cisoka

Ao investigarmos esse romance pelo viés da intertextualidade, notamos de modo singelo o renascer de uma outra Angola: “a do interior rural, a desconhecida, marginalizada, quiçá desprezada mãe-terra” (VIEIRA, 1996, p. 9-10). Dessa forma, Balundu tece na urdidura do seu romance a tradição primordialmente rural.

No texto do autor, esse resgate se dá nos encontros e/ou choques da voz narrativa com as vozes dos demais personagens. Em outras palavras, a dicção do protagonista soa de um lugar de fala, que defronta, dialoga ou se complementa na dicção do lugar de fala do outro, que também é um sujeito repleto de vivências. Notamos isso quando Cisoka é delineado pela voz do outro, no caso, o *cimbanda*<sup>10</sup> Lutukuta:

*Cisoka, filho de Ciwale e Esendje – clama –, tu a quem os homens lançaram ao corpo o feitiço da rama de abóbora; a abóbora que cresce no arimo; o arimo que amaldiçoou a maldade dos homens; os homens manchados com o mal por terem visto o gado; o gado obtido na terra dos homens que andam no mar... – interrompe extasiado com a prece para depois prosseguir – Cisoka escuta o que tenho a dizer-te. (BALUNDU, 1996, p. 42, grifo do autor)*

Nota-se que esse jovem enfeitiçado, que iniciará uma viagem na busca da cura, abre mão (por imposição) da sua condição de membro de uma sociedade, da sua ligação com a comunidade em que nasceu e perde-se no mundo, tornando-se um exilado.

Quanto à palavra “viagem”, podemos associá-la a uma “escola”, que favorece descobertas edificantes, enriquecimento pessoal e a comparação de situações e ambientes. No romance de Balundu, percebemos a viagem como um processo de aprendizado e como uma catarse necessária

10 Curandeiro (BALUNDU, 1996, p. 42).

no percurso. Isso porque Cisoka utiliza suas memórias para contrabalançar os sentimentos que a falta de posse de lugar implica e, ainda, mantém uma relação dúbia com as lembranças, as sabedorias e os modelos de comportamento aprendidos. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele recusa esses modelos, recorre a eles para formar e narrar os seus novos mundos sociais.

Essa instabilidade do protagonista, sua simultânea crença e questionamentos sobre a tradição, é também um reflexo do mundo turbulento descrito pelo romance, uma vez que Balundu alegorizou o contexto angolano em seu passado histórico, atravessado por diferentes lutas, como a Luta de Independência e a Guerra Civil. Esse contexto violento é evidenciado em várias partes do texto, como na fala do Muële-Twi (o Senhor Que Ouve), por exemplo, conforme podemos ler a seguir:

— Pois —continua—, como ia dizendo, tenho decifrado, durante esses anos, mensagens dos tambores que me entristecem por se reportarem sempre a insinuações de conluios para que nos destruamos uns aos outros. Aonde vamos afinal? A maldade com que o dizem é tal que ninguém acredita que seja enunciada por filhos de um único pai Féti e de uma única mãe Koya. De facto, linguagem tão cheia de ódio e vingança não pode pertencer a irmãos de sangue (...). A região inteira chora, até os velhos, pois a terra está muito mal. Vós que estais aqui sentados a ouvirem-me, sabeis que é um momento melindroso quando um velho chora. (BALUNDU, 1996, p. 173-174)

Na citação mencionada, um interessante ponto é a interpolação “Aonde vamos afinal?”, disposta aos ouvintes de sua fala – os Muële e Cisoka – quando estes estão reunidos em conselho para discutirem o mal que pairava na terra e o rumo que a humanidade tomava. Já para o leitor a pergunta pode soar como um convite para o diálogo, a fim de que ele reflita sobre o caminho que os seres humanos têm trilhado nesse tempo. A enunciação exclamativa solicita, então, uma interlocução; um gesto de “apelo à adesão ao relato, por uma integração cúmplice entre narrador e leitor-ouvinte, que, assim, é inserido na performance narrativa” (MOREIRA, 2005, p. 111).

Por outro lado, a pergunta de Muële-Twi é retórica: ele já sabe sua resposta, seja por ser um ancião que possui experiência e conhecimento sobre a tradição, seja por ele ser o Senhor Que Ouve e consegue escutar o que os demais não conseguem, isto é, o som (a voz) do outro e dos seus irmãos, que carregam em si sonoridades da sua cultura. Isso porque somente os velhos são os guardiões vivos de um saber antigo.

Além desse, outro exemplo da preocupação de cada um por si – agora em prol do coletivo –, insurge na expulsão de Cisoka de sua aldeia natal. Após ser depreciado por pessoas da comunidade, Cisoka resolve vingar-se delas, fantasiando-se de espírito do sekula Ndumbu (que tinha sido morto na véspera). Ao descobrirem a farsa do protagonista, exigem de seus pais – para não condenarem “a aldeia inteira à ruína e à destruição” (BALUNDU, 1996, p. 40) – que Cisoka seja banido, pois só “no descomportamento da comunidade se revela o que é, para todos,

loucura do enfeitado” (VIEIRA, 1996, p. 9). Em verdade, a loucura de Cisoka era apenas uma forma de ele se relacionar com o outro e com o mundo ao seu redor. Porém, por encarar a vida de modo diferente, foi lhe imposta a solidão e o isolamento.

É nessa perspectiva que a “odisseia” do narrador se realiza pelo caminho da tradição, na medida em que a viagem de Cisoka ganha destaque pelo resgate da memória, da história, do enaltecimento da irmandade e pela exposição do lugar rural de fala em contraposição ao lugar urbano. Segundo Mata (1993, p. 60), a componente rural “tem uma variante mítico-etnológica [e] é também uma outra versão da performance descentralizadora de um lugar de onde se olha e pensa o país”.

### Vozes da tradição

Dentre os resgates feitos na tradição pelo texto de Balundu, nosso foco será sobre as adivinhas, o mito de origem e um provérbio, que fecha a história. Ao considerarmos que um texto é uma combinação de unidades (que não são apenas da esfera escrita e textual) em reflexo e em interação, por meio dessas amostras evidenciaremos o diálogo ou a intertextualidade presente no romance. Para Ana Mafalda Leite (1998, p. 34), as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram maneiras próprias de dialogar com as tradições, intertextualizando-as e possibilitando a coexistência do novo com o antigo e da “escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir”. Observemos esse aspecto, então, pelas adivinhas.

O enigma ou adivinha é “aquilo a ser decifrado” (MOREIRA, 2005, p. 200), a fim de transformar sua encenação em uma cifra de mitos e ritos ancestrais, razão essa pela qual, primordialmente, são lançadas pelos mais velhos. Nas palavras de Hampaté Bâ (2010, p. 193), cada povo possui “como herança dons particulares, transmitidos de geração a geração através da iniciação”, sendo um desses dons o de contar histórias. Estas, nas culturas africanas, têm como um dos porta-vozes a figura do *griot*<sup>11</sup>:

Uma vez que a sociedade africana está fundamentalmente baseada no diálogo entre os indivíduos e na comunicação entre comunidades ou grupos étnicos, os *griots* são os agentes ativos e naturais nessas conversações. (BÂ, 2010, p. 195)

Assim, a arte de contar histórias e de desenvolver o seu simbolismo de acordo com a natureza e compreensão de seu auditório, é um traço que compõe a tradição oral africana, pois ela é, ao mesmo tempo, “religião, conhecimento, ciência natural, iniciação a arte, história, divertimento e recreação (...)” (BÂ, 2010, p. 169).

11 Para saber mais sobre *griot*, sugerimos consulta ao livro *GRIOTS: culturas africanas: literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias*, organizado por Tânia Lima, Izabel Nascimento e Carmen Alveal.



Em *O feitiço da rama de abóbora* essa arte aparece quando algum personagem mais velho narra histórias ou mitos, ou postula enigmas ou provérbios aos iniciados. Para Padilha (2011, p. 42), o ancião liga o novo ao velho, estabelece as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram, e tenta “preservar os pilares de sustentação da identidade angolana antes, durante e depois do advento do fato colonial.”

Um exemplo a mencionar é o de quando sekulu Mango, um personagem mais velho, lança adivinhas para um auditório de jovens no *ondjongo* da comunidade e postula três enigmas aos jovens iniciados: “As águas vão, mas a areia fica.” (BALUNDU, 1996, p. 18); “Tronco queimado não se reduz a cinzas!” (BALUNDU, 1996, p. 119); “É fabricante de esteiras, mas dorme no chão!” (BALUNDU, 1996, p. 20). Ao ouvir as adivinhas, Cisoka procura solucionar todos os enigmas, porém, durante a reunião, ele se mostra aflito devido aos olhares que o julgam e devido às duras expressões faciais paternas. Isso porque, para o pai de Cisoka, as respostas corretas dadas pelo filho eram de alguma forma uma desforra, a recuperação de um agravo sofrido e a vingança contra alguns velhos ali presentes.

Para que compreendamos cada enigma, no primeiro deles, o narrador afirma em resposta que “Somos nós, os homens (...), desaparecemos ao morrer, mas os nossos nomes ficam e podem ser atribuídos aos que nascem depois de nós!” (BALUNDU, 1996, p. 19). Na segunda adivinha, Cisoka fala: “quando morremos somos enterrados, ou melhor, ninguém faz falta nesse mundo!” (BALUNDU, 1996, p. 19). Já no último enigma, Cisoka replica: “É a abóbora!” (BALUNDU, 1996, p. 20). Para além da opressão instaurada pelo pai, as respostas soam como construções significativas das adivinhas, que remetem à vida ou ao estado de ser do protagonista naquele momento.

Se compararmos a primeira adivinha – que fala da herança adquirida pelo nome – com a situação do narrador, entrevemos essa herança no feitiço que recai sobre Cisoka como algo passado pelo seu pai (por ele possuir bois estrangeiros da raça barrosã). Porém, esse mesmo pai não se reconhece como a raiz de todo o mal. Ao contrário: ele exige do próprio filho a restauração de uma honra destituída pelo seu ato infrator.

A segunda adivinha, por sua vez, remete-nos a uma contínua perpetuação das gerações e à falta de importância dada à vida e ao outro, refletindo a irrelevância para a comunidade (até mesmo para os pais) quanto ao destino e a vida do narrador.

No último enigma, cuja resposta é “abóbora”, notamos que um simples fato pode destituir o ser humano de tudo o que ele é, construiu e tem, como ocorre a Cisoka. Nessa adivinha percebemos ainda o postulado da união e da entreajuda: tal qual uma abóbora que alastra a sua rama, formando uma esteira, somente consegue deitar-se sobre essa cama se alguém a colocar ali ou se deitar sobre a rama de uma outra abobreira.

Já no Capítulo 29 do livro as adivinhas ressurgem e são proferidas a Cisoka pela personagem Kacipwui<sup>12</sup>, uma bruxa que quer matá-lo. Nessa cena, Cisoka coabita o cercado de Kacipwui em uma aldeia abandonada. A feiticeira se utiliza de adivinhas (que remetem à mulher, aos irmãos, à beleza, à concepção e à sexualidade) para firmar sua aposta: se Cisoka responder às adivinhas, ele poderá deitar-se com Kacipwui.

A partir desse trecho, a feiticeira profere o primeiro enigma: “Os meus rapazes, embora filhos da mesma mãe, estão sempre a bater-se” (BALUNDU, 1996, p. 261). Cisoka responde: “São os dentes!” (BALUNDU, 1996, p. 261). Na segunda adivinha, a bruxa diz: “Vêm-se no fundo do rio muitos caminhos!” (BALUNDU, 1996, p. 261); Cisoka devolve: “Quem mulher bonita procura nunca se cansa!” (BALUNDU, 1996, p. 261). Já a terceira adivinha – “Uma mãe deu à luz duas crianças. Uma nasceu com a cabeça voltada para cima e a outra para baixo.” (BALUNDU, 1996, p. 261) –, Cisoka não soluciona e a feiticeira responde: “São dois cachos (...). Um de bananas e o outro de dendê!” (BALUNDU, 1996, p. 262). Frente à derrota, o protagonista não conquista a cama de Kacipwui e nem os segredos que ela possuía sobre o prazer. Porém, a adivinha não solucionada, diferente das que ele sabia pela tradição, inquieta-o:

Uma cabeça para baixo e outra para cima. Que quer dizer com isto? As coisas aqui estão de tal modo preceituadas que, por vezes, antes de se abater a vítima, revelam-se aos espíritos e na presença daquela a receita da sua morte.” (BALUNDU, 1996, p. 262)

Cisoka então compreende que essa última adivinha perpassava a sua salvação, pois, implicitamente nas palavras da bruxa, estava a receita da sua morte. É a partir dessa desconfiança que nasce a descoberta do truque: embaixo da cama na qual iria deitar, encontrava-se uma vala repleta de estacas afiadas. Logo, esse enigma final traçava a sua sobrevivência e, para além do jogo de adivinhação, estava a sua vida.

Nas duas outras adivinhas, ditas por Kacipwui, também encontramos traços que se amarram à vida do protagonista: em ambas transparecem a solidão e a desunião, presentes na realidade de Cisoka (um ser abandonado, a quem o feitiço da rama de abóbora não permite fixar-se em alguma localidade e constituir família). Por outro lado, ao viver a sua viagem de cura, Cisoka vislumbra muitas coisas que antes não supunha existir, como os Muêle e a Terra do Silêncio. Os Muêle são anciões que vivem isolados nessa Terra e que lhe contam um mito: o do nascimento de todos os seres humanos, a exemplo das palavras de Muêle-Ndaka (Senhor da Palavra), quando ele diz: “somos filhos de um só pai, Féti, e de uma só mãe, Koya” (BALUNDU, 1996, p. 175).

---

12 O que nunca acaba (BALUNDU, 1996, p. 258).

Um fato importante é que Muêlé-Ndaka tem o dom da palavra. Esta, nas culturas africanas, “além de um valor moral fundamental, [tem] um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (BÂ, 2010, p. 169). A palavra atua ainda como um agente mágico: um grande vetor de “forças etéreas”, que nas sociedades orais está ligada intrinsecamente ao ser humano, pois “Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (BÂ, 2010, p. 168). Nesse sentido, a fala e o seu sábio uso é um dom divino. Por isso, “A tradição africana (...) concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (BÂ, 2010, p. 172). Ou seja, divina quando provém de Deus para o ser humano; sagrada quando é o ser humano que a profere para Deus.

Interligada a essa visão da palavra e de a fala ser uma herança divina – e “força (...) porque ela cria uma ligação de vaivém (...) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação.” (BÂ, 2010, 172) – está a noção de mito. O “mito” atua por meio de histórias de todos os tipos, presentes em todos os povos do mundo; pois, em algum momento da sua evolução, eles “criaram lendas, ou seja, relatos maravilhosos nos quais, durante certo tempo, e pelo menos em certa medida, acreditaram” (GRIMAL, 1982, p. 7). A função básica de um mito é a de conscientização coletiva e de representação coletiva, passada de geração em geração, tentando, na maioria dos casos, explicar o mundo. Por isso, para uma dada coletividade, o mito expressa o mundo e a realidade humana (ou, ao menos, a que ele apreende).

Para Brandão (2010, p. 39), essa percepção alude à interpretação de Carl Gustav Jung e sua definição de mito como sendo a conscientização dos “arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta”. Assim, nessa perspectiva, o mito não figura apenas como uma mera lenda ou história. A ele é atribuída a mesma concepção que as sociedades antigas lhe davam, em que o mito é “o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais” (BRANDÃO, 2010, p. 37). Em acordo a Mircea Eliade, para Brandão o mito é um relato de “uma história verdadeira, ocorrida nos primórdios, *illo tempore*, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (BRANDÃO, 2010, p. 37, grifo do autor).

Por outro lado, o mito também se manifesta como a narrativa de uma criação, que nos relata como ou o modo em que algo que não era passou a ser. Em suma, o mito pode ser considerado uma história verdadeira ocorrida nos primórdios, mas que – devido à ações e entes que a “razão” e a “ciência” não conseguem explicar –, resultam em uma nova realidade. Desse modo, o mito pode gerar uma “cosmoantropofania” total ou parcial (BRANDÃO, 2010). Por isso, no entendimento de Eliade (2000 [1963], p. 18), “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas”.

Nas culturas africanas o mito está muito correlacionado à tradição oral, pois é através da oralidade que alguns mais velhos, os *griots*, transmitem os mitos. Entretanto, “a tradição oral africana (...) não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados” (BÂ, 2010, p. 169). Isso se explica porque as crianças africanas, principalmente nas vilas e comunidades rurais, estão quase sempre “imersas em um ambiente cultural particular, do qual se impregnar[ão] segundo a capacidade de sua memória. Seus dias são marcados por histórias, contos, fábulas, provérbios e máximas” (BÂ, 2010, p. 201).

Essa força da oralidade nas tradições orais é tamanha, que muitas vezes a coesão de sociedades inteiras repousa no valor e no respeito dado à palavra. Na visão de Laura Padilha, por exemplo,

(...) a oralidade é o alicerce sobre o qual se estruturou o edifício da cultura angolana nos moldes como hoje se identifica, embora tal cultura não seja um todo monolítico e uniforme. Praticá-la foi mais que uma arte: foi um grito de resistência e uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones (...). (PADILHA, 2011, p. 37)

Já de acordo com Moreira, o mito na cosmovisão africana enquanto “saber ancestral” – a exemplo das adivinhas, dos provérbios e dos contos –, quando se insinua na forma escrita, numa performance, funciona como uma tentativa para “expressar o não-expresso, pôr em ação, mascarando-a, uma concepção filosófica cuja profundidade deve-se procurar alcançar, através dessas formas textuais” (MOREIRA, 2005, p. 58).

Assim, inscritas nos textos sempre de forma “contrapontual”, essas citações míticas, históricas e ficcionais transformam as narrativas em debates temáticos vibrantes e entusiasmados. Dessa forma, os textos resultam em verdadeiras “arenas, onde vozes distintas se contrapõem, saberes diferentes se encontram, nem sempre de maneira harmoniosa (...). O texto se realiza, assim, como uma estética da pluralidade discursiva” (MOREIRA, 2005, p. 139).

Uma vez efetivado os apontamentos referentes à oralidade e ao mito, mergulhemos agora no Capítulo 20 do romance de Balundu, quando Muêle-Ndaka narra para Cisoka o mito do primeiro homem, Féti (de *efetikilo* – gênese), e da primeira mulher, Koya (de *okuoya* – apocalipse):

*No princípio, reinava no mundo um silêncio penetrante. Mais tarde, despontaram várias coisas do nada. E num dia apareceu, de surpresa, o primeiro homem, que se chamava Féti. Começava com ele a nossa história no universo. Féti, na qualidade de humano, sofria, tal como nós, com as aflições e agruras que, ainda hoje, acompanham qualquer mortal. Ninguém sabe como veio cá parar, mas diz-se que caiu do céu, sob a luz do sol e por entre a verdura das folhas, tal como uma pedra que, atirada para o ar, bate no solo.*

*Nesse dia remoto, o brilho verde das plantas e o sol resplandecente foram, por breves instantes, ofuscados com a presença do primeiro homem que pisou a terra.*

*Conforme disse atrás, Féti vivia insatisfeito consigo próprio. De modo que, mais os dias passavam mais lhe aborreciam o odor a humidade exalado do solo e o amanhecer do dia antecedido da claridade da aurora sobre a copa das árvores. Deixou-se, apesar disso, ficar no sítio onde viera à luz, malhado nas gotas da chuva e assediado com o vento e o frio, únicos companheiros das longas noites do tempo.*

*(...) Viu que realmente a solidão era muito dolorosa. Sim, foi isso! Nos lugares ermos, sem alguém igual a si, sentiu a pior das insatisfações. Haverá homem capaz de resistir ao silêncio, ocasionado pela ausência de alguém que lhe corresponda com o verbo? Claro que não! (...)*

*Féti, sentado numa das margens, estendia os olhos pelas águas paradas e límpidas e para a nassa ligada à uma árvore quando, de súbito, ouviu um ruído estranho nos canaviais. Não tardou que se levantasse, com grande fragor, um repuxo de água do centro do lago. Quis fugir pela mata fora, mas a terra que se abria cortou-lhe com o plano. Espantado, viu que do lago surgia uma forma humana muito parecida com ele, menos os peitos úberes, as ancas suculentas e o sexo liso; traços próprios de uma fêmea. Foi a primeira mulher que a terra conheceu, a qual Féti atribui o nome de Koya.*

*Koya achou Féti belo e apaixonou-se por ele. Desde ali até quase ao fim das suas vidas passaram a viver juntos. Constituíam-se, assim, a primeira família na terra. (BALUNDU, 1996, p. 167-169)*

A apropriação deste mito etnogênico de origem, ligado à cultura umbundo, esclarece no romance a origem comum, a implantação de sociedades e o surgimento de ritos, como o da circuncisão – “Ndumbu-Visoso (...), caso insólito, tolerou a circuncisão, concebendo-a como um rito de purificação” (BALUNDU, 1996, p. 170). Demonstra também como é dolorosa uma vivência solitária, pois foi apenas depois de constituir uma família que Féti apaziguou a angústia de estar só no mundo.

O mito, então, diz muito sobre Cisoka e o seu desejo de (con)vivência com o outro. Essa vontade de estar junto a alguém é condição necessária a todo ser humano. Entrevemos isso na pergunta retórica (uma introspecção) de Féti por uma companhia que partilhe a mesma palavra: “Haverá homem capaz de resistir ao silêncio, ocasionado pela ausência de alguém que lhe corresponda com o verbo?” (BALUNDU, 1996, p. 168).

Assim, apesar de almejar muito uma vivência mútua e de sofrer pela solidão desde a exclusão que lhe foi imposta, Cisoka não realiza, até esse momento da narrativa, tal objetivo. Entretanto, notamos que a solidão e a transitoriedade não são “sensações” exclusivas de Féti e Cisoka: todo ser humano, em algum momento da sua existência, depara-se com a transição ou com o isolamento. Portanto, o mito funciona no texto de Balundu como um micro-discurso narrativo, que se integra ao seu discurso como uma estrutura vazia a ser preenchida em acordo com o contexto no qual está inserido e que foi predestinado pelo escritor. Logo, é um lugar estratégico no enunciado e na enunciação, atuando sobre eles em função de dinamizar o jogo com os saberes culturais locais específicos.

Para finalizar a nossa análise sobre *O feitiço da rama de abóbora* e o seu diálogo ou interação com a tradição, destacamos o provérbio que encerra o romance: “*Etela limosi ka likwata ombya*” (BALUNDU, 1996, p. 272), cuja tradução seria: “Uma panela não pode ser sustida por uma única pedra de lareira.” (BALUNDU, 1996, p. 272). Esse provérbio pode ser entendido como o resquício de uma antiga história ou o que sobrou dela. Se pensarmos pelo viés de Walter Benjamin, o provérbio é um ideograma de uma narrativa, isto é, “as ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça o muro” (BENJAMIN, 2012, p. 239). Nesse gesto de abraçar encontramos também uma performance.

A presença de provérbios e ditos populares na escrita, em concordância a Moreira (2005), constituem um elemento caracterizador da dicção do narrador performático. Revelam também, no discurso, um teor persuasivo expressado pelo uso constante desses mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral. Portanto, a partir dessa intertextualidade – em que o provérbio se integra ao discurso do outro, isto é, do narrador, constituindo uma estrutura vazia a ser preenchida conforme o contexto no qual se inserem –, Moreira constata duas relações que podem ser mantidas com o texto no qual se integram.

A primeira relação é a de confirmação, que se subdivide em duas outras modalidades: (i) o provérbio “confirmaria o conteúdo dado por idêntico, em virtude de uma relação comparativa ou metonímica (confirmação pelo mesmo)”; (ii) o provérbio confirmaria o conteúdo, “transpondo-o em outro registro de representação, em virtude de uma relação metafórica (confirmação pelo análogo)” (MOREIRA, 2005, p. 114). A segunda relação é a da zombaria, a da inversão do conteúdo discursivo “deslocando-o, degradando-o” (MOREIRA, 2005, p. 114) pela inserção do provérbio no texto. Logo, o sentido que poderia emergir do conteúdo é alterado pela ironia do provérbio; uma aparente desconstrução dos papéis narrativos. A partir dessas classificações de Moreira, constatamos que o provérbio inscrito no romance de Balundu se insere numa confirmação – e não numa zombaria – em relação ao

discurso. O autor, por meio desse provérbio, reafirma aquilo que já transparecia ao longo do texto no seu diálogo com a tradição recolhida, destarte o provérbio funciona como uma chave unificadora de sentido. Este seria o da necessidade da união, bem como o da impossibilidade de o ser humano viver sozinho. Em outras palavras, somos pedras que, apenas juntas, podem sustentar a panela.

Essa ideia de dependência fica ainda mais evidente quando a desdobramos para a estruturação do texto: na base composicional da narrativa está presente o diálogo e a irmandade entre diferentes formas de “dizer” orais e/ou escritas. Logo, está em causa uma constante e cumulativa atualização, que procura reencenar criticamente a “tradição ou entretece[r] saberes de proveniências várias, mormente do mundo rural, para revitalizar a nação” (MATA, 2015, p. 90).

### **Considerações finais**

Tchikakata Balundu (1996), em seu romance *O feitiço da rama de abóbora*, se apropria do contexto rural e dialoga com estruturas tradicionais orais de contar em um movimento que ao mesmo tempo “circunscribe em seu âmbito adivinhas, provérbios, mitos, contos enquanto formas de tradução da voz ancestral”, mas também as projeta “novamente para o interior do corpo cultural de onde eles provêm, já agora através de uma dicção singular, a qual resulta da inscrição dessas formas no corpo textual e, conseqüentemente, de sua figuração pela escrita (MOREIRA, 2005, p. 59).

Constatamos, dessa forma, que Balundu articula uma (re)escrita da nação, pois esta não é apenas como querem alguns uma unicidade (a preponderância de uma tradição, língua, povo sobre os demais). Tal perspectiva é possível, pois, segundo Laura Padilha (2002), os escritores pós-75 e modernos de Angola, voltam-se para o passado, para as várias tradições ancestrais, em função de quererem resgatar um adormecido “passado local onde se fincam as profundas raízes de uma identidade nacional que como se sabe está ainda em processo de formação, dada a diversidade étnica existente” (PADILHA, 2002, p. 25). Nesse sentido, as narrativas desses escritores pós-75 são de luta contra as armadilhas do discurso colonizador (“discurso de achatamento”), quase sempre de uma profunda intransigência cultural. Estão, portanto, à procura da “verdadeira face de sua identidade (...) constituída de muitos fios e sinais, daí a impossibilidade de ser vista como algo monolítico” (PADILHA, 2011, p. 20).

Por isso que alguns autores recuperam em suas narrativas saberes, costumes, crenças, que fazem parte da nação e que não podem ser abandonados sem causar fissuras na identidade angolana. Para Padilha (2002), esses escritores contribuem para “o renascimento simbólico da identidade, soterrada, mas viva. Enlaça-se, (...) nessa recuperação, o ético ao estético e dessa

forma reafirma-se a angolanidade<sup>13</sup> na força da sua diferença, sempre um múltiplo” (PADILHA, 2002, p. 26-27).

Contrário à visão que dissemina a unicidade, Balundu (1996) retrata a tradição de um grupo étnico que faz parte do “conjunto das relações internas de uma nação.” (GRAMSCI *apud* PADILHA, 2011, p. 24). Desse modo, expressa querer (re)escrever Angola como uma nação múltipla e com ecossistemas de saberes; uma terra repleta de tradições vivas, que pulsam em cada ser humano que a constitui e a faz ser o que é.

Assim, *O feitiço da rama da abóbora* não só expressa o seu povo e o seu universo característico, mas também as relações humanas de uma forma geral. É um livro que nos motiva a dar importância a cada pessoa como se fôssemos vizinhos ou irmãos. Não somos – nem conseguimos ser – seres solitários, viventes únicos do silêncio, pois somente na relação da voz do “eu” com a do “outro”, respeitando as suas integridades, é que o ser humano se constitui e expressa a sua cultura.

## REFERÊNCIAS

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BALUNDU, Tchikakata. **O feitiço da rama de abóbora**. Porto: Campo das Letras, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

---

13 A ideia de angolanidade aqui recuperada resgata a noção de Laura Padilha e o sentido proposto por José Carlos Venâncio. Para eles, essa ideia corresponde à cultura ou, quando muito, “(...) a um aspecto da cultura, nomeadamente ao que Malinowski designa de necessidades integrativas, referindo-se à magia, religião e conhecimento” (VENÂNCIO *apud* PADILHA, 2011, p. 23).



LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas na literatura africana**. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; ALVEAL, Carmen (org.). **GRIOTS: culturas africanas: literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias**. Natal: EDUFRN, 2012. Disponível em: [https://cchla.ufrn.br/publicacoes/griots\\_completo2012\\_v2.pdf](https://cchla.ufrn.br/publicacoes/griots_completo2012_v2.pdf). Acesso em: 10 ago. 2021.

MATA, Inocência. **Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela**. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

MATA, Inocência. Géneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, 2015, p. 79-94. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p81>. Acesso em: 23 jun. 2021.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: Edições Horta Grande Ltda., 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

VIEIRA, Luandino. Duas meias palavras. In: BALUNDU, Tchikakata. **O feitiço da rama de abóbora**. Porto: Campo das Letras, 1996.