

# MULEMBA

REVISTA CIENTÍFICA



A Presença de Árvores nas Literaturas Africanas  
em Língua Portuguesa: paisagens, mitos, símbo-  
los, religiosidades

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas  
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ  
Vol.1, nº 1, Out 2009  
ISSN: 2176-381X

#### **EDITORES RESPONSÁVEIS**

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ  
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM  
Maria Teresa Salgado - UFRJ

#### **CORRESPONDÊNCIA:**

Revista Mulemba  
Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa  
Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de  
Letras -UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária -  
Ilha do Fundão  
CEP: 21 941-590 – Rio de Janeiro, RJ  
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com  
Projeto Gráfico: Marcelo Perim  
A Revista Mulemba é uma revista semestral,  
disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,  
podendo ser acessada pela URL:  
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

#### **Dados para Catalogação:**

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas  
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.  
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 1, Out de 2009.  
Semestral.  
Disponível em:  
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua  
Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras  
Africanas ; Debate Crítico e Democrático  
ISSN 2176-381X

# SUMÁRIO

**1. Apresentação**

**3. A mítica telúrica moçambicana em *A varanda do frangipani*, de Mia Couto: vertentes do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona**

**Flavio García**

**19. As reticências do Camalundo**

**Francisco Soares**

**28. O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura**

**Maria Geralda de Miranda**

**35. Cabo Verde, da árvore da vida à árvore das palavras**

**Simone Caputo Gomes**

**49. A árvore que tinha batucada: um diálogo entre a moderna literatura angolana e o realismo maravilhoso**

**Thaís Santos**

**60. Aprendizes da seiva: o homem e a árvore nos contos de Mia Couto**

**Tereza Paula Alves Calzolari**

**74. Tradições Reinventadas em Boaventura Cardoso: a criança, a árvore e o ancião**

**Renata Souza da Silva**

**85. Doze dias de abril, sob teto de zinco**

**Benjamin Abdala Junior**

**95. Guerra, poesia, estilhaç[ament]os – um olhar para Angola**

**Laura Cavalcante Padilha**

**OBSERVAÇÃO:** As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

## Apresentação

É com muita alegria que apresentamos *Mulemba*, revista que se deseja espaço de delicadeza e abrigo, mas também de força e resistência, como o nome que a inspira; revista que nasce com o intuito de alargar ainda mais a área de estudos africanos, que tanto cresceu nos últimos anos.

Nesse primeiro número, oito talentosos ensaístas exploraram a riqueza do tema da árvore nas culturas africanas. Trazemos também dois artigos livres, produzidos pelos notórios pesquisadores da área: Benjamin Abdala Júnior e Laura Padilha.

Em “A árvore convertida em palavras”, Cátia Miriam Costa toma exemplos da Literatura oral e escrita, para analisar as diferentes formas literárias, inspiradas em árvores, percorrendo memórias e identidades, aqui especialmente focadas na voz mestiça ou crioula de vários autores angolanos. Polemizando com a tradição crítico-teórica, que restringe a ocorrência do real maravilhoso – seja como gênero literário, numa visão mais tradicional, seja como modo discursivo, numa visão mais contemporânea – à produção literária latino-americana, Flávio Garcia aborda o romance *A varanda do frangipani*, do escritor Mia Couto, como filiável aos gêneros do insólito. Francisco Soares, no artigo “As reticências de Camalundo”, mostra-nos os vários caminhos de leitura suscitados pelo poema do angolano Aires de Almeida Santos, que tem por motivo principal a figura da *mulemba*.

A partir da obra *Yaka*, de Pepetela, e do conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, de Mia Couto, Maria Geralda de Miranda discute a simbologia da árvore, como abrigo e resistência, no artigo “O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura”. Renata Souza da Silva recorre às figuras da criança, da árvore e do ancião, para focar a obra *A morte do velho Kipacaça*, explorando alguns meandros das culturas banto-angolanas e os efeitos produzidos por elas nesta obra de Boaventura Cardoso.

Em “Cabo-Verde: da árvore da vida à árvore das palavras”, Simone Caputo Gomes acompanha o primeiro ponto do périplo do cientista Charles Darwin, para oferecer-nos uma

viagem literária na qual somos levados a conhecer a variabilidade da flora caboverdiana e o papel do arquipélago como importante plataforma giratória. Guardiã da tradição, morada dos ancestrais, condição feminina de fertilidade, acolhimento, força e delicadeza, símbolo da terra natal são algumas das nuances da árvore, enfocadas por Teresa Paula Alves Calzolari, em “Aprendizes da seiva: o homem e a árvore nos contos de Mia Couto”. “A árvore que tinha batucada: um diálogo entre literatura angolana e o realismo maravilhoso”, de Thaís Santos, fecha o ciclo de artigos em torno da temática da árvore, procurando mostrar como o conto do escritor Boaventura Cardoso se apropria de elementos da cultura tradicional banto-angolana para recriar um universo insólito numa comunidade africana contemporânea, tensionando tradição e modernidade.

Em “Doze dias de abril, sob teto de zinco”, Benjamin Abdala analisa a obra do escritor moçambicano Mia Couto, mostrando-nos como o 25 de abril é problematizado por um romance que questiona o sentido histórico do evento e suas reais decorrências para o país. Laura Padilha volta-se para as representações da guerra na poesia angolana anterior e posterior à independência, no texto “Guerra, poesia, estilha(çament)os – um olhar para Angola”, discutindo o que denomina de estilhaçamentos presentes na produção lírica contemporânea à guerra civil de Paula Tavares, Alexandra Dáskalos, João Tala, entre outros.

Esses são os textos que oferecemos a vocês, leitores de *Mulemba*, com os votos de que a fertilidade poética dessa árvore sagrada abençoe a todos nós.

## Título: A árvore convertida em palavra

Title: The tree transformed in word

Cátia Miriam Costa

Mestre em Estudos Africanos

Universidade de Évora

[catia\\_miriam1@hotmail.com](mailto:catia_miriam1@hotmail.com)

### RESUMO:

A árvore assume importância determinante nas várias culturas humanas, sobretudo, através do simbolismo que a caracteriza e que a torna como um dos elementos da Natureza com mais carga conceptual. Assim, não é de estranhar que desempenhe particular protagonismo na criação artística, com ênfase para a criação literária. Através deste artigo, pretendemos analisar as diferentes formas literárias, inspiradas em árvores que respiram, cumprindo o seu papel na *biosfera*, e que inspiram, passando para o nível da *sociosfera*, resultante das diversas culturas humanas e do seu entrecruzar. Tomando exemplos de literatura escrita e oral, percorreremos memórias e identidades, fruto do encontro de culturas, tão próprias das sociedades colonizadas, aqui especialmente focadas na voz mestiça ou crioula de vários autores angolanos. A árvore na paisagem, a árvore como marco histórico, a árvore que é marca territorial, a árvore enquanto local de socialização quotidiana, a árvore como representação da memória, a árvore reveladora de uma identidade, a árvore sagrada ou profana são trabalhadas pelos autores na sua construção literária de forma tão natural e inesperada como estas existem na própria natureza... enfim, a árvore tornada palavra que se revela literariamente, ou seja, tornada elemento de cultura humana.

PALAVRAS-CHAVE: árvore, símbolo, literatura, identidade, memória

### ABSTRACT:

The tree has a fundamental importance in the various human cultures, mainly, throughout the symbolism that characterizes it and that makes it one of the Nature's elements with more conceptual charge. So, it is not strange that it fulfills a particular role in artistic creation, with emphasis to the literary creation. Through this article, we aim to analyze the different literary shapes, inspired in trees that breathe, accomplishing their role in the *biosphere*, and that inspire, entering in the *sociosphere* level, outcome of the diverse human cultures and their mixing. Taking examples of written and oral literature, we examine thoroughly memories and identities, fruit of the cultural encounter, so peculiar in colonized societies, here specially focused on the creole or mestizo voice of different Angolan authors. The tree in landscape, the tree as an historical mark, the tree that is a landmark, the tree as daily socialization place, the tree as a representation of memory, the tree revealing an identity, the sacred or the profane are manipulated by the authors' in their literary construction in such a natural and unexpected way as these trees exist in the nature... in short, the tree turns into words that is literary revealed, i. e., it becomes an element of human culture.

KEYWORDS: tree, symbol, literature, identity, memory

### O Começo

*Outrora*

*Quando a chuva vinha*

*Era a alegria que chegava*

*Para as árvores*

*O capim*

*E para a gente.*

Mário António, Excerto de *Obra Poética*

A árvore constitui símbolo de várias características positivas nas mais díspares culturas humanas. Com carácter sagrado ou profano, é um elemento sempre presente na vida das populações, tanto rurais como urbanas, fazendo parte do meio envolvente ao ser humano, seja por presença física ou imaginada, e contribuindo para o equilíbrio da natureza, isto é, do anteriormente mencionado meio envolvente. Deste modo, parece-nos espectável que na literatura lusófona, em geral, e no caso angolano que vamos tratar, em particular, a árvore tenha constituído mote para criações estéticas de âmbito literário. O interessante no caso que vamos explorar é o facto de esse elemento da natureza revelar a existência de um encontro de culturas, logo de um entrecruzar de tradições portuguesas e africanas que se revelaram sob a forma escrita ou oral.

Começemos por percorrer o significado da árvore no mundo judaico-cristão em que se insere a cultura portuguesa. Símbolo de vida, em perpétua renovação e ascensão até ao céu, a árvore incarna a verticalidade, porque mesmo se adaptando ao espaço, procura sempre a luz até parecer tocar o céu, local onde habita toda a bondade e deidade que o Homem poderá desejar. Deste modo, a árvore contacta com os três níveis que constituem o cosmos nesta perspectiva religiosa e filosófica: as raízes com o mundo subterrâneo, o tronco e os galhos inferiores com a superfície da terra fértil, e os galhos superiores com as alturas e com o céu. Assim sendo, simboliza a própria organização do universo e da possibilidade de relação entre o que é terreno e o que é celestial, entre a matéria e o espírito<sup>1</sup>.

Passemos agora ao seu significado entre as populações banto. Como se sabe, Angola era habitada por várias etnias, por isso procurámos o significado geral da árvore

entre as culturas banto. Nestas culturas, as árvores podem adquirir carácter sagrado, mas nem todas o são. Sagradas são as árvores que estão inclusas nos bosques sagrados, aquelas que são local de culto mesmo se encontrando isoladas (por exemplo, onde se comunica com os antepassados) e as que são marco mítico e fundacional de uma etnia ou povoação. Para além disso e em geral (com o risco que incorremos quando generalizamos), a árvore como elemento da natureza era considerada como essencial para o equilíbrio das forças do universo.

Relativamente ao caso dos ndowé, etnia banto da África Central, Virgínia Fons explica-nos a importância do mundo vegetal. Entre os ndowé, o bosque incorpora uma série de seres invisíveis, aí habitando o grande espírito dos ndowé, funcionando como um bosque sagrado. Aí, o mundo vegetal assume uma tal importância que não são apenas as árvores, mas cada um dos seus elementos (qualquer folha, casca ou galho) que é concebido como tendo um lado visível (aparência), acessível a qualquer ser humano, e um lado invisível (essência), acessível apenas aos que são especialmente dotados. Este mundo de árvores é essencial para a preservação do universo e para o seu equilíbrio. A falha deste equilíbrio pode provocar o enfurecimento dos espíritos dos antepassados que são os garantes da estabilidade, da manutenção do bosque intocado. Portanto, qualquer acto transgressor face a este elemento (árvore) do equilíbrio natural é desestabilizador e logo condicionado por uma lógica de pensamento ainda ancorada na tradição<sup>ii</sup>.

Isabel Castro Henriques, no seu trabalho sobre território e identidade e relativamente ao caso angolano, introduz-nos o exemplo do caso lunda, em que a árvore ganha um protagonismo mitológico, pois tinha sido o local de encontro entre a princesa Lueji e o caçador luba. Mesmo não coincidindo a idade da árvore com a cronologia deste facto, esta subsiste como “monumento”, datado da criação mítica do Império Lunda<sup>iii</sup>. Estes são dois exemplos relativamente a etnias banto e ao referido anteriormente sobre o significado que as árvores podem adquirir nas diferentes culturas banto, demonstrando ambos a sua importância na vida colectiva.

Os europeus, chegados a África, e, neste caso específico, os portugueses chegados a Angola para uma colonização efectiva, comumente conhecida como colonização “moderna”, depararam-se com estas árvores sagradas que funcionavam como locais sagrados, como marcos históricos ou como elementos de mitos fundacionais de determinada etnia ou população. Tomaram-nos como símbolos da



cultura local e, muitas vezes, respeitaram-nos como podemos constatar através dos trabalhos das historiadoras portuguesas Isabel Castro Henriques e Maria Emília Madeira Santos<sup>iv</sup>. Interessante é verificarmos como no pensamento ocidental, mesmo numa época em que o positivismo passara a dominar a filosofia e todas as concepções de vida, a árvore se mantém enquanto símbolo da perseverança, do ciclo da vida, da contínua regeneração da natureza, da sobrevivência mesmo em condições adversas (por exemplo, na paisagem urbana onde é inserida, não sendo o seu meio original), adaptando-se ao meio e apenas procurando a luz.

Ainda hoje podemos verificar como este significado subsiste, por exemplo, quando é utilizada como símbolo de algo, como é o caso da Ordem dos Farmacêuticos portuguesa que a adoptou para o seu logótipo e explica a sua inserção enquanto seu símbolo<sup>v</sup>. Deste modo, podemos compreender porque a árvore subsiste enquanto motivo literário, com um significado especial, pois o seu simbolismo vai muito para além da sua presença na natureza, tornando-se intrínseco à própria cultura humana, não sendo desvirtuado, antes enriquecido por este encontro cultural entre portugueses e africanos da então província de Angola. Também se compreende como este encontro de culturas, forçado é certo, acabou por não ser tão destrutivo da tradição banto, como se poderia pensar.

A árvore continuou a simbolizar a apropriação de um espaço, tanto entre portugueses como africanos (lembramos a quantidade de árvores típicas da geografia mediterrânica levadas para estes novos territórios sob administração portuguesa, tornando-se testemunho de um novo proprietário daquelas terras), da identidade e da memória colectivas ou como marcador de uma paisagem, de uma religião ou da história local. Tomando em consideração todas estas perspectivas, é fácil admitirmos que a árvore tem sido utilizada como inspiração para a criação literária e como evocação no texto literário (não só como ente da natureza, mas, sobretudo, com toda a sua carga simbólica), desde a literatura mais popular à mais erudita.

Recordemos o excerto poético do início deste artigo, da autoria do poeta angolano, Mário António. Neste, as árvores, em tom genérico, são equiparadas às pessoas: a chuva trazia a alegria a todos, pessoas, capim e árvores. Neste pequeno trecho, verificamos como a árvore é incluída no universo humano (tal como o capim), fazendo parte desse ambiente onde o ser humano se insere. Ganhando personalidade,

também estas se alegram com a chegada da chuva. Mais do que um elemento da paisagem, são um ser com vida que partilha o espaço e as emoções com as pessoas que habitavam um determinado lugar. Mário António converte o ser natural – árvore – na palavra “árvore” que pode ganhar as mais variadas características, incluindo sentir alegria, atributo à partida apenas humano. Com este recurso amplia o efeito da alegria sentida quando a chuva chegava, alertando para o facto da árvore enquanto natureza envolvente também a sentir. Aqui encontramos-nos no âmbito puramente criativo e de autor, com recurso ao elemento árvore, reinterpretado e recriado através da palavra e da criação estética. Estamos, portanto, no começo do nosso percurso.

### A Árvore que respira e inspira

*E, apesar de tudo*

*ainda sou a mesma!*

*(...) A dos coqueiros*

*de cabeleiras verdes*

*e corpos arrojados sobre o azul*

*a do dendém*

*nascendo dos braços das palmeiras*

Alda Lara, Excerto do poema *Presença Africana*

Como vimos anteriormente, a árvore, para além de um dos muitos seres da natureza que se insere no mundo vegetal, possui uma forte carga simbólica entre as culturas humanas a que dedicamos este estudo. Assim sendo, simboliza o equilíbrio e um conjunto de características que devem ser almejadas pelos seres humanos. Consequentemente, a árvore é protagonista na vida humana quotidiana das mais diversas formas, manifestando-se através da cognição, da ética e, claro, da criatividade. Não é, pois, de estranhar que seja um elemento interveniente no domínio da arte ou mesmo uma fonte de inspiração artística, em que se insere a literatura. Se nas sociedades ocidentais, industrializadas e urbanizadas, o desenvolvimento tecnológico e a filosofia positivista (consignando o domínio e transformação da natureza) afastaram o Homem da natureza e tornaram-na em algo instrumental ao serviço humano, nas sociedades rurais (mesmo no próprio mundo ocidental), e, sobretudo, nas sociedades

coloniais, esse afastamento é feito, muitas vezes, pela introdução de técnicas exógenas e por populações estranhas à tradição local<sup>vi</sup>.

Assim, se na produção cultural ocidental, a presença ou evocação das árvores, enquanto elemento natural com o qual se tem uma relação emocional, de culto ou de memória se vai esbatendo, o seu carácter simbólico mantém-se, continuando a representar os mesmos conceitos e características, perdendo-se, essencialmente, a relação com o objecto em si. Já no caso africano e mais especificamente no angolano, sobre o qual nos debruçamos, esse contacto directo com a árvore e a manutenção da tradição levam a que se mantenha a sua importância em todos os momentos da vida colectiva, influenciando a própria interpretação que o indivíduo tem deste elemento da natureza.

Porém, a constituição de cidades como espaços propostos pelo colonizador, apesar de povoados e, também, construídos pelas culturas autóctones, gerou novas situações, agrupando as pessoas em novos espaços, urbanizando a sua vida. Acompanhando as gentes, igualmente, se urbanizaram as árvores em Angola que, com o passar do tempo, ganharão outros protagonismos, agora que estavam longe dos bosques sagrados ou dos antepassados de cada clã... Misturam-se, em meio urbano, árvores de diferentes proveniências, muitas apenas com carácter decorativo, ladeando as marginais, as avenidas novas, as ruas que se vão vestindo com calçada e com passeios... Mas será que a árvore continua a ancorar memórias ancestrais, práticas continuadas e a incarnar uma paisagem como uma identidade? Teria a cidade se tornado apenas numa construção abstracta e utilitária para seres humanos anónimos e com esta teriam as árvores perdido o seu papel?

A resposta é-nos dada pela interpretação que as pessoas fazem no seu quotidiano e, no caso sobre o qual nos debruçamos, através da literatura que produziram, fosse esta oral ou escrita. Se em termos colectivos houve memórias e textos ancestrais (fixados ou não pela escrita) que perduraram, em termos individuais as árvores continuaram a inspirar a criação artística, igualmente sob a forma escrita ou oral. Lembremos aqui que a oralidade não repete apenas conteúdos consignados pela tradição, como amiúde se pensa, sendo fecunda no que concerne à criação de novos conteúdos (por exemplo, poesia popular, relatos de vida, histórias baseadas na história local) ou no que respeita à adição de pormenores, recriação de temas, etc., quando se

trata da renovação de textos antigos. A criação e a manipulação de textos pré-existentes, depende apenas da aceitação do público, existindo, neste caso, uma relação directa e imediata entre (re)criador/texto/público. Portanto, apesar da novidade, têm de ir ao encontro das expectativas do(s) ouvinte(s). Como Jacint Creus refere, tem de existir um consenso social tácito no presente, isto é, no momento em que o público contacta com esta nova realidade, tanto em termos de composição estética como do seu conteúdo<sup>vii</sup>. Também no caso do texto escrito tem de existir uma interacção com o leitor e uma aceitação deste relativamente ao que lê. Como Hans Robert Jauss sugere, o leitor é a fonte de energia do texto e sem o leitor é impensável que determinada forma literária subsista<sup>viii</sup>. Portanto, se a evocação da árvore permanece, tanto em texto oral como escrito, isso quer dizer que entre o ouvinte/leitor, a palavra “árvore” continua a ter uma carga simbólica forte, respirando como ser natural e inspirando interpretações e reinterpretações poéticas, pois como vimos o texto sobrevive através do seu público.

Retornemos ao início, isto é, ao excerto que abre este ponto, retirado de um poema de Alda Lara, que nos servirá de exemplo para essas árvores que respiram, ilustrando a natureza, e inspiram ancorando novas criações poéticas. Esta escritora benguelense inicia este poema com “e, apesar de tudo ainda sou a mesma!”, portanto remetendo o leitor para uma questão de identidade: o que eu sou. Adiante indica-nos [ainda sou] “a dos coqueiros”, “a do dendém/nascendo dos braços das palmeiras”, remetendo-nos para a paisagem de um espaço, apropriando-se deste: onde vivem os coqueiros e nasce o dendém. Mas o mais interessante é que essa paisagem funde-se com a própria identidade: tal como aquelas árvores, o eu poético também é aquele espaço, este pertence-lhe, tal como o eu poético é parte dele. Expressando-se num português correcto, legado do colonizador, evoca árvores que existem na sua terra e que simbolizam a sua identidade, portanto, do espaço físico e identitário ancestral do colonizado.

Os coqueiros ganham cabeleiras verdes, tal como os seres humanos têm cabeleiras louras, pretas, castanhas ou ruivas, e os seus corpos são “arrojados”, mostrando toda a vitalidade não só do espaço, mas também daqueles que o habitam, logo da sua identidade, do seu ser. A palmeira que dá à luz o dendém, contribui para essa pujança, para essa natureza *outra* que afinal se exprime numa língua que não é autóctone e, finalmente, o eu poético permanece, pois a memória é mais forte e construtiva que todos os elementos que afastam essa *presença africana*, título que a

autora confere a este poema, porque África está presente nesse eu que fala através desta construção poética. Esses coqueiros, essas palmeiras são e permanecerão como uma marca identitária que não muda ao acaso ou cede a qualquer força, são esses seres da mãe natureza que respiram, mas, igualmente inspiram o poeta. A aceitação do poema, como composição estética literária pelo público, baseia-se na sua compreensão pelos que a este acedem e que vêem no coqueiro e na palmeira mais do simples seres do mundo vegetal, que atingem muitos metros de altura, e é com esse significado que a palavra contém, que vai para além de um simples vocábulo descritivo, que a poeta joga na sua construção literária.

### 3. A Árvore do meu bairro

*Como o meu bairro mudou,*

*Como o meu bairro está triste*

*Porque a mulemba secou...*

*Só o velho Camalundo*

*Sorri ao passar por lá!...*

Aires Almeida Santos, Excerto de *A mulemba secou*

Aires Almeida Santos reporta-se a um espaço preciso onde estava esta mulemba, localizando-nos no Bairro de Benfica, em Benguela. Toda a vida mudou no bairro quando a mulemba secou, tudo ficou mais triste, dos bons tempos apenas restava a memória, simbolizada naquela mulemba que secou no “barro da rua”, as suas folhas amareleceram, caíram e foram pisadas por quem passava ou levadas pelo vento que levou também os sonhos “gaiatos” dos miúdos. A mulemba adquire o significado de marco da paisagem do bairro e, em simultâneo, da vida quotidiana da comunidade que em seu redor se juntava, superando estes atributos quase funcionais de localização para ganhar um outro: a mulemba congregava a identidade colectiva daquelas gentes que viram partir também os sonhos, no caso dos “miúdos”. Árvore típica de Angola, a mulemba perde a sacralidade possível entre a cultura banto e adquire um significado dentro de um novo espaço urbanizado, mestiçado culturalmente, que a remete para o lugar de protagonista dos encontros comunitários mais característicos do bairro, com algo mítico em seu torno porque se convertera em fonte da alegria dos ali residentes. Deste modo, o português correcto, contendo expressões tão típicas da coloquialidade como “miúdos”, “gaiatos” (um quase regionalismo das províncias alentejanas de

Portugal) ou “miudagem”, está presente, mas a realidade é extra-portuguesa, porque a mulemba tem outra origem, porque não há velhos Camelundos fora do bairro de Benfica que é o universo tratado no imediato.

Muitos anos mais tarde, Joaquim Grilo converte em escrita a sua memória dos Bairros de Benguela em que se inclui o Bairro de Benfica. Numa composição textual em que a coloquialidade é uma constante, seja através do vocabulário ou da construção das próprias frases, o texto encontra-se escrito, ainda em versão informática e não publicado, estando a sua publicação prevista para breve (trabalho em fase de impressão)<sup>ix</sup>. Sem os recursos estéticos dos autores que temos vindo a enunciar, este autor tem por objectivo a fixação da história local da cidade de Benguela, intercalando-a com pequenas estórias que nos mostram o carácter local da obra e o público que pretende alcançar que é constituído por todos aqueles que se interessam pela história desta cidade, em especial, os ali residentes. Embora Joaquim Grilo seja natural de Malanje assim como Aires Almeida Santos é do Bié, é Benguela que os inspira e os leva à escrita e é sobre esta cidade que escrevem, em momentos diferentes e com construções literárias muito díspares. Em comum têm, para além do Bairro de Benfica, a introdução de árvores caracterizadoras do espaço físico e identitário, porque se fundem com a própria memória daquela comunidade e do seu bairro. Aires Almeida Santos escreve sobre a mulemba, Joaquim Grilo sobre a alfarrobeira.

A gigantesca alfarrobeira de Joaquim Grilo merece-nos um especial reparo. Trata-se de uma árvore introduzida pelos portugueses e que em Portugal, mais especificamente na sua província do Algarve, cumpre, também, uma função de socialização importante. Para além de fornecedora da alfarroba, esta árvore, pela sua perenidade e resistência, chega a produzir frutos durante 150 anos e atinge a sua vida adulta aos 70 anos. Na literatura popular e erudita do Algarve é, inúmeras vezes, referenciada como símbolo da estabilidade e da resistência, surgindo, igualmente, como local fresco que abrigava os trabalhadores do campo na hora das refeições e proporcionava nas horas de maior calor algum convívio, cumprindo, portanto, uma importante função de socialização<sup>x</sup>. Segundo nos conta Joaquim Grilo, também, no Bairro de Benfica, a alfarrobeira albergava o chafariz (“o maior chafariz público de todos os tempos que Benguela ostentou. Fornecia água potável 24 sobre 24 horas para toda a população do bairro e ainda para os moradores dos bairros circunvizinhos”), as conversas intermináveis onde se sabia de “todas as notícias boas e más, do bairro, da

cidade, de Angola, quiçá do Universo”, era um espaço “fruído em comum pelo povo, (...) portanto o Rossio do burgo”. Local popular do bairro foi também palco de importantes acontecimentos ao nível nacional como a partida da “primeira caravana que deu a volta a Angola em motorizada no longínquo ano de 1958”, presenciada pelo próprio autor que assim nos dá o seu testemunho, assegurando a verosimilitude do facto narrado, o que fica consagrado no trecho “estes olhos que a terra um dia há de comer, tiveram a felicidade de assistir”<sup>xi</sup>.

Apesar de aqui a árvore assumir um carácter mais descritivo e menos simbólico, esta é imortalizada exactamente porque simboliza a vitalidade do bairro, a sua abertura ao mundo e logo a própria identidade da comunidade ali residente. Outro aspecto não menos importante, é o facto de Joaquim Grilo nos dizer que esta alfarrobeira também era conhecida como a árvore da má-língua, o que quase parece um casamento entre a árvore das palavras onde se discutiam ancestralmente os assuntos nas culturas banto, que poderia ter um significado ritual ou quase sagrado, e a “má-língua”, termo muito utilizado pelos portugueses nas situações em que se fala demasiado ou se quer saber de tudo e de todos, muito típica dos locais onde se ia buscar água, por reunir sempre muita gente em redor. Os chafarizes são conhecidos por permitirem a socialização, a troca de informações entre as populações urbanizadas e no sul de Portugal, no Algarve, tal como vimos anteriormente, a alfarrobeira também desempenha um importante papel nos tempos de lazer ou refeição das populações rurais. Assim sendo, verificamos que aqui se dá o encontro de duas tradições de desenvolvimento da vida quotidiana em redor deste elemento da natureza.

Comparando este texto de literatura popular, da autoria de Joaquim Grilo, com o texto de literatura erudita de Aires Almeida Santos, ambos falando sobre uma mesma unidade espacial – Bairro de Benfica – verificamos que em ambos autores as duas árvores desempenham um papel importante na vida comunitária, integrando-se naquilo que representa a sua própria identidade e que constitui a memória dos autores sobre o que era o seu bairro, no tempo da alegria antes da mulemba secar, no tempo em que a alfarrobeira ainda era a árvore da má-língua e albergava o maior chafariz de Benguela. Este parece-nos também o exemplo perfeito para que se compreenda como a árvore pode inspirar a criatividade literária, tanto erudita quanto popular, e ultrapassar o seu carácter apenas de figura da paisagem física, sendo dotada de outros atributos que a tornam tão especial e reveladora. Afinal, o mesmo bairro teve mais do que uma árvore-

símbolo, porque também as identidades são mutantes e as próprias memórias se adaptam aos novos tempos. É interessante que tanto num caso como noutro acedemos a um mundo mestiçado, que entrecruza heranças culturais e nos transmite a essência de um mundo intercultural ou mesmo transcultural por ter criado a sua própria unidade cultural<sup>xii</sup>. Estamos, pois, em presença de um universo criativo crioulo, pois nem as tradições “puras” (se assim o podemos dizer), portuguesa ou africana, surgem nos seus contextos originais. Se a língua e as marcas dessa coloquialidade, que estão presentes em ambos os autores, nos reportam para uma realidade próxima da portuguesa, os intervenientes, o espaço construído, a memória evocada e a identidade recriada não podem ser consideradas “portuguesas” nem africanas tradicionais, antes apresentam-se como fruto de um encontro prolongado de culturas que permite que coloquemos lado a lado a alfarrobeira e a mulemba, formando um contexto cultural novo.

#### 4. Em jeito de final

*Nesse tempo, Edelfride*

*Infância Perdida*

*Era no tempo dos tamarineiros em flor...*

Ernesto Lara Filho, excerto de *Infância Perdida*

Iniciámos o nosso percurso procurando o simbolismo da árvore em culturas que se encontraram num determinado espaço, neste caso, Angola. Partimos de uma caracterização genérica, com todos os riscos que implica um tal passo, mas a ideia fundamental era perceber-se a diversidade de conceitos que estão associados a este elemento da natureza. Depois, percebemos que a criação literária concebia o conceito de árvore em toda a sua diversidade, personificando-a, dotando-a de características identitárias, tornando-a marco da memória colectiva e individual, acompanhado este lado mais ficcionado o outro, o da realidade, em que as árvores caracterizam uma paisagem, um espaço comunitário ou ilustram a história local podendo ser mesmo o seu ponto de partida. Esta complexificação do seu significado, no âmbito literário, levou a que incarnasse estados de espírito, pertenças, memórias e construções identitárias. Se o código “árvore” vinha de longe, também é verdade que ganhava novos significados, convertendo-se num código que compatibilizava novos sentimentos com as tradições herdadas, sendo este enriquecido continuamente<sup>xiii</sup>.



O facto do ouvinte/leitor ter capacidade para descodificar estes novos atributos da palavra “árvore”, alargando a sua carga simbólica, logo enriquecendo o código que corresponde àquela fixação escrita, prova que existe um consenso social em torno destas novas criações inspiradas na palavra “árvore”. O público, também ele, reinterpreta este código e “árvore” não é só parte de uma natureza sagrada ou representação de algumas qualidades, nem tão-somente uma parte característica da paisagem. Deste modo, se compreende a perenidade do recurso a “árvore” para falar da alegria, da presença africana, do bairro e das vivências quotidianas, dos sonhos e da infância, e a forma como o público a quem se dirige o conteúdo literário o entende e entra no jogo da recriação. Assim sendo, percebemos que a palavra “árvore” vai para além do ser natural que habita o mundo vegetal e tem acompanhado o Homem desde tempos imemoriais, ultrapassando o seu conceito o carácter restrito da *biosfera* para entrar naquilo a que Lotman e Uspenski denominaram *sociosfera*, estrutura gerada pela cultura humana, isto é, o ser natural “árvore” encontra eco na criação cultural que é a *sociofera*, sendo compreendido pelos que a partilham enquanto um conceito que vai para além da descrição de um ser vivo<sup>xiv</sup>.

Cabe-nos, agora, avançar e determo-nos um pouco nos autores escolhidos. Propositadamente, seleccionamos um conjunto de autores mestiçados culturalmente, ou seja, que assumem através da sua escrita um espaço de charneira que não se insere totalmente na tradição literária portuguesa nem tradicionalmente banto porque representam essa sociedade crioualizada, adventícia e fruto de um contacto entre colonizadores e colonizados que não tinha um freio preciso, uma linha de separação determinada e determinante.

Começámos por um autor angolano que viveu em mais do que um local na então província e que terminou os seus estudos e viveu em Portugal, mas que evoca na sua produção literária elementos como o capim ou a chegada da chuva que trazia a alegria (como anteriormente analisámos), que nos transportam para um espaço geográfico e emocional que não é o português. Avançámos, seguidamente, com Alda Lara e aprofundámos um pouco a questão da mestiçagem, encaminhamo-nos para Benguela e para o meio intelectual em que houve uma produção literária crioula assinalável. Com Alda Lara chegam os coqueiros e as palmeiras que, não sendo elementos de exotismo, são antes projecções dessa presença africana que subsiste mesmo quando amordaçada. Aires Almeida Santos apresenta-nos a mulemba que

desfalece e com ela tudo parece perder significado. Agora estamos num local ainda mais preciso, o Bairro de Benfica, em Benguela, que começou por ser bairro indígena e rapidamente se tornou num bairro mestiço e conhecido por essa sua característica. Continuamos neste bairro com Joaquim Grilo e com a alfarrobeira, centro de toda a vida comunitária. Aqui entramos na *sociosfera* comunitária, no localismo máximo da rua, do bairro, mas continuamos em contexto crioulo, agora de dois autores que de muito jovens vêm para Benguela e acabam por recriar o seu universo criativo em torno da cidade que os acolhe, sem esquecer o seu próprio bairro. Fechamos, abrindo de novo à cidade mestiça, com Ernesto Lara Filho a nos falar de tamarineiros em flor que são também o tempo dessa infância que se perdeu. Os tamarineiros são, pois, o tempo da memória, são a evocação física desse tempo, como se hoje já não florissessem...

Após este percurso pelos autores, resta-nos apenas referir um aspecto que nos parece de particular importância: optámos por analisar a presença da árvore numa literatura produzida a partir de um encontro cultural, em que os elementos culturais em interacção são confrontados, reinterpretados, remisturados continuamente, o que permite a criação de novas formas culturais. Assim, mais do que o significado mítico, ritual ou tradicional, procurámos perceber como a palavra “árvore”, com todo o simbolismo que carrega consigo, pôde proporcionar esteticamente a formação de novos testemunhos literários e de como estes foram aceites pelo público, que, igualmente, os reinterpreta, como intrínsecos a uma nova cultura que se formou em condições muito específicas, assegurando assim a sua manutenção enquanto texto lido ou escutado.

Junho de 2009

---

<sup>i</sup> Exemplo deste simbolismo, podemos encontrar em Ramon Llull. [tradução de Ricardo Costa], [www.ricardocosta.com/textos/celestial.htm](http://www.ricardocosta.com/textos/celestial.htm), retirado em 18 de Junho de 2009.

<sup>ii</sup> Virgínia Fons (2004), pp. 114-120.

<sup>iii</sup> Isabel Castro Henriques (2004), pp. 27-28.

<sup>iv</sup> Vide Isabel Castro Henriques (2004), pp. 27-28, Maria Emília Madeira Santos (2009) comunicação inédita proferida no Bloco Falar de África, no Instituto de Investigação Científica e Tropical.

<sup>v</sup> Dizem o seguinte: “Árvore como símbolo da imortalidade, da vida e da sua contínua regeneração.”, [www.ordemfarmaceuticos.pt](http://www.ordemfarmaceuticos.pt), retirado em 18 de Junho de 2009.

<sup>vi</sup> Dois aspectos devem ser notados: as sociedades ocidentais desenvolveram-se a ritmos diferenciados e o maior impacto tecnológico foi sentido nas cidades e nos grandes centros industriais, permanecendo a agricultura, em muitos casos, ainda ancorada em técnicas tradicionais, apesar da sua paulatina mecanização. Contudo, no caso português, essa introdução foi lenta e acompanhada da emigração das populações para as grandes cidades, em torno das quais começavam a crescer os pólos industriais. Esta situação levou a que o meio rural português vivesse ainda segundo um modo de vida ancestral e que qualquer mecanização ou alteração dos processos de cultivo ou transformação agrícola fosse vista com desconfiança. Convém, ainda, lembrarmos que grande parte da mão-de-obra colonial que vai para Angola, durante o século XX, é originária do meio rural.

---

<sup>vii</sup> Vide Jacint Creus (2004), p. 4. Vide também acerca das manipulações do compilador de textos orais Jacint Creus (2004), pp. 48, 50.

<sup>viii</sup> Hans Robert Jauss (2003), pp. 56-57.

<sup>ix</sup> Este texto foi gentilmente cedido, na sua versão informática, por Francisco Soares, em Fevereiro de 2009.

<sup>x</sup> Leonel Neves é um exemplo algarvio que se inspira e torna protagonista a alfarrobeira.. Transcrevemos um excerto do poema Em Louvor da alfarrobeira:

*A alfarrobeira, não! Séria, quieta, / mal se vê, não se despe nem se perde: / concebe os frutos, íntima e discreta, / no silêncio da sua copa verde.*

*Fruto? Um esquife negro, nunca centro / de um bucólico olhar ou de uma gula. / O que é uma alfarroba? / Pão de mula, / com lágrimas lá dentro...*

*Suor que em choro enrola / tanta esperança morta... (...)*

<sup>xi</sup> Joaquim Grilo (2009), p. 7. A questão da verosimilhança é muito frequente na literatura que nasce do registo oral, como é aqui o caso, ou seja, nasce de uma memória que antes de ser passada à escrita é pensada e até contada através da oralidade. Acreditamos que no caso de Joaquim Grilo, a sua passagem à escrita se deve á sua intenção de deixar escrita uma história sobre a urbe benguelense, com todos os seus pormenores, incluindo as pequenas estórias desse quotidiano que teme que desapareça.

<sup>xii</sup> Vide Francisco Soares (2001), pp. 15-19

<sup>xiii</sup> Como nos dizem Iuri Lotman e Boris A. Uspenski (1971), p. 43, a longevidade do código vem da constância dos seus elementos estruturais de fundo e pelo seu dinamismo interno. A capacidade de mudar não pode, contudo, deixar de conservar a memória dos estados precedentes, concedendo-lhe uma unidade observável.

<sup>xiv</sup> Idem, p. 39.

#### REFERÊNCIAS:

- CREUS, Jacint (2005), *Curso de Literatura Oral Africana*, Vic (Barcelona), CEIBA Ediciones
- CREUS, Jacint [Coord.] (2004), *De Boca en Boca: Estudios de Literatura Oral de Guinea Ecuatorial*, Voc (Barcelona), CEIBA Ediciones
- HENRIQUES, Isabel Castro (2004), *Território e identidade. A construção da Angola colonial (c. 1872-c. 1926)*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa
- JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como Provocação (História da Literatura como provocação literária)*, Vega, Lisboa, 2003, 2.<sup>a</sup> Edição
- LEITE, Ana Mafalda, *Oralidade e Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998
- LOTMAN, Iuri, Uspenskii, V. Ivanóv (1981), “Um modelo dinâmico do sistema semiótico”, *Ensaio de Semiótica Soviética*, Lisboa, Livros Horizonte Lda.
- PEDROSA, José Manuel, Moratalla, Sebastián (2002), *La Ciudad Oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, método, textos*, Madrid, Comunidad de Madrid
- PÈREZ, Joseph Martí, Cabré, Yolanda Aixelá, *Estudios Africanos: Historia, Oralidad, Cultura*, Vic, CEIBA/CENTROS CULTURALES ESPAÑOLES DE GUINEA ECUATORIAL, 2008
- SOARES, Francisco (2001), *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda
- SOARES, Francisco (2007), *Teoria da Literatura, Criatividade e Estrutura*, Luanda, Editorial Kilombelombe
- VENÂNCIO, José Carlos (1996), *Colonialismo, Antropologia e Lusofonias*, Lisboa, Vega



**Título: A mítica telúrica moçambicana em *A varanda do frangipani*, de Mia Couto: vertentes do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona**

Title: the Mozambican telluric mythic in Mia Couto's *A varanda do frangipani*: the real marvelous in the counter-hegemonic literature of lusofonic Africa

**Flávio García**

Doutor em Literatura Portuguesa pela PUC

Professor Adjunto da UERJ e da Unisuam

url: <http://www.flaviogarcia.pro.br/> flavgarc@gmail.com

**RESUMO:**

A despeito de certas tendências da tradição crítico-teórica restringirem a ocorrência do real maravilhoso – seja como gênero literário, numa visão mais tradicional, seja como modo discursivo, numa visão mais contemporânea – à produção literária latino-americana – ou, ainda mais restritivamente, hispano-americana – a leitura crítico-interpretativa que se propõe de *A varanda do frangipani*, do escritor moçambicano Mia Couto, tenta abordar essa narrativa como filiável aos gêneros – seja maravilhoso, fantástico, real maravilhoso, real mágico etc. – do insólito. Gêneros que se apóiam na manifestação de eventos inusitados frente às expectativas quotidianas, ancoradas no senso comum. Gêneros considerados como construtos de estratégias vinculáveis a posturas ficcionais contra-hegemônicas, a partir da emersão de marcas de uma mítica telúrica nacional, que dão suporte a discussões variadas em torno de traços identitários, confrontando os olhares de dentro – do *eu*/sujeito africano/moçambicano – com os de fora – do *outro*/objeto branco/europeu/português.

**ABSTRACT:**

Despite the critical theoretical tradition tendencies to reduce the Marvelous Real – as a literary genre and as a discursive manifestation – to the literary production of latin America, or, more restrictively, the hispanic American production – the critic interpretative readings from *A varanda de frangipani*, from Mia Couto, try to connect it to the genres of the uncommon (genres such as the Marvelous, the Fantastic, the Magic Realism, etc.). These are genres that rely on the manifestation of unusual events if compared to daily expectations based on common sense. Genres considered as constructs of fictional counter hegemonic standpoints that stream from hints of a national telluric mythic that yield debates on identity traces, confronting the internal I/subject, African/Mozambican to the external other/object, white/European/Portuguese.

**PALAVRAS-CHAVE:** gêneros do insólito, estudos da narrativa, literatura africana de língua portuguesa, ficção moçambicana, Mia Couto.

**KEY-WORDS:** genres of the uncommon, narrative studies, African literature in Portuguese, mocambican fiction, Mia Couto.

“o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura” (Mia Couto, apud FONSECA e CURY, 2008, p. 9)

As proposições que aqui se fazem são, em variados aspectos, polêmicas. Todavia, refletir sobre a literatura em suas relações dinâmicas – sob perspectivas comparatistas que absorvam, igualmente, o plano do fazer ficcional e o das dimensões da crítica – com o imaginário cultural – privilegiando as relações entre a Literatura Comparada e os Estudos Culturais – leva, inevitavelmente, a questões nada pacíficas – provocadas por dissensões sejam teórico-metodológicas sejam crítico-interpretativas, em que interferem diferentes visões e conceitos.

Já no Século XXI, falar em África lusófona soa, para muitos, como anacronismo que parece reafirmar, extemporaneamente, as con(tra)dições históricas de um passado colonialista, em que, de um lado, houvera a colônia ocupada, explorada, subjugada e aculturada, e, de outro, a metrópole invasora, expropriadora, sufocadora, impositora: relações de força e poder, dominador e dominado, colonizador e colonizado, senhor e escravo. Assim, a despeito de diferentes aspectos histórico-culturais que poderiam vir em socorro da adjetivação que se impõe aos países africanos que foram colônia portuguesa, basta, neste momento, como suporte ao que ora se pretende, o fator linguístico, aproximando a expressão literária – cujo primeiro plano de significação é o do signo linguístico – em língua oficial portuguesa. Porém, para uma definição de literatura contra-hegemônica, muitos daqueles outros aspectos, por enquanto ainda não evocados, serão úteis e necessários, pois corroboram para a discussão acerca do gênero Real Maravilhoso não como expressão exclusiva da Latino-América – ou, mais especificamente, da Hispano-América – nem como viés da ficção fantástica ou fantasiosa – em oposição aos matizes realistas –, senão como possibilidade de se (re)verem manifestações culturais próprias em relação aos cânones europeu e/ou norte-americano.

Grandíssimo e reincidente equívoco teórico-conceitual acerca do Real Maravilhoso tem sido restringir a ocorrência do gênero à literatura da América Latina ou, mais especificamente, senão que muito exclusivamente, à literatura da América Hispânica. A literatura real maravilhosa tem sido vista, via de regra, como uma manifestação exclusiva do Novo Mundo ameríndio, consagrada internacionalmente pela

publicação e difusão, tanto na Europa quanto na América do Norte, de *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García-Márquez, em 1967.

García-Márquez comungou de certa tendência então em voga, que valorizava os estratos mítico-lendários locais, amalgamando os realia histórico-ocidentais com os mirabilia autóctones. Harmoniosamente, conviviam, no plano ficcional, elementos advindos das matrizes realistas, que gozavam de maior prestígio na tradição crítica ocidental, com elementos emergentes do imaginário telúrico hispano-americano, só então apresentados ao Velho Mundo – e incluía-se aqui também o “Novo Mundo Norte-Americano” – pela literatura daquele momento, nas décadas próximas à metade do Século XX.

Para as reflexões que aqui se desenvolverão, não importa discorrer exaustivamente sobre as origens do termo designativo do gênero – Real Maravilhoso, Real Mágico, Real Fantástico etc. –, admitindo-se e adotando-se, sem ressalvas, a nomenclatura proposta pelo escritor cubano Alejo Carpentier, em seu prefácio a *O reino deste mundo*, em que defende a combinação de dois termos já fixados no universo da teoria e da crítica literárias: Real e Maravilhoso. Assim, “mirando” –, forma nominal do verbo mirar(e), cuja etimologia está irmanada àquela do gênero Maravilhoso, que tem os mirabilia na origem – a realidade – termo igualmente irmanado etimologicamente a Real, ainda que se admitam variantes significativas entre as suas significações nos campos tanto da Filosofia quanto da Ciência da Literatura – local com “lentes” alienígenas – porque estrangeiras, européias, norte-americanas –, a nova literatura produzida na América reunia a pretensa objetividade do olhar realista à experiencição subjetiva do indígena. Implicou, desse modo, um tratamento combinatório poético-estético que valorizava a matéria prima da terra sem abdicar das tradições ocidentais trazidas pelos colonizadores e difundidas pelos colonos.

Segundo Carpentier, “o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de ‘estado limite’. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé” (CARPENTIER, 1966).

A definição do “novo” gênero proposta pelo escritor cubano trazia consigo questões essenciais à compreensão desse outro modo discursivo. Apontava para a percepção de “uma inesperada alteração”, próxima de um “milagre”, que, de maneira “incomum” ou “singular”, revelava “riquezas da realidade”, ampliando suas “escalas e categorias”, “em virtude de uma exaltação do espírito”, cuja condição essencial era “ter fé”. Portanto, “tentado a aproximar aquela maravilhosa realidade recém-vivida à exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso” (CARPENTIER, 1966), ele dava contornos claros ao novo gênero: Real Maravilhoso.

Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, em estudo sobre os espaços ficcionais de/em Mia Couto (2008), observaram que “uma das estratégias para a apreensão dos diferentes processos de negociação, de misturas, de hibridismos presentes nos romances de Mia Couto pode ser teoricamente iluminada pelas referências ao chamado realismo mágico, ao real maravilhoso”, implicando a “nomeação de espaços e de uma lógica que se contrapõem à racionalidade da visão de mundo europeia, instrumento de poder utilizado pela colonização (FONSECA e CURY, 2008, p. 121). Para as estudosas, “o conceito [do real maravilhoso] visa a configurar a união de elementos díspares que, procedentes de culturas heterogêneas, compõem uma nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Percebe-se, então, o real maravilhoso como sistema de signos capaz de nomear a diferença americana [ou africana, no caso de Mia Couto], que é vista pelo escritor como maravilhosa” (FONSECA e CURY, 2008, p. 122).

Jane Tutikian, em estudo sobre o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa (2006), também observou que “na obra de Mia Couto, seja nos contos, seja nos romances, a representação mítica gera a afirmação de uma identidade cultural que transgride uma identidade nacional, a europeia, imposta pelo colonialismo” (2006, p. 60). Assim, completa a autora, como resposta no plano literário à “sobreposição cultural imposta como processo colonizador *versus* o desconhecido, [tem-se, com] o fantástico, uma outra apreensão do real através do mágico” (2006, p. 66-67). Todavia, sensível às divergências acerca da abordagem da literatura africana sob matizes não realista, a pesquisadora ressalva, em nota de rodapé, que, “evidentemente, quando se fala em fantástico e em mágico, se está referindo a uma visada ocidental, uma vez que, na cultura africana, o sobrenatural é natural” (2006, p. 67).



Fonseca e Cury ainda tensionam conceitos próximos, que dizem respeito a matizes de uma ficção que não se quer absolutamente devedora da referencialidade imediata à realidade quotidiana externa em correlação com o real ficcional interno à narrativa. Argumentam que, “para [o haitiano Jacques Stephen] Aléxis, o maravilhoso expressa uma tensão, no nível do discurso, entre realidade e fantasia, própria das produções da cultura popular. É no universo da oralidade que o estranho, o mágico explodem a racionalidade, envolvendo a realidade com as transgressões características do saber popular. O mundo é explicado pelas lendas e pelos mitos, rituais de conagração do homem com a natureza. É nesse contexto de expressão oral que o conceito de realismo maravilhoso é produzido” (FONSECA e CURY, 2008, p. 122).

Assim, diante de tal conceito que, à primeira vista, poderia parecer controverso frente a uma realidade tão perturbada por conflitos variados, elas (se) perguntam: “Que é, então, o maravilhoso?” (2008, p. 122). E respondem, recorrendo, novamente, ao haitiano: “seria o conjunto de imagens revelador da experiência e da concepção de mundo do povo: de sua fé, sua vivência e sua maneira de explicar forças antagônicas presentes na sociedade. Essa percepção de mundo se rege pela mistura de elementos e pelo deslocamento de significações imobilizadas, intensos no universo da oralidade” (2008, p. 122).

De qualquer maneira, elas não deixam de propor uma problematização tanto das proposições do haitiano quanto das do cubano, apontando que “o conceito de Aléxis tal como o de Carpentier sinaliza, todavia, uma contradição fundamental, nem sempre bem resolvida. Sendo um discurso que pretende dar conta de descrever a cultura americana [e, neste caso aqui, a africana,] postula, no entanto, uma percepção que se produz num outro lugar, de onde seja possível perceber a estranheza com que se revela a realidade. O outro, para quem, estando de fora, a realidade apresenta-se estranha, é o mesmo que nomeia tal realidade de maravilhosa. Tal realidade é nomeável, pois, somente pelo olhar alheio” (FONSECA e CURY, 2008, p. 123).

Mas são elas mesmas que identificam que “a literatura por ele [, Mia Couto,] produzida tem como horizonte de expectativa muito mais o leitor não-africano” (FONSECA e CURY, 2008, p. 23). A partir dessa observação, implícita ou subliminarmente, pode-se evocar aqui o conceito de leitor-modelo, definido e defendido por Umberto Eco (1994). E, em comentários crítico-interpretativos sobre *O último voo*

*do flamingo*, um dos já consagrados romances de Mia de Couto, as estudiosas sugerem que, “na verdade, traduzir para o outro as diferentes versões dos acontecimentos inusitados do cotidiano da terra moçambicana, açoitada por guerras e pobreza intensa, funciona como uma estratégia narrativa que faz com que o leitor seja também o destinatário dos saberes que o tradutor vai manipulando” (FONSECA e CURY, 2008, p. 24). A percepção que elas têm dessa estratégia narrativa empregada pelo autor permite, facilmente, ilustrar a dinâmica de construção/constituição de leitor-modelo, conforme proposta por Eco (1994).

Jane Tutikian comenta que “a presença do mítico é também uma constante na obra de Mia Couto, de fato, (...) o autor amplia a própria concepção de realismo ao entender que a realidade – na arte – abrange todas as interações em que o homem pode ser envolvido, o que nos permite ler que, numa cultura mítica, a capacidade de experimentar e compreender expressa uma outra realidade, mas ainda realidade” (2006, p. 69). Sendo assim, portanto, como apontam Fonseca e Cury, “os elementos telúricos são marcados nos romances [de Mia Couto]. De um lado, são reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se refere à natureza; de outro, revestem-se de ‘cultura’, isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço” (2008, p. 99). Assim, “História e ficções, relatos e mitos se misturam para construir processos de negociação de sentido para a nação. Por isso, essa literatura errante, sem pouso e construtora de espaços múltiplos, simultaneamente locais e universais” (FONSECA e CURY, 2008, p. 104).

É nesse sentido, como propôs Tutikian, que “a cultura africana se impõe sobre a racional, dentro do projeto de Mia Couto de resgatar e afirmar suas tradições culturais e, ao mesmo tempo, recontar a história moçambicana, como povo, portanto mais do que território, cuja história própria foi reprimida, permitindo sua releitura sob um novo prisma, que não o ocidental, mas através de uma forma ocidental, seja pela reapropriação subversiva da língua (com grande incidência sobre o prefixo negador ‘des’) e dos provérbios europeus. Assim, Mia Couto desconstrói a realidade colonial linguisticamente, denunciando-a tematicamente” (2006, p. 84-85). Trata-se, pois, da “existência de realidades, de experiências que somente a literatura poderia propiciar, divisa[ndo] valores, ‘propostas’ particulares de leitura do discurso literário que, no seu

movimento em direção a uma percepção diferenciada da realidade, apresentam uma experiência com a linguagem” (FONSECA e CURY, 2008, p. 105).

Enfim, a atitude narrativa adotada por Carpentier e demais escritores latino-americanos que se engajaram na mesma jornada configurou-se como contra-ação direta às tradições hegemônicas da literatura europeia e mesmo norte-americana, em que metamorfoses do Fantástico – herdeiro do Gótico medieval – e apropriações do Maravilhoso clássico ou medievo – sob a égide do Sobrenatural – erigiram-se, reavivando as raízes históricas desses gêneros já tradicionais. O Real Maravilhoso respondeu, então, às necessidades de afirmação nacionais dos povos ameríndios frente às velhas metrópoles europeias, que tinham imposto seus valores aos naturais do Novo Mundo. É inquestionável, portanto e conclusivamente, que, por amplificação à expressão literária africana e, neste caso particular, à ficção de Mia Couto, os conceitos de Aléxis ou Carpentier mostram “uma fertilidade reflexiva para apreensão de espaços também da margem como os africanos” (FONSECA e CURY, 2008, p. 123).

Tem-se, enfim, o “aflorar do maravilhoso (...) como estratégia de reflexão sobre a convivência de duas realidades” (FONSECA e CURY, 2008, p. 125), uma “convivência num presente escritural que se deixa contaminar pelo maravilhoso e pelo insólito” (FONSECA e CURY, 2008, p. 125). E, nesse cenário, a “identidade de uma nação [, pode-se dizer a moçambicana, por exemplo,] passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema econômico, crença, arte, literatura, etc.” (TUTIKIAN, 2006, p. 11-12), acabando por serem “relações entre a cultura que olha e a cultura que é olhada não se estabelece[ndo] de uma única forma” (TUTIKIAN, 2006, p. 13).

Se, para o Maravilhoso medieval, as culturas celta ou cristã serviram ao homem europeu para que tentasse, nelas apoiado, explicar sua realidade, em que o deífico, de ordem vária, intervinha como complicador ou solucionador, as diferentes culturas indígenas da América serviram, no Século XX, no período pós-colonial, ao homem americano, oferecendo-lhe uma gama diversificada de estratos também deíficos, que lhe permitiram complicar ou solucionar os nós de sua nova realidade, outra e própria em relação à europeia. Similarmente, “Mia Couto desenvolve o seu projeto de moçambicanidade, dentro da perspectiva de resgate e reafirmação da cultura tradicional, mas também com o reconhecimento da presença do *Outro* no processo identitário”

(TUTIKIAN, 2006, p. 29), e o faz com “a procura da identidade através da reunião dos elementos dispersos na memória coletiva” (TUTIKIAN, 2006, p. 27). Assim, segundo Homi Bhabha, “o autor empreende a busca da própria identidade nacional, com seus espaços míticos, mas sem perder de vista o caráter universal da sua criação” (Apud TUTIKIAN, 2006, p. 58-59).

É fato inconteste que o gênero Real Maravilhoso despontou na América Latina, ganhando viço e alcançando expressão internacional com o sucesso de *Cem anos de solidão*, mas não se pode incorrer em erro e circunscrever um modo discursivo de dizer, seja a realidade referencial ou a realidade imaginária, à literatura de um Continente. O novo gênero correspondeu a um outro modo de representar, referenciar, ficcionalizar, imaginar, mimetizar, escrever, historiar, narrar as realidades – no plural, porque amalgamando realia e mirabilia – do Novo Mundo ameríndio. Logo, como possibilidade discursiva, o Real Maravilhoso era igualmente ao Realismo ou ao Maravilhoso, bem como ao Fantástico, universal.

O Maravilhoso pressupunha, para sua consecução narrativa, a crença absoluta do leitor nas forças sobrenaturais, sobre-humanas, extraordinárias que intervinham na diegese. Em se falando apenas da ocorrência medieva do gênero, no universo das personagens, o mundo celta emprestou às histórias, druidas e druidesas, magos e bruxas, duendes e fadas; o mundo cristão, Deus e santos. Do imaginário celta, também vieram caldeirões, chapéus, varinhas; do cristão, o Santo Graal é o elemento mais representativo; espadas – Excalibur é o paradigma delas –, dragões, mulas-sem-cabeça transitaram indistintamente entre os universos celta e cristão. Nos dois polos, houve milagres. O essencial, contudo, era que o leitor não duvidasse das ocorrências, admitindo-as como comuns à sua realidade. Tratava-se de um mundo subordinado a forças déficas, míticas, lendárias, folclóricas, telúricas, vinculadas às crenças vigentes.

Paralelamente, conforme identifica Tutikian, “em Mia Couto, o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional. Aí, mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder” (2006, p. 59). Mas ela destaca que é “importante observar que a sobrevivência do mito está ligada: às massas num estado primitivo, capazes de inventar mitos, como os antepassados, revestindo as personagens de traços lendários; às apoteoses religiosas,

com forte significação teológica ou alegórica para o homem culto, que para o povo conservam-se como as religiões contemporâneas herdaram das precedentes; às lendas, às superstições populares, como fragmentos de um passado remoto e fragmentado porque numa sociedade em que as forças de direção consciente, individual e científica vão preponderando” (2006, p. 59-60).

Nessa perspectiva, a ficção de Mia Couto estaria atualizando, espacial e temporalmente, o gênero Real Maravilhoso à África moçambicana. Não importam, sobremaneira, as diferenças: “se há uma aposta constante nos discursos simbólicos, míticos, carregados da exemplaridade própria da tradição, tais discursos, pela contaminação que apresentam, pela tematização do desmanche e da ruptura entre tempos e espaços da nação, não se erigem mais como redutores ou fundadores no sentido estrito do termo” (FONSECA e CURY, 2008, p. 104). Portanto, “é este, então, um dos papéis da atual literatura pós-colonial” (FONSECA e CURY, 2008, p. 104), em que “a mediação inescapável da linguagem (...) faz da tradição sempre uma outra, sempre uma invenção de uma origem ressignificada, deslocada. O espaço literário apresenta-se, assim, constitutivamente, como avesso ao essencialismo e à busca de uma origem fixada para sempre” (FONSECA e CURY, 2008, p. 17).

Conforme constatou Tutikian, “a busca da identidade, nesse fim/início de século, passa, necessariamente, pela recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas, mas para o estabelecimento de novas articulações ou novas negociações: seja para tentar resgatar a tradição, seja para tentar construir uma nova tradição, buscando, através da derrubada ou do resgate de mitos, uma ideia mais próxima daquilo o que é o homem, a nação e a identidade nacional ou cultural e política contemporaneamente, isto é, diante das movimentações espaço-culturais da História recente” (2006, p. 16). Trata-se de “temas de resistência (...), [que] além de serem unicamente de reação ao imperialismo, voltam-se, também, para a terra, deslocando-se para busca e preservação das formas da cultura popular e raízes nacionais autênticas” (TUTIKIAN, 2006, p. 19).

Na ficção de Mia Couto, “a superstição e a magia incidem sobre determinados seres e objetos que materializam a noção de divindade e a força do espírito é uma constante de energia, tal qual a própria ritualização da vida. A morte é uma morte provisória, iniciática, abrindo caminho para a revivificação, para um novo nascimento e

um novo contato com os espíritos. É quando, também, a forma de pensamento mitológico transforma toda a realidade em metáfora, sem qualquer possibilidade de análise lógica porque criada pelo pensamento mitológico e o pensamento mitológico é, por princípio, metafórico” (TUTIKIAN, 2006, p. 76). Como mesmo destacam Fonseca e Cury, “os romances de Mia Couto apresentam espaços formados por imagens de morte e destruição” (2008, p. 58).

Reunidamente, muitas dessas categorias de gênero vinculáveis ao universo do insólito ficcional, dessas marcas discursivas próprias de um modo de dizer fantástico – em sentido lato – aparecem em *A varanda do frangipani* (2007). Fonseca e Cury sinalizam que “a estrutura narrativa de *Terra sonâmbula* [, outro romance já canônico de Mia Couto,] pode ser pensada na sua organização como o modelo de *caixinhas chinesas*, isto é, numa estrutura em que a série de narrativas orais – lendas, fábulas, mitos, etc. – se encaixam ao fio narrativo principal – a errância de Muidinga e Tuahir – como estórias dentro de estórias” (2008, p. 30). De modo semelhante se desenrola o enredo em *A varanda do frangipani*, em que Navaia, Domingos Mourão, Nãozinha, Ernestina – por meio da carta – e Marta, para apenas seguir um percurso básico denunciado pelo próprio autor através do índice de capítulos produzido, ao confessarem o mesmo crime ao inspetor, acabam, na verdade, contando um pouco de suas histórias, imiscuídas no fio central da narrativa.

Ainda Fonseca e Cury, comentando algumas relações temático-estruturais de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, outro dos romances de Mia Couto, dizem que a “fronteira mal definida entre vida e morte presente nesse romance, muito ligada à concepção africana da morte como entrada na comunidade dos ancestrais, pode ser considerada uma constante na ficção” do autor (2008, p. 32). De fato, essa constante pode ser verificada, por exemplo, em *A varanda do frangipani*, em que, de pronto, Ermelindo Mucunga, depois de falecido, por não ter recebido os cerimoniais necessários aos mortos de sua gente, retorna à vida, “exercendo-se como um xipoco”, no corpo do inspetor Izidine Naíta, ou, ainda, através do percurso da “personagem Navaia Caetano [, que] luta contra a morte, assumindo o contar histórias como forma de manter-se vivo, misturando palavra e vida, afirmando ainda uma vez a importância dos velhos para a transmissão dos conhecimentos e experiências da tradição” (FONSECA e CURY, 2008,

p. 81). Isso sem que se adentre na questão central da intriga narrativa, que é a morte de Vasto Excelêncio, igualmente envolta por enigmas apoiados na dualidade vida/morte.

Referindo-se às questões telúricas, de fundo mágico ou mítico, sustentáculos da nacionalidade moçambicana ancestral, Fonseca e Cury identificam que “Nãozinha, personagem de *A varanda do frangipani*, é a que conhece os segredos da terra: das plantas, dos rituais de exorcização. Embora todos os velhos do livro representem a tradição asilada e exilada, é ela a feiticeira, que dá vida a essa tradição. Seu contato com os ancestrais e a revitalização dos rituais da tradição que promove facultam a recuperação da memória do inspetor, já contaminado por outra lógica” (2008, p. 109-110). Ainda segundo elas, “a personagem Nãozinha é a feiticeira que conhece o poder das plantas e a quem é facultada a ligação com os espíritos. Tal faculdade faz com que exerça função mediadora, de colocar ‘em ação’ os rituais. Mais uma vez, é dela o papel de não permitir a morte das tradições” (2008, p. 78). Com essa observação, as estudiosas desnudam ainda outras questões que tangenciam os topoi do insólito – seja Fantástico ou Maravilhoso –, despertando para os rituais de exorcização e as práticas de feitiçaria em que se envolve a personagem.

Ainda desse último comentário desenvolvido pelas autoras, pode-se desenrolar mais um fio efabulativo, que diz respeito à “recuperação da memória do inspetor, já contaminado por outra lógica”. Izidine Naíta é, ainda que provisoriamente, um retornado à sua terra e, portanto, à sua origem identitária. Essas mesmas estudiosas apontam isso ao dizerem que “os romances de Mia Couto esboçam (...) identidades em crise, constituição sempre cambiante na história, que faz pulsar, contrapontística e sucessivamente, reproduzindo seu singular desenho melódico. Personagens ‘retornados’, pelos quais se revelam identidades insuspeitadas ou recalçadas da nação, têm recorrência significativa em seus textos” (FONSECA e CURY, 2008, p. 86). Elas afirmam peremptoriamente que “o inspetor Izidine Naíta (...) é um ‘retornado’. Saído de Moçambique para estudar fora, perdeu o contato com a cultura local, com as pequenas comunidades de sua terra” (2008, p. 86). E concluem que, contudo, “será ele o que ouvirá as histórias dos velhos, ficando cada vez mais integrado à tradição, a ponto de duvidar de sua própria identidade” (2008, p. 87).

Em estudo desta mesma narrativa de Mia Couto, Flavio García (2008) já registrara que “o inspetor Izidine, ainda que moçambicano, ‘estudara na Europa,

regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo' (COUTO, 2007, p. 41-42). Enfim, 'aquele não era o seu mundo' (COUTO, 2007, p. 40.), como bem observaram Marta – 'Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles' (COUTO, 2007, p. 73) – e Nãozinha – 'você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita.' (COUTO, 2007, p. 77)". Mas, conforme salientam Fonseca e Cury, "o inspetor (...) termina(...) por se render à existência dessa 'outra lógica', responsável por um também diferente apreensão do mundo (2008, p. 103).

Em posição quiasmática à de Izidine Naíta, encontra-se o "português, Domingos Mourão, nome de nascença" (COUTO, 2007, p. 45), que, numa espécie de rebatismo por afeto, como a própria personagem reconhece (Cf. COUTO, 2007, p. 45), "assimilado" às avessas, ganhou naquela ilha o nome nativo de Xidimingo. Ele se opõe explicitamente a Izidine, pois sua "vida se embebebeu do perfume (...) [das] flores brancas, de coração amarelo [do frangipani]. Agora não cheira a nada, agora não é tempo das flores. O senhor é negro, inspetor. Não pode entender como sempre amei essas árvores. É que aqui, na vossa terra, não há outras árvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida, faz conta está para chegar um Inverno. Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. (...) Só o frangipani me devolveia esse sentimento do passar do tempo" (COUTO, 2007, p. 45). Mais adiante, Xidimingo admite: "Me entreguei a este país como quem se converte a uma religião" (COUTO, 2007, p. 47), contudo, diz ao inspetor "com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará" (COUTO, 2007, p. 47).

Izidine Naíta, moçambicano de nascença, portanto de origem identiária africana, não compreende sua terra, seu povo, suas crenças e, às vezes, nem mesmo a fala de suas gentes, porque se deixou assimilar pela cultura europeia do branco. Em contrapartida, Domingos Mourão, rebatizado, por afeto, Xidimingo, em Moçambique, chega confidenciar que "até o velho Nhonhoso se entristece do como eu me desaportuguesei" (COUTO, 2007, p. 46). Nhonhoso lhe disse, um dia: "Você, Xidimingo, pertence a Moçambique, este país lhe pertence. Isso nem é duvidável" (COUTO, 2007, p. 46).



Xidimingo vê o que Izidine, metafórica e metonimicamente, em recorte sinedóquico edipiano, não consegue ver: “Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que vêem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça” (COUTO, 2007, p. 52). Assim, conforme já observara García (2008), “é por isso que Izidine duvida dos estranhos eventos que lhe parecem insólitos, pois ele não entende o que está acontecendo à sua volta, sente-se perdido, desalojado e acaba sempre questionando: ‘Quem sabe Marta tinha razão?’ (COUTO, 2007, p. 41); ‘Navaia tirava a estória de sua imaginação? (...) A história da jangada era, afinal, verdadeira? Seria aquele um resto material dessa frustrada fuga? (...) De repente, acreditou ouvir reais vozes junto à praia.’ (COUTO, 2007, p. 42-43); ‘A manhã estava húmida, tinha chovido durante a noite. As nuvens se abriram enquanto escutara a feiticeira. Simples coincidência?’ (COUTO, 2007, p. 93).”

Portanto, somente “aos poucos, o inspetor se vai reencontrando com o ser moçambicano que guardava em suas profundezas, que habitava seu passado, numa escalada em direção ao ‘milagre’ final, até atingir aquele tipo de ‘estado limite’ de que falará Carpentier, quando, então, recobra a fé nas crenças da terra. O percurso se inicia quando ele demonstra não ter esquecido totalmente as tradições de seu povo” (GARCÍA, 2008) e se completa quando, por fim, decifra o que era o pangolim, o halakavuma, dizendo à Marta: “já sei. Esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro” (COUTO, 2007, p. 97).

Fonseca e Cury resumem bem o sentido dessa narrativa de Mia Couto ao concluírem que “em *A varanda do frangipani*, (...) o asilo é abrigo dos velhos e de suas tradições. O edifício deixa-se penetrar, contudo, por visões de fora. Tais visões não ocorrem, no entanto, em discordância com o que se passa no interior da casa, uma vez que são constantemente contaminadas pelas estranhezas desse espaço. (...) O inspetor Naíta vai sofrer, transitando nesse espaço estranhado, um processo de reaprendizagem das tradições, processo que lhe confere a condição de ser de fronteira, de elemento mediador entre os dois espaços: branco e estudado, tem o corpo habitado por um espírito e só no final consegue entender o que lhe foi narrado pelos velhos. Chegou ao asilo com a função de investigar um assassinato, mas, de saída, depara-se com a necessidade de reaprender a ouvir. Se o seu plano inicial era inquirir, bem cedo se apercebe da inevitabilidade de reversão de seu método, reeducando-se para a escuta, isto

é, para a escuta das histórias, enformadas por visões de mundo legitimadas por uma outra lógica, atualizada pelos velhos, mas guardando ligações estreitas com o ‘antigamente’. (...) Tal fala reitera, em eco, a mesma ideia de um tempo passado e, porque mítico, circularmente adentrando o presente e dando a esse um sentido explicador” (2008, p. 101-102).

Logo, “A *varanda do frangipani* relata, pois, os tempos modernos em que o lugar dos velhos é desmantelado (...) por intensas convulsões sociais. (...) Na verdade, (...) a convivência de visões de mundo só existe como ‘desmanche’, como desconstrução da fixidez dos lugares: tanto o lugar do investigador e de suas certezas, como o dos velhos e suas lembranças, ora sem lugar e sem o caráter de exemplaridade que lhes conferia a tradição. Essa lógica ‘diferente’ pela qual é regido o africano e a que o ‘de fora’ tem de se habituar” (FONSECA e CURY, 2008, p. 102).

A mítica telúrica moçambicana emerge em *A varanda do frangipani* num universo ficcional que se pode nomear de real maravilhoso, configurando-se como produção discursiva contra-hegemônica. Nessa narrativa de Mia Couto, como em quase toda a sua obra já publicada, “o nacionalismo está presente e de forma pulsante, pela própria condição histórica, (...) com abordagens estéticas absolutamente criativas, voltadas para a desalienação e a conscientização da necessidade de resistência de certos valores nacionais (...), tanto mais quando o contexto é tomado como categoria essencial e determinante da existência do texto” (TUTIKIAN, 2006, p. 26). Pode-se concluir que, “em *A varanda do frangipani*, fica expressa a crítica aos novos tempos que calam a voz dos sábios anciãos, cujas histórias não interessam a ninguém” (FONSECA e CURY, 2008, p. 80). E “a terra também ressurgue como alegoria do espaço nacional (...), lamento da perda das tradições, com o abandono dos velhos, seus guardiões” (FONSECA e CURY, 2008, p. 57). Enfim, “*A varanda do frangipani* constrói-se a partir desse lugar da tradição, mas também assume as intensas convulsões advindas dos tempos modernos” (FONSECA e CURY, 2008, p. 80). A narrativa “representa resistência ao processo colonizador, contribuindo na introdução do insólito como acontecimento natural e cotidiano na obra e numa cultura cuja tradição está calcada no mito” (TUTIKIAN, 2006, p. 59).

Tanto em *Terra sonâmbula* quanto em *A varanda do frangipani*, as narrativas, imiscuindo histórico e ficcional, tratam “de uma terra que caminha, a cada momento

exibindo feições insólitas, inusitadas, próprias a um espaço atravessado pelo maravilhoso (FONSECA e CURY, 2008, p. 124). Igualmente, tanto em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* quanto em *A varanda do frangipani*, “também se tematiza o trânsito entre vida e morte, entre o factual e o fantástico, tingindo todo o enredo com cores do maravilhoso” (FONSECA e CURY, 2008, p. 125). São “visões, ao mesmo tempo purgadoras e utópicas, [que] conferem um sentido político à escrita de Mia Couto, marcando o empenho de sua literatura em demarcar o espaço da nação. (FONSECA e CURY, 2008, p. 89-90). Em sua obra, “a identidade (...) [da] nação passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema econômico, crença, arte, literatura, etc. (TUTIKIAN, 2006, p. 11-12).

Tudo isso se dá num jogo produção/recepção em que “as relações entre a cultura que olha e a cultura que é olhada não se estabelecem de uma única forma” (TUTIKIAN, 2006, p. 13). Conforme Tutikian, “é aí também que o dialogismo torna-se a marca da literatura contemporânea” (2006, p. 16), e os “temas de resistência (...), além de serem unicamente de reação ao imperialismo, voltam-se, também, para a terra, deslocando-se para busca e preservação das formas da cultura popular e raízes nacionais autênticas” (TUTIKIAN, 2006, p. 19) em atitude contra-hegemônica.

*A varanda do frangipani*, de Mia Couto, pode ser lida como uma vertente do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona, que se constrói com base na manifestação de elementos insólitos, vistos assim pelo olhar do *outro*, em que emergem variados traços próprios de uma mítica telúrica moçambicana ancestral.

#### Referências Bibliográficas:

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Maria Nazareth Soares e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GARCÍA, Flavio. “Tensões entre “sólito” e “insólito” na narrativa de Mia Couto: *A Varanda do frangipani* como paradigma da questão.” In: SECCO, C. L. T. R. et al.

(org.). *Anais do III Encontro de Professores de Literaturas Africanas – Pensando África*. Rio de Janeiro/ Niterói: UFRJ/ UFF/ FBN, 2008. Edição em CD Rom.

TUTIKIAN, J. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

## **Título: As reticências do camalundo**

Title: The suspension marks of *camalundo*

**Francisco Soares**

Prof. Dr., Associado da Univ. Évora e Prof. Titular da Univ. Agostinho Neto

Endereços: CP 1284, Benguela - Angola  
R. Eucaliptos, 57, Évora – Portugal

### **RESUMO:**

Este artigo visa mostrar, com intuito pedagógico, ao leitor como vamos percorrendo caminhos suscitados pelo texto para cumprirmos o mecanismo de *feed-back* que sustenta a disseminação da leitura num circuito comunicativo devidamente codificado e suficientemente aberto. Toma-se por exemplo um poema do angolano Aires de Almeida Santos que tem por motivo principal a figura da *mulemba*.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, leitura, árvore, teoria, Angola.

### **ABSTRACT:**

This paper, within its pedagogical character, aims at showing the reader how we go through roads that reveal themselves through the text in order to fulfill the feed-back mechanism that sustains the reading dissemination within a communicative circuit using adequate coding and being open enough. As an example we use a poem of the angolan Aires de Almeida Santos, this poem has as its main motif the image of the *mulemba*.

**KEY-WORDS:** poetry, reading, tree, theory, Angola

A função do estudioso da literatura não consiste em revelar às massas ignorantes a verdadeira, única e escondida mensagem do texto. Já há muito tempo que não constitui novidade nenhuma dizê-lo. No entanto, a ruína da crítica e da teoria se provocou contestando isso, porém, confundindo isso com o essencial do trabalho feito. Por equívoco, passou-se ao lado do que havia a fazer (e que alguns fizeram, como, por exemplo, os primeiros estruturalistas – os de Praga), não se atacando o problema de raiz, ou seja, a confusão entre o trabalho crítico, o teórico e a interpretação mais ou menos filosofante ou moralizante (ou desmoralizante). O que procuro, na esteira de

outros, é explicar como funciona um texto de forma a provocar várias mensagens que o leitor constrói, várias interpretações, como também os efeitos mais propriamente estéticos. E ensinar ainda os limites e os suportes para tal construção receptiva. Dada a temática deste número de *Mulemba* e em homenagem, simultânea, à revista, à árvore, à simbologia da árvore, pego num exemplo bem conhecido de Aires de Almeida Santos:

### A mulemba secou

No barro da rua,  
Pisadas  
Por toda a gente,  
Ficaram as folhas  
Secas, amareladas  
A estalar sob os pés de quem passava.  
Depois o vento as levou...

Como as folhas da mulemba  
Foram-se os sonhos gaiatos  
Dos miúdos do meu bairro.

(De dia,  
Espalhavam visgo nos ramos  
E apanhavam catuituis,  
Viúvas, siripipis  
Que o Chiquito da Mulemba  
Ia vender no Palácio  
Numa gaiola de bimba.

De noite,  
Faziam roda, sentados,  
A ouvir,  
De olhos esbugalhados  
A velha Jaja a contar  
Histórias de arrepiar  
Do feiticeiro Catimba.)

Mas a mulemba secou  
E com ela,  
Secou também a alegria  
Da miudagem do bairro:

O Macuto da Ximinha  
Que cantava todo o dia  
Já não canta.  
O Zé Camilo, coitado,  
Passa o dia deitado  
A pensar em muitas coisas.  
E o velhote Camalundo,  
Quando passa por ali,  
Já ninguém o arrelia,  
Já mais ninguém lhe assobia,  
Já faz a vida em sossego.

Como o meu bairro mudou,  
Como o meu bairro está triste  
Porque a mulemba secou...

Só o velho Camalundo  
Sorri ao passar por lá!...

Em primeiro lugar, é preciso perceber a organização do poema, lendo-o no nível em que basta a si próprio, porque ele próprio nos dá os elementos sobre os quais construímos a recepção. Trata-se de uma alegoria, figura dominante, aliás, na lírica do autor, composta essencialmente por alegorias em verso. Essa alegoria faz a conotação da Mulemba com o bairro: conforme secou a árvore, entristeceu o bairro. Repara-se que o próprio autor diz: “Como o meu bairro está triste / Porque a mulemba secou”.

Se o velho Camalundo agora sorri ao passar por lá é porque ele era incomodado antigamente, quando a mulemba e a miudagem do bairro estavam bem vivos. Ora, secando a mulemba, os miúdos crescendo e afastando-se, ele passa já sossegado.

Para perceber a produção interna de significado do poema não precisamos, portanto, de mais nada, nem sequer saber que os outros poemas do autor são geralmente alegóricos. Há, porém, no próprio texto, indícios de que algo fica por dizer, pois ele termina com reticências a seguir à segunda menção ao velho. Se for claro para nós porque ele sorri ao passar por lá, que sentido as reticências fazem? As reticências nos avisam de que algo ficou por dizer. O que ficou por dizer para além do texto? Por elas, o poema começa, claramente, a propor-nos uma adivinha, um enigma e, portanto, a sustentar a sua disseminação criativa (o que não significa desorientada, nem arbitrária).

Pensando nisso, o leitor pode reparar ainda mais no poema e ver que ele é bipolar, em torno de duas referências à sombra da mulemba: uma, a dos miúdos, depois graúdos, com seus sonhos; outra, a dos temores: iconizados primeiro pelas estórias da “velha Jaja” (contadas à sombra da mulemba), cujo protagonista é o “feiticeiro Catimba” (que realmente existiu em Benguela), e, depois, o outro “velho”, Camalundo. A ligar os dois há pouco mais que a velhice – e todos sabemos o que significa a velhice naquele tempo e lugar. Um velho é uma árvore muito grande, cheia de frutos que nós precisamos colher, e à sombra da qual repousamos, refletimos ou conversamos. O resto é diferente: ela conta estórias de arrepiar, à noite, sob a mulemba; ele é ‘arreliado’ pelos

miúdos quando passa junto à mulemba (supõe-se que durante o dia). O medo que à noite ganham é vingado e afastado à luz do sol pelas provocações a Camalundo, que se torna assim, nessa leitura, catártica figura para os miúdos. Aparentemente, o velho não é conotado com feitiçarias: esse é o Catimba. O velho é conotado com reticências e as reticências não dizem nada do que sugerem...

Para cumprirmos a indicação dada pelas reticências – nós, os leitores – costumamos intertextualizar, com base em suspeitas, associações rápidas de imagens numa racionalidade minimamente consensual. Assim, cobrimos o vazio que as reticências deixam com as suas suspeitas fazendo uma espécie de *feed-back*, de retorno através de metáforas de aproximação sustentadas em textos recordados. É o caso de quando procuramos contextualizar imediatamente, procurando os significados de *mulemba*, por exemplo, integrado no mais amplo campo semântico da palavra árvore. A árvore é um eixo do mundo que liga céu e terra, espíritos sem corpo e corpos com espírito, para além de simbolizar a maternidade e a feminilidade. Esta segunda parte está explicitamente representada no poema pela conotação entre ela secar e partirem os miúdos do bairro. A outra é mais sutil.

A mulemba é uma árvore grande, frondosa. À sombra dela se reúnem as pessoas para conversar, transmitir e receber informações, passar ensinamentos, etc. Assume particular significado o fato dessa árvore sagrada possuir ligação com os espíritos falecidos, antepassados, recebidos algum dia por Kalungangombe, o pastor e juiz das almas e das vidas (de ‘kalunga’ – deus, mar, morte, que por sua vez vem de ‘lunga’, inteligência, sabedoria; somado a ‘ongombe’ – boi, por extensão: rebanho).

A mulemba, simbolizando a relação axial entre os dois mundos, na leitura do poema, nos reinveste com um dado novo que nos faz relê-lo mais ou menos da forma que se tornou consensual: a mulemba ao secar é, com certeza, má notícia, porque deixa de haver ligação entre os dois mundos. Assim, a vida se acaba no bairro por ter acabado a ligação. Os meninos, hoje crescidos, riem-se do medo que lhes causavam as estórias do feiticeiro Catimba, mas não sabem porque secou a mulemba.

Parece-me uma leitura possível. Mas, nesse caso, o que fazer do velho Camalundo e suas sorridentes reticências? Sorri porque é egoísta somente, porque as crianças o não ‘arreliam’ já? Porque é meio tolo? Terá existido mesmo um velho



Camalundo que se ria dessas coisas por ser tolo? Ou sorri porque eles não sabem a causa e o sentido de a mulemba ter secado? Ou sorri por causa desse mesmo sentido?

Estas inquietações nos levam a desenvolver a aventura da pesquisa, que vai diversificá-la conforme os leitores.

Continuando a intertextualizar, pegamos outro poema de outro benguelense, este já de nascença: Ernesto Lara, filho. Na famosa carta lírica escrita a Miau, a partir da “Europa”, ele reconhece:

#### Infância perdida

Tudo isso te devo  
companheiro dos bancos de escola  
isso  
e o aprender a subir  
aos tamarineiros  
a caçar bituítes com fisga  
aprender a cantar num kombaritòkué  
o varrer das cinzas  
do velho Camalundo.  
Tudo isso perpassa  
me enche de sofrimento.

Que nos diz o “varrer das cinzas / do velho Camalundo”? No mínimo que ele existiu. Para o leitor informado acerca da poesia benguelense, o poema ganha então mais um significado plausível. Apenas mais um entre muitos. Sim, porque mesmo assim não fechamos a leitura, nem fecharemos, visto que buscamos explicá-la e não dar-lhe um sentido único. Será, por exemplo, que a mulemba secou por alguma maldição que o velho Camalundo conhecia ou mesmo rogou? Nada nos diz que sim, mas dada a simbologia da árvore aqui, ela secar é sempre uma maldição.

Se continuarmos a intertextualizar, Camalundo é o nome de uma pequena povoação e de um pequeno rio que ficam a norte de Malange, segundo mapas que qualquer aluno pode pesquisar em rede. Malundo, por sua vez, para além de um apelido comum em países de maioria bantu, é o nome de uma povoação populosa no Uíje (Malundu Kassumba), de outra no Moxico, de outra em Cabinda e ainda de outra em Moçambique. Lundo é o nome de uma ilha na Tanzânia que fica na região de Malundo. Será que o velho se chamava assim por vir de Camalundo ou de outro Lundo? Será que,

vindo de lá, conhecia melhor as tradições? Não sabemos, portanto, esse caminho de leitura não é produtivo: é reticente...

Não sabendo, a nossa recuperação de sentido (o sentido cuja existência a pontuação deixou no ar) continua pela peregrinação bibliográfica. Por aí nos lembramos de que, para o leitor irrequieto, esse nome pode jogar com um título de Óscar Ribas: *Ilundo: espíritos e ritos angolanos*. O livro teve edição original em 1958, uma segunda em 1975, mas é ainda fácil de encontrar em Angola a edição de 1989 da UEA (Luanda). Não tendo acesso ao livro, o leitor pode fazer uma pesquisa na Internet e encontrar, por exemplo, esta definição:

O Ilundo é o candomblé de Angola na sua forma original que se vem mantendo através dos tempos. A "MANHA-IA-UMBANDA" (Mãe de Santo) deita "Dicosso" (bebida do santo) numa filha de santo para a purificar. (MAUC, 1979)

*Ilundo* é o plural da palavra de raiz *lundu* (sing. *kilundu*), que significa genericamente ‘espírito’. O *calundu* é, portanto, o espírito, um espírito. Para os leitores que tenham possibilidade de consultar a obra, Óscar Ribas cita um provérbio: “o calundu foi pessoa, a pessoa será calundu” (RIBAS, 1989, 32). No mesmo capítulo, um pouco mais a frente (e repetindo o provérbio), ele define: “*Calundus* são espíritos de elevada hierarquia e evolução. Representam almas de pessoas que viveram em época remota, numa distância de séculos”. Eles também se transmitem “por herança, principalmente pelo lado materno”, formando “uma família espiritual em relação ao seu paciente” (RIBAS, 1989, 34).

Há, no velho Camalundo, um sorriso, mas não nos fica a imagem de um velho malvado. Isso talvez não seja casual, pois, “ao contrário do canzumbi, que é perverso, vingativamente perseguindo com molestações várias, o calundu é complacente”. O povo aconselha: “diz: ó meu calundu!, não digas: ó meu canzumbi” (RIBAS, 1989, 35).

Estas ligações dão-nos outra orientação possível para a leitura do que simboliza o nome do velho Camalundo ali. Caso possamos pensar que nele se acumulam dois prefixos (o que não seria inédito na história das línguas, incluindo a portuguesa): *ca* e *ma*.

Uma estória huambina

Sabemos também que Aires de Almeida Santos nasceu no Chinguar, Bié e que Ernesto Lara, filho, esteve muito ligado ao Huambo (então Nova Lisboa) e à Chianga, onde estudou e trabalhou na escola agrícola. Aires de Almeida Santos, segundo a biografia publicada na UEA, veio miúdo para Benguela, onde fez o ensino primário, tendo o secundário sido no Huambo. E porque falo nisso? Por estarem mais perto de Camalundo? Não. Porque na cidade de Nova Lisboa houve uma praga rogada por um velho colono que se prende justamente com uma mulemba. Vamos ver.

Quem nos conta a história é Sebastião Coelho, famoso jornalista huambino que nasceu em 1931 e morreu em 2002. Conta-a num texto datado de 2000, «A Mulemba da maldição».

Um velho branco, Albano Canto dos Santos, provavelmente pioneiro da instalação dos portugueses nas terras do Wambo, casou-se com a filha do soba local. Esperava encontrar muitos diamantes e que um dia o seu filho se tornasse também soba. Plantou uma mulemba para o dia em que ele o fosse, pois à sua sombra reina também o soba. A mulemba cresceu, tornou-se frondosa e, portanto, tudo indicava que a sua esperança iria realizar-se. Os amigos, porém, combinados, puseram uns vidros no rio onde ele mandara escavar um buraco (junto à fonte) à procura dos diamantes. Convencido de que os tinha encontrado, foi confirmar tudo com o farmacêutico que, fazendo parte da tramóia, lhe disse que eram mesmo diamantes o que ele encontrara. O velho colono convocou uma grande festa, com refeição e tudo, para comemorar com os amigos. No final da refeição alguém lhe conta a verdade. Condoído, isolou-se, ficou doido, subia aos ramos da mulemba contemplando a mina e um dia enforcou-se. Deixou uma carta e vale a pena transcrever esta parte do testemunho de Sebastião Coelho:

Na carta, delirante e profética, que escreveu e que teria sido encontrada junto ao tronco da árvore, pedia para ser enterrado ali, ao lado da mulemba, pois, se assim não acontecesse, a sua alma, inquieta, voltaria para vingar-se: ... e quero o meu corpo a alimentar as raízes da árvore que eu plantei, quero que os meus sumos penetrem nesta

terra e se juntem, lá embaixo, com as riquezas que não encontrei, mas que existem.

Com elas sonhei transformar este país rico e de gente pobre, num rico país para toda a gente. Sonhei ver o meu filho mulato Pedro Evango, feito soba do Huambo, sentado à sombra deste pau sagrado, criar uma nação próspera e feliz, mistura de várias raças.

Fui atraído pela pior traição, a traição dos amigos e da confiança. Se me

atraíçoarem de novo, saibam que esta mulemba vai secar e quando a mulemba secar, o Huambo vai desaparecer, destruído pelos seus próprios filhos. E as riquezas do solo não serão para ninguém... tudo será ruína e desolação!

Infelizmente, Sebastião Coelho não regressou ao Huambo para ver se a mulemba secou. Nem eu. Lembrou-se ele, na falta disso, da destruição que a cidade sofreu com a guerra civil, sobretudo no início de 1993, na famosa batalha dos 55 dias e depois na recuperação da cidade pelas forças governamentais. Mas os acontecimentos que nos narra se deram em um tempo recuado o suficiente para a lenda de Albano Canto dos Santos circular pela cidade. O próprio Sebastião Coelho a ouvira na sua meninice. Da meninice do Huambo, a estória podia espalhar-se para mais cidades, nada inédito em Angola. O leitor informado pode agora intertextualizar com a mulemba do bairro onde Aires de Almeida Santos foi miúdo, provavelmente em Benguela, antes de ir estudar para o Huambo. À luz da praga do velho Albano, podemos explorar a hipótese de leitura que torna o acontecimento (a mulemba secar) uma maldição.

E o velho Camalundo? De que sorri ele ainda? Agora sorri de nós, que também estamos a secar e temos de fechar o texto.

#### REFERÊNCIAS:

MAUC, Albano Neves e Sousa 28 de Março de 1979. Ceará: UFC. 1979 [último acesso em 27-06-09]. MAUC exposições. Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/expo/1979/01/index1.htm>.

RIBAS, O. *Ilundu: espíritos e ritos angolanos*. 3.<sup>a</sup> ed. Luanda: UEA; 1989.

COELHO, S. A mulemba da maldição. As mukandas do kota kandimba. 05.04.2005 [último acesso em 27-06-09]. Disponível em: <http://mukanda.blogspot.com/2005/04/mulemba-da-maldio.html>.

## **Título: O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura**

Title: *The embondeiro and the mulemba: trees and literature*

**Maria Geralda de Miranda**

Dra. em Literatura Comparada pela UFF

Profa. adjunta da Unisuam e da Unesa.

mariamiranda@globo.com

### RESUMO:

A presença de árvores é um dado recorrente nas literaturas africanas de língua portuguesa, que, em geral, as situam como intermediárias entre as divindades e os humanos. O presente trabalho buscará recortar a presença de duas árvores: a mulemba, no romance *Yaka*, do escritor angolano, Pepetela, e o embondeiro, no conto “o embondeiro que sonhava pássaros”, do escritor moçambicano, Mia Couto. Em ambas as narrativas, compondo o viés mitológico, elas servem de abrigo e simbolizam resistência ao dominador.

**PALVRAS-CHAVE:** embondeiro, mulemba, Mia Couto, Pepetela.

### ABSTRACT:

The presence of trees is a recurrent image in African Literature written in Portuguese. This image is usually situated as a place between the gods and the humans. The present work searches to analyze the presence of two trees, the mulemba, in the novel *Yaka*, by Angolan writer Pepetela, and the embondeiro, in the short story "The embondeiro that dreamed of birds", by Mozambican writer Mia Couto. Both narratives, by composing a mythological path, shelter and symbolize the resistance to the colonizer.

**KEY-WORDS:** embondeiro, mulemba, Mia Couto, Pepetela.

A simbologia da árvore é um tema muito difundido por todo o planeta. CHEVALIER e GHEERBRANT, em *Dicionário de símbolos* (1990, P. 84), apontam algumas interpretações disseminadas nas mais variadas culturas. Salientam, no entanto, que mesmo quando ela é considerada sagrada, não é objeto de culto por toda parte. “É a figuração simbólica de uma entidade que a ultrapassa e que, ela sim, pode se tornar objeto de culto”. A árvore aparece também como símbolo do aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração, “sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de tolhas todos os anos”.

Os autores afirmam ainda que a árvore põe em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, através de suas raízes, sempre a explorar as profundezas; a superfície, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. “Reúne todos os elementos: a água circula em sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes; o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, P. 85).

Para os objetivos desse estudo, nos deteremos inicialmente nessas significações apontadas no citado dicionário, já que as árvores das quais trataremos, a mulemba, no romance *Yaka*, de Pepetela, e “O embondeiro que sonhava pássaros”, no conto de Mia Couto, são significativas para os africanos em vários aspectos e exercem, nas narrativas dos dois ficcionistas, funções primordiais para o desenvolvimento das histórias contadas.

O embondeiro, também conhecido por baobá, é uma árvore frondosa que chega a medir trinta metros de altura e até onze metros de diâmetro de tronco. Segundo Nero Kalashnikov, (2009), essa árvore se destaca pela capacidade de armazenamento de água dentro do tronco, que pode chegar até cento e vinte mil litros. Pode viver milhares de anos, embora seja difícil confirmar esse dado. As crateras que se abrem no interior do tronco, para além de poderem armazenar água, servem muitas vezes de celeiros de cereais e até de sepulturas. Seus frutos também servem de alimento.

A mulemba, ou figueira africana, é também uma árvore frondosa que chega a medir até trinta metros de altura e apresenta copa volumosa e muito ramificada. É principalmente apreciada pela sombra que produz. Embaixo de sua sombra, os conselhos tribais se reuniam para deliberar sobre questões importantes da aldeia. Era também debaixo dessas árvores, próximas às residências, que os africanos adivinhavam presságios, estabeleciam contato com o mundo sobrenatural e se reuniam para ouvir histórias contadas pelos mais velhos. Essas faziam parte da tradição oral, textos “vivos” que mantinham com a natureza uma relação de vínculo, pois, como afirma Hampâté Bâ (1989, p. 15), “a palavra é a exteriorização das vibrações das forças (...) no universo tudo fala, tudo é palavra que tomou corpo e forma.”

Tanto o embondeiro quanto a mulemba se destacam pela utilidade proporcionada à comunidade, que delas se servem. Há uma simbiose entre natureza e espiritualidade, talvez determinada, ou explicada, primeiramente, pelos benefícios que aquela oferece às

peças e depois por servirem de canais de comunicação entre os humanos e os espíritos. Há uma circularidade interpretativa na cultura africana que mantém viva a idéia de integração e harmonia entre a natureza e os humanos, própria do animismo presente em muitos grupos étnicos da África.

No romance *Yaka*, a mulemba tem uma simbologia bastante interessante, exatamente porque o personagem protagonista nasce embaixo da sombra de uma dessas árvores bem frondosa e antiga. No conto de Mia Couto, o personagem central mora na cratera de um tronco de um enorme embondeiro. Nas duas histórias, está presente a idéia de proteção contra as hostilidades do ambiente e a intermediação com o sobrenatural.

No romance de Pepetela, Alexandre Semedo, filho do degredado Oscar Semedo, nasce em terra cuvale, embaixo de uma mulemba. A velha escrava ganguela que assistia a sua mãe deixa-o cair após o nascimento e ele acaba “mordendo” a terra cuvale. “Acocorados à sombra da mulemba em estranhos afazeres (...), novo vagido menos agressivo. E o silêncio pesado da espera. A boca do menino se fechou, quando mordeu a terra.” (PEPETELA, 1984, p. 8).

A terra cuvale, no romance de Pepetela, funciona como metáfora da própria nacionalidade. O autor faz, sem dúvida nenhuma, um trabalho de releitura da história angolana, remontando as várias lutas de resistência, e situa os cuvale como um povo que resistiu bravamente à dominação colonialista. No período de intensas campanhas militares, tal povo empreendeu muitas derrotas aos exércitos portugueses. Situar a árvore sagrada, embaixo da qual Alexandre Semedo nasceu na terra cuvale, é uma forma de o autor reforçar na narrativa a importância desse povo na resistência anticolonial e fazer da árvore mulemba um símbolo da nação angolana.

Como filho de colonos portugueses, Alexandre estava fadado a ser mais um colonialista, pois como observa Albert Memmi, “o mecanismo é quase fatal: a situação colonial fabrica colonialistas como fabrica colonizados” (MEMMI, 1977, p. 59). O contraponto de seus valores, em um mundo marcado pela opressão e violência contra os dominados, é deflagrado no romance exatamente pelas circunstâncias místicas de seu nascimento.

O nascimento de Alexandre Semedo é fundamental para entendermos todo o simbolismo do romance, porque ele tem misturado em seu corpo “o pó da terra e os líquidos que trazia ao sair da mãe”. (PEPETELA, 1984, p. 9). A sua ambigüidade existencial, nem colonialista, nem colonizado, mas “batizado pela terra” angolana ao nascer, permite que, no plano mítico da narrativa, seu neto, Joel, rompa definitivamente com os valores do dominador e se alinhe ao MPLA, na luta de libertação nacional.

Tanto o povo *cuvale* quanto a árvore ajudam a compor a atmosfera mítica do nascimento de Alexandre. A *mulemba* é considerada sagrada pelos *cuvale*, até porque é uma árvore frondosa e rara na região semidesértica do sudoeste angolano. O povo *cuvale* se constituía basicamente de criadores de gado. Era um povo guerreiro e por isso temido pelo colonizador. Todos esses elementos: o povo, o território e a árvore marcarão a vida da personagem Alexandre Semedo para sempre.

Alexandre teve vários filhos e netos. Um deles, Aquiles, se destacava pela violência. Talvez o mais violento e arrogante entre os personagens colonialistas do romance. Foi morto pela flecha de um ancião *cuvale*. É no neto que a simbologia da árvore e da terra *cuvale* se completa: “Joel partiu para a guerra e Alexandre teve a sensação nítida que nunca mais o veria. (...) Não deixarei traço no mundo. Nem o *sapalalo*. (...) Deixei-o aprofundar, já sai pós para todos os lados. (PEPETELA, 1984, p. 298-9).

Quando Joel parte para a guerrilha, Alexandre sabe que aquele regime estava chegando ao fim. A sua casa, o *sapalalo*, imponente sobrado colonial, estava corroído pelos cupins, indicando o fim de um ciclo da família Semedo e também o fim do sistema colonial em Angola. Cada vez mais velho e solitário, Alexandre passa a “conversar” com uma estátua de madeira preta, *yaka* - nome que também serve de título à obra -, que ficava em um canto de sua sala. Tal objeto, na visão da personagem, possuía poderes mágicos. Pelos olhos da estátua, ele vê Joel caminhando junto com os guerrilheiros em direção ao *Dombe Grande*. Depois vê as pernas dos guerrilheiros avançarem a caminho do Sul.

Em vários momentos do romance, há diálogos entre Alexandre e a estátua, como nessa passagem: “Alexandre, o seu bisneto vai ser adotado pelos *cuvale* e todos juntos vão fazer a guerrilha (...) por trás das tropas inimigas e só vai durar cem dias (...),



porque os invasores vão recuar, empurrados pela frente e minados atrás pela guerrilha”. (PEPETELA, 1984, p. 300).

Também pelos olhos da estátua, vê Joel perto da região da Bibala deitado no chão à sobra de uma mulemba. Momento em que indaga: **“será a mulemba sagrada dos cuvale, o centro do mundo, onde moram todos os espíritos dos antepassados?”**. (PEPETELA, 1984, p. 301, grifos meus). O romance se inicia com Alexandre nascendo embaixo da mulemba sagrada dos cuvale e termina com o seu bisneto, Joel, também deitado embaixo de uma mulemba, mostrando a fecundidade do mito da árvore, que também simboliza o fim de um ciclo que é o da opressão colonial e o nascimento de um novo, a nação angolana independente.

Pensando sobre os componentes míticos das narrativas africanas de língua portuguesa, especialmente sobre as de Pepetela e Mia Couto, não posso deixar de concordar com uma afirmação da professora Carmem Lucia Tindó Secco (*apud* Bidinoto, 2004, p. 42) que diz que essas narrativas se afastam dos modelos europeus, já que se deixam ler nos interstícios dos discursos literários os mitos e a história de seus países, nos quais realidade e fantasia, devido às crenças populares tradicionais, se encontram mesclados.

O conto, “O embondeiro que sonhava pássaros”, de *Mia Couto*, também mostra com clareza o entrelaçamento entre árvore e resistência à dominação colonialista, pois conta a história de João Passarinheiro, um ancião vendedor de pássaros, que alegrava as crianças, filhas dos colonizadores, com os seus pássaros coloridos, que ele teimava em vender. Tanto o passarinho quanto os pássaros moravam em um embondeiro. O ancião, em uma cratera do amplo tronco e os passarinhos, nos galhos.

A residência dele era um embondeiro, o vago buraco no tronco. (...) Os portugueses se interrogavam: onde desencantavam ele tão maravilhosas criaturas? Onde, se eles tinham já desbravado os mais extensos matos? (COUTO, 1990, p. 63).

O personagem do conto é referenciado pela alcunha de passarinho e os pássaros que ele vende encantam os filhos dos colonizadores não apenas pelo belo canto, mas também por serem coloridos. Ao toque da *muska* os pássaros se reuniam em seu entorno e cantavam. “O homem puxava de uma muska e harmonicava sonâmbulas melodias. O mundo inteiro se fabulava. (COUTO, 1990, p.63).

Afinal os pássaros desautenticavam os residentes, estrangeirando-lhes? Ou culpado seria aquele negro, sacana, que se arrogava a existir, ignorante de seus deveres de raça? O vendedor, assim sobremissos, adiantava o mundo de outras compreensões. (COUTO, 1990, p. 64).

A presença do velho passarinho no bairro amofinava os senhores brancos, mas afagava as crianças, que o seguiam pelas ruas. Ao ser impedido de realizar a atividade de vender pássaros, acontecimentos claramente considerados sobrenaturais começam a acontecer:

Na casa dos Silvas: - Quem abriu este armário? Ninguém não tinha sido. Em casa dos Peixotos: - Quem espalhou alpista na gaveta dos documentos? O qual, ninguém, nenhum, nada. No lar do presidente do município: - Quem abriu a porta dos pássaros? Ninguém abriu. O governante em desgoverno de si. Ele tinha surpreendido uma ave dentro do armário. Os sérios requerimentos municipais cheios de caganitas. - Vejam este cagado bem na estampilha oficial. (COUTO, 1990, p. 64-5).

O passarinho fora preso e torturado, mas um dos meninos, Tiago, amigo do ancião, tentou ajudá-lo. Ao perceber que ele havia saído da prisão, o garoto foi para o embondeiro esperá-lo. Os guardas, ao perceberem que o passarinho havia deixado a cela, foram diretos para o tronco, onde estava Tiago, que acabou sendo queimado, por engano, dentro da árvore. “Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes”, (COUTO, 1990, p. 68).

O vendedor de pássaros vivia em harmonia com a natureza, com o embondeiro e com os pássaros, residia dentro da árvore e tinha poder sobre os passarinhos. A sua fuga da prisão constitui-se em um ato de resistência e está vinculada ao “mito” das forças vivas da natureza, tão desprezadas pelo colonizador. A ligação do passarinho com as crianças demonstra pureza, representada pela sua ligação com o menino “aprendiz de seiva”.

A importância do velho como depositário do conhecimento da cultura oral africana é também um elemento que deve ser destacado no conto. No velho e no menino se unem as pontas do saber ancestral. “Inquirido sobre a sua raça, respondeu: - A minha raça sou eu, João Passarinho. Convidado a explicar-se, acrescentou: Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia. (Epígrafe, p. 8).

O embondeiro nessa narrativa, como a mulemba no romance *Yaka*, serve de abrigo aos personagens, que fatigados pelo cansaço buscam repouso, e simbolizam a resistência ao sistema de opressão. Trata-se também, neste caso, da releitura da história oficial com a inserção de elementos da cultura popular africana, ou, como diriam outros estudiosos, a partir de elementos do mito. Do tronco do embondeiro, auxiliado pelos pássaros, sobre os quais tinha domínio, o ancião demonstrava aos colonizadores que estava ali, que a sua cultura não cedia. Ele, como o embondeiro - que armazena água para agüentar a seca – continha conhecimentos sobre a natureza e os usava a seu favor. E também, como o embondeiro, possuía amplas e profundas raízes fincadas naquela terra, com a qual estabelecia trocas harmoniosas.

A história do passarinho indica que a dominação pode ser “driblada”, ou até derrotada, por conhecimentos populares, ou míticos, que se constituem, nas histórias africanas, latino-americanas e asiáticas, em grandes aliados dos oprimidos. É nos subterrâneos do poder e da política, onde o dominador não reconhece os elementos “estranhos” da cultura autóctone, que melhor se combate a opressão, ou se trava a luta “político-mitológica” da resistência, pois não adianta matar um passarinho, que surgem outros, ou matar todos os meninos “aprendizes de seiva”, que surgirão outros. O não reconhecimento dos elementos considerados estranhos impede o dominador de aproximar-se pacificamente. Como diria Manuel Rui, o invasor, antes de conhecer o dominado, chega disparando o canhão, destruindo o texto falado e visto. (RUI, apud MEDINA, 1987, P. 308).

No conto de Mia Couto, o ancião e o menino simbolizam as duas pontas do ciclo de vida. Ambos valorizados na cultura africana, conforme indica Kabwasa: “Nesta visão do mundo africano, ligada à noção de força vital, a velhice é uma etapa da existência humana a que todos aspiram, pois a crença na sobrevivência, na continuidade da vida e no culto dos antepassados privilegia os anciãos” (KABWASA, 1982, p. 12). Assim como toda criança está destinada a ser adulta, o adulto velho está destinado a ser velho antepassado.

Entre o ancião e o menino, ou unindo simbolicamente os dois, está o embondeiro, símbolo de proteção e de resistência, já que nenhum dos dois, nem o velho, nem o menino, se deixou intimidar pela violência colonialista. Morada do ancião e que passou a ser também morada definitiva do menino, já que este foi queimado dentro de seu tronco, o embondeiro de Mia Couto marca também o fim do ciclo colonial em Moçambique e aponta para uma nova

etapa. O ciclo vital do menino “aprendiz de seiva” se completará em simbiose com a árvore mãe. Certamente o fogo que queimou os galhos da árvore não terá sido em vão.

Não há dúvidas de que as histórias de Pepetela e Mia Couto mostram que além dos poderes “legalmente” constituídos há uma vasta rede de conhecimentos nos subterrâneos da resistência que confirmam as experiências de contra-poder e revolta dos oprimidos. Nas duas histórias, as duas árvores, que sempre trocam de folhas na passagem de ciclos, simbolizam nascimento e regeneração, fim de um período, início de outro e integração do homem e da natureza. É a mulemba o elemento simbólico que une Alexandre a Joel. O primeiro se misturou ao pó da terra ao nascer, embaixo da mulemba, e o segundo, também embaixo da sombra da árvore sagrada, traça os planos da guerrilha que fizeram o dominador recuar. É o embondeiro que une a criança e o velho, completando assim o ciclo do eterno retorno e da identidade cultural.

## REFERÊNCIAS

BIDINOTO, Alcione. *História e mito em cada homem é uma raça*, de Mia Couto. Dissertação de Mestrado. Apresentada à Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2004.

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.

HAMPAPÂTÉ BÂ, Amadou. “Palavra africana”

KABWASA, Nsang O’Khan. “O eterno retorno”. In *O Correio da Unesco*, Brasil, 1982, ano 10, no. 12, pp. 12-5.

KALASHNIKOV, Nero. O embondeiro e a política. Disponível em <<http://nkutumula.blogspot.com/2009/06/o-embondeiro-e-politica.html>>. Acesso em 22/08/2009.

MEMI, Albert. *Retrado do colonizado precedida do retrato do colonizador*. São Paulo: Paz e terra, 1989.

MIRANDA, Maria Geralda. “Yaka, um texto tecendo a nação”. Dissertação de mestrado, defendida na UFF em 1995.

PEPETELA (Arthur Pestana). *Yaka*. São Paulo: Ática, 1984.

RUI, Manoel. “Eu e o outro - o Invasor. Ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. Apud MEDINA, Cremilda de Araujo. *Sonha mamana África*. São Paulo: Ed. Epopeia. Secretaria de Estado da Cultura, 1987, pp. 308-10.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das Letras africanas*. Rio de Janeiro: Abe Graph Editora, 2003.

**Título: Cabo Verde, da árvore da vida à árvore das palavras**

Title: Cabo Verde: from the tree of life to the tree of words

**Simone Caputo Gomes**

Professora Pós-Doutora (Universidade de Lisboa)  
Universidade de São Paulo  
**simonecaputog@usp.br**

**RESUMO:**

As árvores de Cabo Verde na literatura. A partir da viagem de Darwin e de algumas de suas descrições de sua visita ao arquipélago, o primeiro ponto do périplo que o cientista percorreu, buscaremos documentar a variabilidade da flora caboverdiana, que se metamorfoseia a partir de condições geoclimáticas de cada ilha, da proximidade de ribeiras, da qualidade de vida que lhe imprimem os governantes. As condições passadas e as possibilidades futuras a partir do aproveitamento da flora existente serão expostas nesta nossa viagem literária. A circulação das espécies vindas de outros países e levadas de Cabo Verde para outros cantos do mundo evidencia o papel do arquipélago como importante plataforma giratória.

**PALAVRAS-CHAVE:** árvores de Cabo Verde na literatura; Darwin; espécies; plataforma giratória

**ABSTRACT:**

Trees of Cape Verde in the literature. The trip from Darwin and some of his descriptions of his visit to the archipelago, the first point of the tour that the scientist has come, we will seek to document the variability of CapeVerdean flora, which morphs from geoclimatic conditions of each island, the proximity of streams, the quality of life that lends it the rulers. The past conditions and future possibilities from the use of existing flora be exposed in our literary journey. The movement of species from other countries and taken to Cape Verde for other corners of the world highlights the role of the archipelago as a important turntable platform.

**KEYWORDS:** trees of Cape Verde in the literature, Darwin; species; turntable platform.

---

*Aqui foi onde em vi pela primeira vez a glória da vegetação tropical.  
Tâmaras, bananas e palmeiras floresciam no meu caminho. Eu voltei para o navio,  
pisando rochas vulcânicas, vendo novos insectos pousando em novas flores.  
Tem sido para mim um dia glorioso, como quando se dá visão a um homem cego.*  
(**Charles Darwin, Diário, fevereiro de 1832**)

*Talvez um dia*

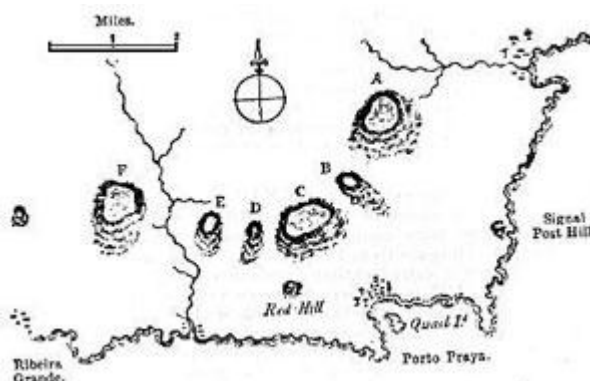
*onde é seco o vale  
e as árvores dispersas  
haja rios e florestas.*  
(Arménio Vieira, 1962)

A história da viagem pelo mundo do naturalista inglês Charles Darwin, iniciada em 1831, a bordo do Beagle, tem como marco um minúsculo ponto no mapa: o arquipélago de Cabo Verde. De fevereiro de 1832, época da chegada à ilha vulcânica de Santiago, a Janeiro de 1833, o *Diário* de Darwin começa a gerar uma teoria que revolucionará para sempre a geografia humana: a da “árvore da vida” ou *Origem das espécies*, com base no conceito de evolução.



Chegando às ilhas de Cabo Verde em 16 de janeiro, o Beagle ancorou em “Porto Praia” por vinte e três dias. Durante a estadia, Darwin visitou várias regiões da grande ilha e, durante o percurso, fez detalhadas observações sobre a geologia, a flora e a fauna do berço da nação mestiça caboverdiana, que abrigou a primeira cidade europeia nos trópicos. Uma nova visão da diversidade da vida no planeta se descortinaria para o estudioso a partir deste primeiro laboratório, onde foram observados plantas e animais, assim como o modo de vida das respectivas populações e a movimentação dos navios negreiros. Visitas a cavalo ao interior da ilha, à Ribeira Grande (atual Cidade Velha, erigida a Patrimônio da Humanidade em 2009), a Fontes e a S. Domingos possibilitaram ao pesquisador a recolha de inusitadas informações. O ilhéu de Santa Maria e o Monte Vermelho, na localidade denominada hoje Palmarejo, também foram objeto de observação. Além disto, Darwin teve a oportunidade de participar das festas de

Fevereiro na Várzea da Igreja de N. Sra. do Rosário (da atual Cidade Velha), onde foi homenageado com uma sessão de batuque por um grupo tradicional de moças.



Nas cartas dirigidas ao pai, Darwin referiu pequenos bosques a ladear ribeiras, repletos de coqueiros (possivelmente na Praia Negra), bananais e cafezais, no meio dos quais se sentava para escrever. Aquela vegetação contrastava com o aspecto “desolador” que constata na cidade da Praia vista do mar, o que evidencia já uma amostra da diversidade que mais tarde encontraria em macro-escala, em sua viagem ao redor do mundo.

Assim começa o relato da viagem de Darwin:

No dia 16 de janeiro de 1832 lançávamos âncora em Porto Praia, em São Tiago, ilha principal do arquipélago de Cabo Verde. É desolador o aspecto que apresentam as imediações de Porto Praia a quem as observa do mar. Em quase toda parte a terra se mostra inóspita à vegetação, um depoimento de passadas iras vulcânicas e do fogo abrasador de um sol tropical. O terreno eleva-se em platôs sucessivos, vendo-se aqui e ali colinas em cone truncado destacando-se de uma serra irregular de montanhas mais elevadas que confinam o horizonte. [...]

De modo geral, a ilha seria considerada como excessivamente desinteressante; contudo a quem está acostumado a contemplar somente paisagens inglesas, a grandiosidade de um terreno absolutamente estéril oferece uma grandiosidade de aspecto, cujo encanto a presença de vegetação mais luxuriante poderia destruir. Mal se pode discernir, sobre a extensa planície de lava, a verdura de uma simples folha, entretanto, cabras em rebanho e algumas vacas conseguem ali viver.

É de tácito conhecimento que os momentos da série literária caboverdiana que documentam a visão dramática da estiagem são antológicos e o poema “Paisagem”, de Jorge Barbosa, denota o realismo com que este fundador da *Claridade* busca retratar o seu *Arquipélago*:



Malditos  
estes anos de seca! [...]  
Árvores pasmadas  
sequiosas  
com restos ainda  
dos ninhos que abrigaram,  
deixam rogativas silenciosas  
no deslocamento da paisagem!

E a terra seca  
cheia de sol! [...]

Em tudo  
o cenário dolorosíssimo  
da estiagem  
\_ da fome! (APUD FERREIRA, 1975, p. 96)

O poema “Seca”, de Ovídio Martins, reitera, na personificação das árvores, o quadro de desolação:

Árvores  
de ramos arreganhados  
a pingar suor e lágrimas [...]  
Árvores  
sem carne (APUD FERREIRA, op.cit, p. 183-184).

Mas esta visão trágica da seca não permite uniformizar estereotipadamente Cabo Verde como um arquipélago isento de qualidade de vida e paciente da desolação. É claro que, conjugado à repressão e ao abandono coloniais, o quadro de estiagem foi (ou tem sido) hiperbolizado pelo discurso literário como estratégia de expressão de revolta e resistência; contudo, devemos lembrar que dez ilhas dispersas no Atlântico e de configurações geoclimáticas, orográficas e hidrográficas variadas compõem a nação caboverdiana.

Em seus manuscritos, Valentim Fernandes, um dos que primeiramente descreveu de forma sistemática a orografia, a flora e os recursos hídricos de Cabo Verde (*Cartas das Ilhas de Cabo Verde: 1506-1508*), assim caracteriza as ilhas, permitindo que as dividamos em três subgrupos: ilhas do Oriente, extremamente áridas e planas, com água salobra, quando há (Boavista, Sal, Maio); ilhas e ilhéus do Norte, pobres em cobertura vegetal, secos (São Vicente, Santa Luzia, ilhéus Raso e Má Sombra); ilhas altas ou “fragosas”, de cobertura vegetal rica e recursos hídricos provenientes de ribeiras com “boas águas” (Brava, São Nicolau, Santo Antão, Santiago e Fogo).

Da vegetação das ilhas de Santiago e São Nicolau, já destacava Fernandes nos manuscritos:

Nesta ylha de Santjago ha tres meses de jnverno –a saber- junho julho e agosto. E este jnverno nom se chama por frialdade se nom pellas chuyuas. Esta ylha da todas as fruitas de Portugal que se nella prantam figos uvas melões açucares e todas outras fruitas ha per todo ho anno. Nom da trigo nem çeuada, Da milho e arroz como em Guynee [...].

Ylha de Sam Nicolao jaz ao norte da ylha Braua 30 legoas. He ilha alta e grande e de niuytos aruoredos e de muytas boas agoas. Ha nesta ylha ha muytas aruores dragoeiros de que fazem o sangue de dragam. Esta ilha he pouoada de cabras e nom de gente (FoI. 192/59, grifos nossos).

Em *Xaguete*, Teixeira de Sousa, pela boca de uma personagem, traz à memória cenas de São Jorge, localidade onde se encontra o jardim botânico da ilha de Santiago:

\_ Olha, lembrei-me muito de São Jorge dos meus tempos de criança. São Jorge tinha de tudo, caju, manga, papaia, cana da ilha, goiaba, ananás, sei lá que mais. Noutro dia fui lá, nem conheci o lugar. Está nu de arvoredo. Só havia as culturas de as-águas. [...] Outro exemplo. Quando saí daqui, a ribeira de São João, entre Lém e a vila, era atravancada de espinheiros, purgueiras, bombardeiros e outras coisas. Hoje não tem nada de nada (SOUSA, 1988, p. 321).

Do contraponto entre esses textos de Valentim Fernandes e Teixeira de Sousa, conjugados às observações de Darwin quando desembarcou em Cabo Verde, podemos depreender a extrema diversidade da flora caboverdiana, segundo as estações do ano, a localização das ilhas, a altitude dos solos. Aprofundemos mais o estudo do tema.

As chuvas que caracterizam o inverno da ilha de Santiago são sempre ansiosamente aguardadas, pois que propiciam a futura colheita do figo, do melão, do milho, do arroz e da cana sacarina (trazida da Madeira para Cabo Verde e de lá para o Brasil), entre outras espécies. Em São Nicolau, a paisagem de dragoeiros constitui uma das únicas no mundo, pela raridade da *Dracaena draco*, espécie endêmica da região da Macaronésia (ilhas de Cabo Verde, Canárias e Madeira); sua seiva vermelha (o sangue de dragão) é largamente usada na medicina popular, na tinturaria e na mistura do grogue, para “envelhecê-lo”.

Chamada “ilha dos dragoeiros”, S. Nicolau possui uma reserva natural, o Monte Gordo, título de romance de Leopoldina Barreto (natural desta região) e uma agricultura-modelo. Como símbolo, o dragoeiro é comparado ao caboverdiano:

Espécie rara. Fóssil vivo teimosamente resistente desde a noite dos tempos. De um tronco esguio, crespo e agreste rebentam no topo braços e folhas-lanças espetadas pra o céu. O drageiro e o Homem cabo-verdiano, uma teimosia, dois caprichos da natureza” (LOPES, Gilberto, Introdução à coleção Drageiro, Praia, [s.d.].

Sabe-se que, em Cabo Verde, em tempos mais afastados, a vegetação era exuberante, embora sem florestas ricas em madeira. Jorge Barbosa sintetiza magistralmente em seu poema “A terra” a correlação entre o tempo de as-águas (azáguas) e a fertilidade:

Terra fértil  
Das bananeiras, das laranjeiras,  
Dos acajus,  
Dos cafeeiros, das uvas, dos batatais;  
Do milho que dá cachupa, o cuscuz,  
A batanca, o gufongo;  
Das canas  
Que dão grogue e mel...

Terra fértil  
\_ das oleaginosas,  
Das acácias, dos cardeais,  
Das roseiras,  
Dos marmeleiros, das goiabeiras,  
Das árvores resinosas,  
Das árvores de fruta.  
Das árvores de sombra...  
[...]  
Terra fértil!...

Se não cai a chuva,  
\_ o desalento  
A tragédia da estiagem! \_ (BARBOSA, 2002, p. 41).

Fernando Pires, sobre as condições em que os primeiros povoadores encontraram a Praia Grande ou Branca (mais tarde vila da Praia), refere as “excelentes qualidades naturais do lugar”: a baía, com águas profundas e boas condições de navegabilidade, a possibilidade de construção de um bom porto, as condições favoráveis de defesa deste porto e da ilha, as várias ribeiras de água doce que percorriam a região, como a ribeira da Fonte Ana que, pela proximidade do ancoradouro, passou a ser ponto de paragem obrigatória dos navios (PIRES, 2007, p. 70).

A ação do homem sobre a natureza, porém, provocou dramáticas alterações na paisagem com a criação de campos de cultivo com desvio de cursos de água, a

introdução de novas plantas de pastagem, a instalação do gado (sobretudo cabras), o corte de árvores e arbustos tão rapidamente que não permitia à flora natural regenerar-se. E o abandono a que o governo colonial reduziu o seu principal entreposto de escravos. Desde a independência têm sido empreendidos esforços para proteger as espécies endêmicas e reflorestar as encostas, para deter a erosão dos solos. A descrição do aspecto cada vez mais desértico (e inserto no Sahel) do arquipélago tem sido uma constante nos textos literários caboverdianos, como poderemos perceber neste extrato expressionista de *Chuva Braba* (capítulo I, parte II), de Manuel Lopes:

Porto Novo não tem montanhas. Ali há vento à solta, mar raso por aí fora franjado de carneirada. Há distância: um azul que navega e naufraga num mundo sem limite. [...] As árvores são torcidas e tenazes, têm a riqueza dramática das desgraças hereditárias ou das indomáveis perseveranças.

Ou no poema de António Pedro:

Eram castanhos os montes  
E as árvores esgalhadas,  
E atormentadas,  
E nuas... (APUD FERREIRA, 1975, p. 80)

Mas voltemos ao *Diário* de Darwin e à descrição que realiza do meio ambiente da ilha de Santiago, sujeito aos caprichos das chuvas temporárias:

Raramente chove, mas durante um curto período do ano desabam pesadas torrentes, e isso basta para que, imediatamente depois, de todas as fendas e orifícios brote uma vegetação ligeira. Cedo se estiola, porém, é deste feno natural que se nutrem os animais existentes. Havia, agora, um ano inteiro que não chovia. Por ocasião da descoberta da ilha, a vizinhança imediata de Porto Praia revestia-se de árvores, e a destruição intempestiva do arvoredado causou aqui como em Santa Helena, e em algumas ilhas Canárias, a quase total esterilidade do solo. [...] Os vales amplos e planos, muitos dos quais, na estação chuvosa, servem durante alguns dias de curso as águas, acham-se atapetados de arbustos cerrados e sem folhas.

Cabe ressaltar ainda que a flora caboverdiana diferencia-se, horizontalmente, de ilha para ilha ou no interior de uma mesma ilha, e verticalmente, de acordo com as altitudes das ilhas.

Sobre as mudanças abruptas de cenário, Darwin observa a diversidade horizontal:

É espantoso como a natureza consegue sobreviver nestas condições tão secas e quentes. No outro lado da ilha, na aldeia de S. Domingos, o cenário muda notoriamente e é belo de verdade. Chegámos num dia festivo em que a população negra nativa cantava e dançava. Um pequeno ribeiro cristalino atravessa a aldeia e as plantas crescem nas imediações. Tudo é viçoso e verde. Aproveitei a oportunidade para examinar a lava vulcânica. Que maravilha poder observá-la aqui, no sítio a que pertence! Tomei várias notas para o meu livro. Mais tarde vou escrever sobre o assunto aos meus amigos de Inglaterra (grifos nossos).

Perto de uma ribeira ou “Depois da chuva” (título do poema de Jorge Barbosa), o aspecto desolador descrito por Darwin nas partes mais áridas da ilha reverdecem. Observemos como a linguagem poética capta esta mutação:

Quando a chuva passar  
Hei-de ir ao cimo do Cutelo  
Para ver o cenário soberbo que a terra tem  
E sentir o cheiro húmido da terra encharcada (BARBOSA, op. cit, p. 87)

Nas espécies da Macaronésia encontra-se a maior percentagem das espécies vegetais endêmicas de Cabo Verde, especialmente o marmulano, o drageiro, a tamareira caboverdiana (citada por Darwin), a língua de vaca, o tortolho, o lantisco e a losna. As espécies provenientes da África tropical, principalmente das zonas sudano-sahelianas, predominam nos andares baixos: é uma vegetação de transição entre a savana (estepe) arbórea ou herbácea, tipos relativamente secos não diferenciados, e a estepe arbórea com abundância de acácias ou outras espécies de zonas úmidas. Destacam-se dentre as espécies sudano-sahelianas a calabaceira, o poilão, o tamarindo, a figueira brava, o zimbrão, o espinho branco, o bombardeiro e o barnelo. Nos andares superiores, entre os 400 e os 1.400 metros, predomina a vegetação úmida ou sub-úmida com culturas tropicais.

As plantas introduzidas pelo homem perfazem mais de 200 espécies, com procedência de quase todos os continentes, como as que constituem a base da alimentação: milho, fava, batata doce, batata comum, mandioca, abóbora (levados do Brasil para o arquipélago e depois para os continentes africano e europeu).

Manuel Lopes, no texto em prosa que inaugura a literatura caboverdiana, *Paúl*, em seu registro da viagem à localidade da ilha de Santo Antão, um vale junto à ribeira, refere este fato:

Quem vai ao Paúl e saboreia o esplendido clima que paira sem violência em toda a sua extensão e vê com os próprios olhos a variedade de vegetação que nele se

adapta; a facilidade com que as árvores frutíferas dos países mais distantes ali se acomodam; e avalia a prodigiosa fecundidade do seu subsolo liberal, onde se acotovelam raízes de muitas nacionalidades (LOPES, 1993, p. 246).

A “prodigalidade da bacia hidrográfica paludense” (p. 243) possibilita a presença, entre sua “vegetação densa” (ibidem), de “coqueiros abundantes” (p. 241), “palmeiras e canas” (p. 242). A “variabilidade da flora”, abundante nas “encostas cobertas de vegetação heterogénia” (p. 244), compõe a paisagem, pintada em quadros (em “tons picturais múltiplos”) por Manuel Lopes como “rapsódia monumental” ou “apoteose” (ibidem), aliando as artes que com mestria soube utilizar como expressão: literatura e pintura.

Dentre as espécies observadas por Lopes na Ribeira do Paúl, destaca-se a cana, transplantada da ilha da Madeira para o arquipélago e depois trazida para o Brasil.

A cultura da cana sacarina é a que domina no Paúl. Peço menos, é a mais vulgarizada (p. 244).

O ficcionista refere, além da cana sacarina, matéria-prima do grogue ou aguardente caboverdiana, as laranjeiras, as mangueiras, as bananeiras, os cafeeiros como árvores que se espalham pelas montanhas do Paúl nos “varandins de vegetação luxuriante” (p. 244 a 246).

Como o tamarindeiro (cantado e decantado como árvore secular, 1988, p. 333 em diante), Teixeira de Sousa, em *Xaguete*, refere ainda outras das espécies levadas de longe para Cabo Verde:

No ar pairava o cheiro da época da colheita, as espigas amarelecidas, os feijões pendendo dos caules, as abóboras adormecendo na palha, a batata-doce mandando no terreno (SOUSA, 1988, p. 331).

O coco da Índia veio depois para terras brasileiras. A semente de purgueira, levada de Portugal para as ilhas, abastecerá, segundo projeto financiado pelo Bayer Crop Scienc, a Alemanha do futuro, com biodiesel proveniente de 130 hectares de plantações na ilha do Fogo.

Chamada “ouro verde” em Cabo Verde no século XIX, a purgueira, originária das Caraíbas, transplantada para o arquipélago pelos colonizadores, cobria quase nove mil hectares, por volta de 1830, em Santiago, Fogo e Boa Vista. Porto Gouveia, hoje

concelho da Ribeira Grande de Santiago, era o escoadouro das toneladas de purga que abasteciam navios rumo a Portugal e França.

Após o ciclo do açúcar, que desenhou na Ribeira Grande os primeiros anos do povoamento da ilha de Santiago e impulsionou a importação de mão de obra escrava, o ciclo da purgueira terá sido um dos grandes momentos da história da economia do arquipélago. Hoje, o “ouro verde” torna-se uma alternativa viável para a substituição do “ouro negro”, como adiante destacamos.

Sobre a história econômica da Ilha do Fogo com base no comércio local da purgueira e posterior monopólio da indústria nacional, Teixeira de Sousa, em *Ilhéu de Contenda*, evoca, pela voz da personagem Eusébio, os tempos áureos do negócio da purgueira, produto que assumiu um dia relevo na economia do arquipélago:

Ouvia contar ao pai que outrora exportavam purgueira para Marselha por bom preço. Depois que a indústria nacional se assenhoreara dessa oleaginosa, o preço desceu escandalosamente. Antigamente a purgueira era o mealheiro do pobre e a burra do negociante. O povinho vestia-se com a purgueira que colhia. O comerciante pagava em tecidos a purgueira que comprava. Vinham grandes lugres e patachos carregar purgueira. E era negócio que não falhava, quer chovesse, quer não (s.d., p. 26-27).

Também o ambiente de *O escravo*, considerado o primeiro romance de temática caboverdiana, apresenta a flora apropriada ao solo da ilha de Santiago: a purgueira, os zimbrões, as tamareiras. E muitas outras espécies. Observemos.

Em 1835, ali não havia azedinhas, nem as ameixeiras, nem as pereiras, nem outras árvores, que, em seis anos, (...) \_ como saudosas do seu país natal \_ permanecem tristes, temendo expor seus frutos aos raios abrasadores de este sol africano. Mas, em seu lugar, vereis fartas laranjeiras, abundantes bananeiras, o cajueiro, o zimbrão, a norça, os tamarindos, as palmeiras altas (...), o rubicundo café; a cana-de-açúcar (...) a purgueira (...) o coqueiro, (...) o nespereiro, (...) o caju, (...) os mamões, as papaieiras (D’ALMEIDA, 1984, p. 26 e 44).

Para além das espécies acima referidas, existem ainda em Cabo Verde a lantuna, o carrapato, o sisal, o rícino, a vinha, a macieira, a laranjeira, a figueira de Portugal.

A lantuna é um arbusto rasteiro, aromático, que abunda nas encostas do arquipélago de Cabo Verde. Dizem que quem o sente o seu doce aroma nunca o esquece. Utilizado literariamente como símbolo identitário, inaugura, em texto, o número um da revista *Claridade*.



Inspirado por estes arbustos, Corsino Fortes os assemelha à própria ex-colônia, transformada em nação:

Ó velho arbusto! Que foi colônia  
Ó velho arbusto! Sem sombra.  
(FORTES, *Árvore & tambor*, 1986, p. 25).

Lembremos que, no início da colonização portuguesa em Cabo Verde, foram levados para as ilhas elementos essenciais à vida do homem, que permitissem a sua sobrevivência, para que o arquipélago pudesse assegurar a sua importância (para o colonizador) de entreposto comercial e de placa giratória de mercadorias: plantas e animais, numa primeira fase, provieram do continente africano e de Portugal; mais tarde, da Ásia e do Brasil.

Elo atlântico entre os três continentes, o arquipélago funcionou como "um centro de concentração e de difusão de plantas, animais e homens, como porventura nenhum outro nos vastos territórios do mundo tropical" (RIBEIRO Apud PEREIRA, portal da Embaixada de Cabo Verde no Brasil), as ilhas foram viveiros de aclimação das plantas e culturas em movimento.

Sintetiza o historiador Daniel Pereira, que denomina o arquipélago de “placa giratória”:

Encontram-se, por isso, representadas nas ilhas de Cabo Verde, em maior ou menor escala, as espécies comuns da flora alimentar de todas as partes do Mundo. [...] Por tudo isso, nas palavras judiciosas de Orlando Ribeiro, em Cabo Verde o campo é mediterrânico, na forma como os terrenos são amanhados, as plantas são americanas e a alimentação é africana, o que nos confere uma dimensão universal na nossa própria maneira de ser, em consequência da localização geográfica do arquipélago que, simultaneamente, funcionou como instrumento universalizador pela função que teve como receptor e irradiador dos elementos em presença na construção e permanência do factor humano nas ilhas cabo-verdianas (Op. Cit).



A simbólica do milho, por exemplo, tem sido largamente estudada por antropólogos e disseminada em textos literários como representante da caboverdianidade, sobretudo em seu fundamento cultural pautado na mestiçagem e no hibridismo. Jorge Barbosa, em poema dedicado à “morna”, associa a modalidade musical que une todos os caboverdianos dispersos pelo mundo por um elo identitário “às folhagens do milharal/ musicando rapsódias em surdina/ nos tectos das casas pobres” do “caboverdiano anónimo”, seu “irmão” (APUD FERREIRA, 1975, p. 94).

Trazido do Brasil pelo colonizador, o milho maíz ou milho grosso (juntamente com os feijões que lhe estão associados) instalou-se no arquipélago e, de início utilizado como alimento dos escravos e animais, converteu-se na base da agricultura e da alimentação caboverdiana. Com trajetória semelhante à da morna, migrou em ascendência vertical da cuia do escravo para a mesa do senhor. A coroa de milho é um dos elementos do brasão caboverdiano e o amarelo-milho, uma das cores da atual bandeira.

No poema “País ilhéu”, José Luís Hopffer Almada refere o “pujante milho onírico/ da espiga da bandeira” (ALMADA, 1990, p.23), aludindo ao antigo símbolo de Cabo Verde dos tempos do PAIGC e da união com a Guiné Bissau (na bandeira atual, a espiga de milho não figura e este é simbolizado pela cor amarelo-ouro).

Baltasar Lopes, em Chiquinho, define Cabo Verde como “uma terra que estava bradando por milho para a cachupa”. Várias passagens de *Flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes, tornaram-se verdadeiros hinos ao milho e à sementeira. No capítulo 1, “Chuva”, João da Cruz, ao “desamparinho da tarde” (crepúsculo), semeia “em pó” (sem chuva, confira-se o belo livro de contos *Semear em pó*, de Fátima Bettencourt) o milho-esperança, “para lá do último momento”! Mesmo com as “chuvas de outubro tardias e escassas”. Os “milharais dobrados para o Sul”, o milho “viçoso, que agüentava tudo”, não resistirão, todavia, no capítulo “Lestada”, aos aguaceiros que a tudo submergem. O flagelo consiste exatamente no capricho das chuvas. Ora escassas, ora avassaladoras, conforme o soprar dos ventos. Secas de até sete anos (“Havia sete anos, sete dias, sete repartições do mundo que a chuva não caía”, DUARTE, 1952) são referidas no texto “Migração”, de Pedro Duarte, o “rosto castanho da terra”, por José Luís Hopffer Almada (1990, p. 82). Na atualíssima narrativa de Danny Spínola, *Os avatares das*

*ilhas*, uma deusa, depois de várias provas, presenteia o herói com uma espiga de milho, símbolo da conquista da caboverdianidade (cf. 2008).

Outra árvore-símbolo, neste caso, de africanidade, terá destaque em textos literários caboverdianos: o poilão ou baobá (árvore da savana africana, símbolo da resistência dos povos que as habitam), com seus vários nomes \_ imbondeiro, árvore kapok, calabaceira. Referido como local-símbolo (recanto do interior da ilha de Santiago) de beleza e resistência, em virtude de sua idade antiga e seu tronco extremamente volumoso, o poilão habita a série literária como marca cultural de tradição.

É tempo de findar. Poderíamos daqui continuar descrevendo toda a riqueza que se desvela por detrás de uma cortina que teima em ver Cabo Verde como terra seca e miserável, flagelada, em suma. Vários poetas recusaram este rótulo e, tomando este mote, buscamos levantar, na origem das palavras, inúmeras pistas para a apreciação de uma rica diversidade de espécies botânicas que Darwin sabiamente utilizou como base para sua teoria da origem das espécies.

Cabo Verde, “enquanto as mãos /se crispam na areia/(...) sonha milharais e nuvens” (FORTES. *Apud*: FERREIRA, 1975, p. 208). “De pé! O arquipélago ganha vela/porto & terra/ De árvores com hélices nas raízes”. As cicatriz da mão/brotam raízes/Que vicejam a memória dos séculos” (FORTES, *Árvore & tambor*, 1986, p. 50 e 49). *Welwitschia mirabilis* (nome da antologia dos novíssimos poetas caboverdianos), o arquipélago, como esta planta do deserto, que floresce em secular resistência, inventa as boas-águas do futuro: refloresta, dessaliniza a água do mar, produz biodiesel de purgueira, sai do grupo dos países subdesenvolvidos e avança. Com determinação, firmeza, BELEZA.

### **Referências bibliográficas**

ALMADA, José Luís Hopffer. *À sombra do sol*. Volume 1. Praia: Edições “Voz di Povo”, 1990.

ALMEIDA, José Evaristo de. *O Escravo*. 2. ed. [Linda-A-Velha]: ALAC, 1989.

BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

BETTENCOURT, Fátima. *Semear em pó*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1994.

DARWIN, Charles. *Viagem de um naturalista ao redor do mundo*. São Paulo: Abril Cultural e Companhia Brasil Editora, s/d. Vol.1.

DUARTE, Pedro. Migração. In: Boletim de Cabo Verde, ano IV, 39, dez 1952.

FERNANDES, Valentim. *Cartas das ilhas de Cabo Verde, de Valentim Fernandes: 1506-1508* / COSTA, A. Fontoura da. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1939.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. V. I. Cabo Verde e Guiné-Bissau. Lisboa: Seara Nova, 1975.

FORTES, Corsino. *Árvore & tambor*. Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro e Publicações Dom Quixote, 1986.

LOPES, Baltasar. *Chiquinho*. Lisboa: Prelo, 1970.

LOPES, Manuel. "Paul". In: HANRAS, Marie-Christine. *Manuel Lopes, um roteiro iniciático*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1995.

\_\_\_\_\_. *Chuva Braba* (capítulo I, parte II). Lisboa: Edições 70, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os Flagelados do vento leste*. São Paulo: Ática, 1979.

LOPES, Gilberto, Introdução à Coleção Dragoeiro, MARTINS, Ovídio. *Tchutchinha*. Praia: Grafedito, s.d.

PIRES, Fernando. *Da Cidade Velha da Ribeira Grande à Cidade Velha em Cabo Verde-Análise Histórico-Formal do Espaço Urbano Séc. XV-Séc. XVIII*. Praia: Edições Uni-CV, 2007.

SOUSA, Henrique Teixeira de. *Ilhéu de Contenda*, Mem Martins: Publicações Europa América, s.d.

\_\_\_\_\_. *Xaguate*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.

SPÍNOLA, Danny. *Os avatares das ilhas*. Praia: Spleen, 2008.

VIEIRA, Arménio. *Poemas*. Mindelo: Gráfica do Mindelo, 1981.

### **Webgrafia** (Acessos em setembro de 2009)

Praia de Charles Darwin. *A Semana*, Praia, 8 de fevereiro de 2009.  
[www.asemana.publ.cv/spip.php?article38761](http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article38761)

O primeiro porto a que chegou o Beagle: Cabo Verde. Blogpaedia, 18/07/2009.  
[www.blogpaedia.com.br/2009/07/o-primeiro-porto-que-chegou-o-beagle.html](http://www.blogpaedia.com.br/2009/07/o-primeiro-porto-que-chegou-o-beagle.html)

A importância de Cabo Verde na formação do mundo atlântico. PEREIRA, Daniel.  
[www.embcv.org.br/portal/modules/mastop\\_publish/?tac=143#0200000F#0200000F](http://www.embcv.org.br/portal/modules/mastop_publish/?tac=143#0200000F#0200000F)

***Título: A árvore que tinha batucada: um diálogo entre a moderna literatura angolana e o realismo maravilhoso***

Title: *A árvore que tinha batucada*: a dialogue between the modern angolan literature and the marvellous realism

**Thaís Santos**

Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas – UFRJ  
[correiodathais@hotmail.com](mailto:correiodathais@hotmail.com)

**RESUMO:**

Este estudo visa a analisar o conto *A Árvore que tinha batucada* e seu possível diálogo com o Realismo Maravilhoso. Escrito pelo angolano Boaventura Cardoso, cuja literatura foi classificada como uma "falaescrita", o conto se apropria de elementos da cultura tradicional banto-angolana para recriar um universo insólito numa comunidade africana contemporânea, tensionando tradição e modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo Maravilhoso, Literatura angolana, Cultura tradicional banto-angolana, Boaventura Cardoso.

**ABSTRACT:**

The present study analyzes the short story *A Árvore que tinha batucada* and its possible dialogue with Marvellous Realism. Produced by the Angolan writer Boaventura Cardoso, whose literature has once been classified as "spokenwriting", the narrative adopts elements of traditional banto-angolan culture to recreate an extraordinary universe in a contemporary african community, stretching from tradition to modernity.

**KEY-WORDS:** Marvellous Realism, Angolan Literature, Traditional banto-angolan culture, Boaventura Cardoso.

**CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

O conto *A Árvore que tinha batucada* é iniciado com a narração, em primeira pessoa, de uma personagem recém-saída de uma sessão de um filme de suspense, “O Laço da Meia Noite”, um clássico de David Miller, de 1960, em que Doris Day, caminhando num nevoeiro em Londres, ouve vozes vindas de uma estátua.

A personagem do conto, de forma semelhante à do filme, caminha tarde da noite, sozinha e amedrontada, na fronteira entre a luz e a escuridão, “na linha divisória de espaços

sociais”, compostos pelo natural/real (iluminado) e pelo sobrenatural/sagrado (escuro), dimensões que interagem e se interpenetram de forma usual na cultura tradicional banto-angolana. Eis que a personagem da narrativa começa a ver misteriosos pontinhos luminosos em volta de si e a ouvir ecos de sua própria voz.

E comecei então a ouvir, vindo da árvore que agora estava à minha frente, uma mistura de sons e ruídos e gargalhadas e batucada e barulho de pratos e cães ladrando e gatos miando. E não estava a ver ninguém. E não me atrevi a dar passo. E fiquei então estático. Um som oco crescia e crescia assim: eram cabaças se entrechocando. E desceram então da árvore e vieram então cá em baixo se movimentando às voltas, dançando. E não via ninguém. E derepente comecei então a ser esbofeteado. E tentei me esquivar, me defender: em vão. E agüentei bofetadas e pontapés até cair no desmaio.(CARDOSO, 1989, p.28)

A partir desse fato, passa-se para a terceira pessoa a narração dos acontecimentos, em que o (in)sólito se evidencia por meio de uma árvore que se transforma em símbolo do resgate das tradições culturais quimbundas e de sua permanência no processo de formação e reformulação da identidade angolana. Ela, que “era uma árvore normal e igual a tantas outras, até aquele dia”, deu para tocar batucadas noturnas e agredir quem dela se aproximasse, irritando Sô Administrador, representante da dominação do branco sobre o negro, da cultura européia sobre a africana. Os chamados caminhantes, que chegavam a ela - entre eles cegos e paráliticos, mulheres de ventre infecundo e homens sem geração e solteirona desamada e marido cornudo na tourada conjugal e pobretão sonhando milhões na loteria e até mesmo a Chuva, o Frio, o Sol, a Noite, o Dia e a Tempestade - iam e viam, ao contrário de si que estava lá: “imponente, vertical, alicerçada na força telúrica, resistente às intempéries do Tempo e da Natureza”, resistente ao apagamento das tradições.

Segundo Jane Tutikian (2005, p.174), o projeto literário de Boaventura Cardoso se alia à chamada retraditionalização das sociedades africanas, em que, por meio de uma conexão entre memória e identidade cultural, haveria uma reação ao passado colonial, resgatando-se o cultural e espiritualmente significativo, sem, contudo, tornar-se insensível às influências de outras culturas e da contemporaneidade.

### **As ditas tradições presentes no texto**

#### O símbolo da Árvore

Mircea Eliade, em seu Tratado de História das Religiões (2002, p.216), estabelece grupos que classificam a função religiosa e os significados representados pela árvore em

diversas sociedades por ele estudadas. Alerta que “nunca uma árvore foi adorada por si mesma, mas pelo que, através dela, se ‘revelava’, por aquilo que ela implicava e significava”, desvelando sempre uma dimensão espiritual.

Dentre os significados representados por esse símbolo, encontram-se a árvore sagrada – em que a sacralidade de que é revestida se deve à sua verticalidade, ao ciclo vital, à sua capacidade de crescer e se regenerar, representando o cosmos; a árvore Axis Mundi – que se encontraria no centro do universo, ligando Céu, Terra e Inferno; a árvore invertida - em que os ramos se estenderiam sobre a Terra e as raízes para o Céu; a árvore morada da divindade, a árvore antepassada mítica de uma dada tribo. E, ao associar essa última função à fertilidade, ensina:

O que é importante nesses costumes é a concepção de um circuito contínuo entre o nível vegetal – considerado fonte de vida inesgotável – e o humano; os homens são simples projeções energéticas da mesma matriz vegetal, são formas efêmeras cuja aparição é constantemente provocada pela plenitude do nível vegetal. A ‘realidade’ e a ‘força’ não têm nem a sua base nem a sua origem no homem – mas nas plantas. O homem é apenas a aparição efêmera de uma nova modalidade vegetal. Ao morrer, quer dizer, ao abandonar a condição humana, regressa – em estado de ‘semente’ ou de ‘espírito’ - à árvore. Efetivamente, essas fórmulas exprimem tão-só uma mudança de nível. Os homens reintegram-se na matriz universal, adquirem outra vez o estado de semente, voltam a tornar-se germes. A morte é um retorno à fonte de vida universal.(ELIADE, 2002, p. 245)

A árvore que tinha batucada apresenta-se envolta numa dimensão espiritual que vai ao encontro da importância simbólica sobre a qual fala Eliade e adquire ainda outras funções e significados, somando ao simbolismo que perpassa o imaginário banto-angolano uma nova roupagem: insurge-se contra o sistema político que vigorava na região comandada por Sô Administrador, contra os caminhantes que em sua constante caminhada deixavam para trás os valores tradicionais, em função de uma cultura formada por hibridismos e pela valorização exacerbada da cultura do outro em detrimento da própria. A árvore, então, deixa de ser somente um símbolo para se transformar num verdadeiro agente.

Depois de ter pregado vários sermões contra os bandidos, Sô Padre decidiu também ir lá desafiar então o satanás. E na árvore deixou a batina e o missal e os óculos e foi levado então em estado de coma. E nem as benzeduras lhe safaram. (CARDOSO, 1989, p.32)

Os eventos (in)sólitos da tradição oral

A existência de uma árvore que se assenhora de capacidades humanas para interagir com aqueles a quem despreza e puni-los é feito que pode ser caracterizado, em

primeira análise, como insólito - que se opõe ao natural e ao ordinário, expressões comumente utilizadas para se referirem a Maravilhoso, Fantástico, Sobrenatural e Realismo Maravilhoso na Teoria dos gêneros literários. Entretanto, para um correto entendimento e uma posterior caracterização de um texto, não basta que ele seja analisado somente com os olhos e a cultura do leitor: é preciso adentrar o universo do contado.

Um texto não pode nem respirar nem viver sem contextos. E, quer o queiramos, quer não, eles fazem-no sempre. Muitas vezes, é por quase uma prestidigitação que, sem o notarmos, lhe abrimos os limites hipoteticamente estanques e o articulamos nos contextos que lhe dão sentido, que o tornam minimamente inteligível. (GUEDES, 1987, p.40)

Faz-se necessário, destarte, antes de se propor o diálogo entre o conto aqui analisado e gêneros literários caracterizados como de outras culturas, que seja analisada a fonte em que Boaventura Cardoso buscou o substrato para sua tecedura e o sentido da expressão insólito quando cotejado com a moderna literatura angolana.

Segundo Laura Padilha, a Modernidade passou a marcar a literatura de Angola a partir da década de 60, por meio da abordagem e da releitura de aspectos da tradição banto-angolana e da manifestação textual de elementos característicos da oralidade. Marcam fortemente os textos a tradição oral, tanto por uma tentativa de se recompor, na escrita, sua forma, seu ritmo, quanto pelo conteúdo temático buscado das antigas narrativas orais (cf. PADILHA, 2002). Dentre elas encontram-se o missosso e a maka, ambos estudados por Oscar Ribas. E o missosso seria “um grupo de histórias populares (...) que circularam, durante séculos, pela voz dos contadores orais, ou seja, pela voz dos griots da tradição.” (PADILHA, 1995, p.5) e a maka, “outra forma de narrativa que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua intimidade, ou por pessoas de que ouviu falar.” (PADILHA, 1995, p.19). Diferenciam-se uma vez que esta seria uma ficcionalização de estória tida como verdadeira, enquanto que o missosso é ficcional, um produto do imaginário. Dissertando sobre os elementos componentes do missosso, Padilha aponta diversas características que permitem que se aproxime esse tipo de narrativa oral do conto aqui analisado. Também o próprio Boaventura Cardoso teria comentado acerca desse texto: “Esta narrativa... pertence a um tipo de histórias míticas e mágicas que ouvimos contar, quando éramos adolescentes e jovens” (Cardoso *apud* PADILHA, 2005, p.207).

Além da própria busca do autor em compor um texto que apresente semelhança com as narrativas orais, fim ao qual servem determinados instrumentos - como as técnicas especiais de memorização, por meio das quais são feitas repetições de fórmulas lingüísticas, de ações, de nomes, as frases curtas, a linearidade e a predominância da ação -, há ainda os conteúdos temáticos aproximando o conto do missosso.

A exemplo do que se dava nos missossos, também contracenam, nas modernas narrativas literárias, mais velhos e mais novos que, juntos, procuram reconstruir, dialogicamente – o velho, pela memória e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo jogo - o mundo angolano fragmentado. (PADILHA, 1988, p.9)

A *Árvore que tinha batucada*, a exemplo disso, mostra um velho do qual depende a solução para o conflito narrativo, sendo nele depositada a confiança de Sô Administrador para resolver o problema da árvore que agredia os administrados. Entretanto, ao agir de forma contrária aos interesses dos seus e de suas tradições, tentando conter a fúria da árvore, o Velho não só “desconsegue” atingir o objetivo, como ainda é castigado com a morte por um dos subalternos de Sô Administrador. Esse procedimento é comum na tradição oral, sendo “notória, nesse sentido, a recorrência de histórias em que são punidos os integrantes que desobedecem aos costumes”, conforme esclarece Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (2006, p.5). E complementa ainda a pesquisadora:

...destacam-se, nas narrativas recolhidas da oralidade em África, tópicos como a convivência de vivos e mortos ou a naturalidade na aceitação de eventos de ordem não-natural, o que permite buscar nelas uma concepção encantada do mundo onde se dá a interpenetração dos motivos míticos e alegóricos com os sentidos propriamente mundanos e históricos. Um sentir que é forma de conhecer e pensar o que existe. Dada sua origem na oralidade, as narrativas podem ser explicadas por esse pensar que agrega o corpo e, com ele, os sentidos.

A interação das duas dimensões – a natural/real e a sobrenatural/sagrada – é visível no conto, ainda que inicialmente se tenha creditado a ação da árvore a bandidos que nela estariam escondidos. Num dado momento, é aceita pela personagem que representa a autoridade burocrática e administrativa da comunidade a sobrenaturalidade dos eventos descritos, buscando, para sua resolução, o Velho, autoridade religiosa e cultural entre os bantos, detentor de mais conhecimentos e meios para alcançar a dimensão de que fazia parte a árvore que tinha batucada.

Laura Padilha (1995, p.10), a respeito das dimensões natural e sagrada, complementa:



Assim como, esteticamente, a oralidade é um dos traços distintivos do discurso narrativo angolano, também a força vital constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chama (sic) de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa, segundo ensina, entre outros, Alessane Ndaw (1983). Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são ‘o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente’, nas palavras de José Carlos Rodrigues (1983, p.82). Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremos, cujas linguagens dominam.

Tendo sido feito o cotejo entre a tradição oral banto-angolana e o conto, pode-se concluir pela existência neste de uma grande carga daquela, havendo mesmo quem diga se tratar *A Árvore que tinha batucada* de um missosso levado a forma escrita (cf. TUTIKIAN, 2005, p. 175).

Assim sendo, percebe-se que a presença de eventos ditos insólitos, sobrenaturais ou maravilhosos, é prática corrente, tanto nas narrativas orais, quanto na moderna literatura angolana. No entanto, se eventos dessa ordem têm natureza habitual nessa cultura, fazendo parte do imaginário banto, não podem ser classificados de acordo com os sentidos definidos da palavra insólito, que, de acordo com o dicionário Houaiss (2001, p. 1625) são: o que é infrequente, raro, incomum, anormal; o que se opõe aos usos e costumes; contrário às regras, à tradição. Seriam, sim, ainda citando Padilha (1995, p. 40) acerca do missosso, seu oposto ou o que vai de acordo com “as tábuas das leis grupais”, integrando-se “ao conjunto das atividades sociais, procurando conservar o patrimônio cultural já sedimentado”. Em função disso, as personagens são representações de figuras características do cotidiano, como artesão, mulheres e crianças da comunidade, bem como as divindades e os entes sobrenaturais.

Se os eventos que interligam mundos de diferentes dimensões espirituais no texto em análise não podem ser chamados insólitos, de acordo com os sentidos supramencionados - em face da presença usual de eventos dessa ordem, tanto na literatura de Angola, quanto no imaginário cultural e religioso dos diversos povos bantos que ali vivem - mas constatando-se correspondências entre ele e literaturas em que os eventos sobrenaturais se fazem presentes, qual seria sua ligação com gêneros de tal natureza?

### **Os gêneros literários com presença do insólito**

Entre o Fantástico, o Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso

Dentre as literaturas de que fazem parte os eventos sobrenaturais ou insólitos, serão abordados aqueles gêneros de que mais se aproxima *A Árvore que tinha batucada*. Sendo feita a opção pelo gênero mais próximo, será estabelecido, então, um diálogo entre ele e o conto.

Algumas críticas a respeito das obras da moderna literatura angolana ou moçambicana foram feitas sob a ótica do fantástico, de acordo com a concepção de Torodov. Segundo o teórico, as condições necessárias para que um texto seja caracterizado como pertencente a esse gênero são: que haja uma hesitação do leitor, diante de um acontecimento que não pode ser entendido racionalmente, entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural, e que o leitor rechace tanto a condição alegórica quanto a poética. Condição facultativa seria a identificação do leitor com o narrador. Sendo feita uma opção pelas leis da realidade, estar-se-ia ingressando na categoria do estranho. Optando-se pela interação entre as diferentes dimensões material e espiritual, adentrar-se-ia o maravilhoso (cf. TODOROV, 1975, p.24).

O gênero fantástico pertence, sobretudo, ao século das luzes, quando o homem conheceu o conflito entre explicações racionais ou sobrenaturais para um evento que fugia à lógica cotidiana, tornando-se insólito. Apesar de o conto em análise trazer, em princípio, uma hesitação das personagens quanto à natureza dos eventos sobrenaturais, tanto no trecho em que o narrador é homodiegético, quanto nos eventos descritos pelo narrador heterodiegético, num determinado momento, é feita uma escolha: os representantes do poder local decidem utilizar forças componentes do sobrenatural para tentar vencer a árvore, integrando o imaginário banto-angolano à solução do conflito, o que faz com que a narrativa abandone a entrada no gênero fantástico que porventura tenha inicialmente ensaiado.

O gênero maravilhoso, ainda à luz de Todorov, “implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes.” (TODOROV, 1975, p.89). Os eventos descritos e o mundo das personagens, no maravilhoso, não entram em conflito, uma vez que fazem parte de uma única dimensão. Em função disso, o insólito não provoca reação particular nos personagens ou no leitor. “O Fantástico nos põe ante um

dilema: acreditar ou não acreditar? O Maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente.”(TODOROV, 1975, p.35).

Também não se pode afirmar que a narrativa em estudo faça parte gênero Maravilhoso. Apesar de ter sido feita a opção por uma explicação para os eventos ocorridos na comunidade que integra uma dimensão imaterial, não se está absolutamente imerso num mundo de leis sobrenaturais. Há, sim, uma interpenetração entre ordens natural e sobrenatural, provocando um efeito de encantamento no leitor pela percepção da contigüidade entre essas esferas (CHIAMPI, 1980, p. 61).

Conforme aduz Flávio García, Maravilhoso e Realismo Maravilhoso se diferenciam, uma vez que o “conto mítico se inscreve no gênero Maravilhoso, visto que o sobrenatural nele presente é aceito sem questionamentos e suas causas não aparecem ali explicitadas”; já o Realismo Maravilhoso “se apropria desse mito, recria-o em outro ambiente, faz com que dialoguem nele dois tempos históricos, e introduz-lhe, a partir desses recursos, prováveis causas verossímeis, porém desconectadas de suas conseqüências” (GARCIA, 2004, p. 61-2)

Ademais, é importante ressaltar que o Realismo Maravilhoso apresenta também uma dimensão realista, em que eventos históricos, como os relacionados com as guerras que já perpassaram o território sobre o qual se passa a narrativa e suas conseqüências, são abordados paralelamente aos eventos insólitos descritos.

Dá-se uma maior aproximação desse último gênero com o conto analisado. Neste, o cotidiano é representado por personagens que compõem a realidade de uma comunidade, a exemplo dos missossos. É explorado também o resultado da ocupação colonial e do enfrentamento entre as forças colonizadas e colonizadoras. Além disso, a presença de eventos sobrenaturais, comuns em literaturas africanas de língua portuguesa que têm origem em tradições orais, dá a esse real uma outra feição, que em muito se aproxima do Realismo Maravilhoso.

### **Finalmente o diálogo**

Faz parte do imaginário cultural do grupo banto-angolano, formado por diversas etnias e também pela miscigenação com outros povos (cf. SANTOS, 1969), a crença no

sobrenatural e na interação entre as dimensões material e espiritual. Eventos dessa ordem não são “contrários aos costumes e à tradição”; pelo contrário, as integram.

*A Árvore que tinha batucada*, assim, ao retratar uma comunidade banto-angolana, cuja cultura é plena de símbolos e eventos de coexistência entre universos material/real e espiritual/sagrado, aproxima-se do Realismo Maravilhoso, estabelecendo com esse gênero, inicialmente característico de literaturas latino-americanas, um diálogo, baseado na presença de eventos chamados por Carpentier de extraordinários e na crença em sua existência. “O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito; não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normalidades estabelecidas é maravilhoso.” (CARPENTIER, 1987, p.122)

Esse autor utiliza as expressões extraordinário, insólito e maravilhoso, para caracterizar os mesmos eventos que até agora foram chamadas de sobrenaturais, de dimensão espiritual, de sólitos, conforme Houaiss, para a cultura banto-angolana. Entretanto, Carpentier também afirma que eles fazem parte do cotidiano da América Latina:

Quanto ao real maravilhoso, apenas precisamos estender as mãos para alcançá-lo. A nossa história cotidiana apresenta todo dia insólitos acontecimentos”, caracterizando um dado fato histórico como insólito e afirmando se juntar ele “a muitos outros fatos insólitos, que para nossa glória e com magníficos resultados, têm acontecido na história da América desde a Conquista até agora. (CARPENTIER, 1987, p. 129)

Nesse sentido, sob a perspectiva das personagens, os eventos descritos no conto não seriam contrários às tradições, aos usos e costumes, mas fariam parte de seu imaginário e de sua realidade, o que esvazia o conceito de insólito trazido pelo dicionário Houaiss, mas se aproxima do conteúdo utilizado por Carpentier. Sob o enfoque das personagens, aproxima-se do Realismo Maravilhoso, uma vez que, nesse, há uma naturalização do insólito. Para elas, esses eventos têm possibilidade de acontecer porque não são “anormais”, mas tão-somente maravilhosos.

Se, por outro lado, a personagem desacredita na coexistência entre dois mundos, optando pela alternativa racionalista entre duas oriundas de diferentes dimensões, não se trataria de Realismo Maravilhoso, embora possa ser presente a figura do insólito.

Quando a possibilidade ou realidade do evento sobrenatural é colocada sob o crivo do leitor, e esse, com suas crenças pessoais, não acredita na coexistência entre as duas dimensões, o conceito de insólito adquire solidez. Eventos dessa natureza seriam então, os que se opõem aos usos e costumes do leitor.

Se ele acredita, o evento perde parte do caráter de anormalidade conferido ao conceito de insólito. Mas, para a caracterização do Realismo Maravilhoso, o fundamental é que as personagens tenham em seu imaginário a existência do sobrenatural e, na realidade, a possibilidade de ocorrências de eventos dessa natureza.

Nesse sentido, a presença do sobrenatural seria, no imaginário banto-angolano representado no conto, um evento sólito, conforme o verbete dado pelo dicionário Houaiss e insólito, de acordo com o significado de extraordinário, porém habitual, conferido à palavra por Carpentier.

#### PARA NÃO APRESSAR AS CONCLUSÕES

O presente trabalho foi iniciado pela análise aprofundada do conto *A Árvore que tinha batucada*, buscando observar elementos da tradição oral angolana. Concluiu-se que a narrativa tem fortes marcas dessa tradição, sobretudo pela valorização da cultura banto-angolana, no caso, quimbunda, e pela presença de eventos extraordinários.

A partir daí, iniciou-se a investigação do gênero literário, dentre aqueles em que há a ocorrência de eventos insólitos, com o qual o conto em questão poderia estabelecer um diálogo mais próximo.

Após fazer-se uma breve exposição do Fantástico, do Maravilhoso e do Realismo Maravilhoso, optou-se por esse último, por ser esse o gênero cujas características mais se mostram consoantes com o texto em análise.

Ressaltou-se a importância do contexto e do referencial para o entendimento do texto; analisaram-se os conceitos de insólito definidos por Houaiss e a concepção utilizada por Carpentier ao tratar do Realismo Maravilhoso, bem como foi estabelecido um diálogo entre esse gênero e o conto em questão.

Dentre os que estendem o Realismo Maravilhoso a literaturas além da latino-americana, encontra-se, por exemplo, Ngomane (2004), que, em tese de doutoramento

intitulada *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*, considera os fatores históricos e sócio-culturais que influenciaram a formação desse gênero literário, tanto na América Latina, quanto em Moçambique. Afirmado a inconsistência de influências de uma literatura sobre a outra, o pesquisador baseia sua tese na ocorrência da literatura enquanto “produto de processos civilizatórios similares desenvolvidos sob condições históricas e sócio-culturais comuns.” Conclui que as obras africanas por ele estudadas inserem-se na estética do Realismo Maravilhoso, com a implicação de que “as suas linhas de força não se restringem a esse sub-contidente, mas se inserem em espaços geopolíticos marcados pelo fenómeno colonial e sujeitos a processos civilizatórios selados pela dominação”, embora se desenvolvido inicialmente na América Latina, por meio de uma renovação da linguagem e da realidade ficcional da narrativa.

Outro autor da moderna ficção angolana, Pepetela, por sua vez, “ao abdicar dos adjetivos cabíveis em outras realidades artísticas — o fantástico “e outros realismos por aí” —, chega mesmo a propor um novo adjetivo”: Realismo Animista (cf. SARAIVA, 2007).

Este trabalho, contudo, não pretendeu concluir pela adesão ou não do conto *Árvore que tinha batucada* ao Realismo Maravilhoso. O que se pretende, aqui, é antes ressaltar os aspectos polêmicos de um tema que tem dividido a opinião dos que pesquisam o assunto, trazendo algumas reflexões cabíveis no cotejo entre o conto e o gênero.

## REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GARCÍA, Flávio. “*Fria Hortensia*” In: Flávio García (Org.). *Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários*. [ISBN 85.86837-05-9]. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. [p.34-63] (Disponível em [http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/ler\\_ferrin.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/ler_ferrin.pdf)).
- GUEDES, A.M. O texto e o contexto na recolha de tradições orais em Angola. *Revista ICALP*, vol. 10, Dez. 1987 [p.37-50] (Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bdc/revistas/revistaicalp/textocontexto.pdf>).
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

NGOMANE, Nataniel José. Tese de doutoramento intitulada *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*, apresentada em 2004 na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da USP. (Resumo disponível em <http://dedalus.usp.br:4500/ALEPH/POR/USP/USP/DEDALUS/FIND-ACC/2672964>).

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

\_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pelo ventre sagrado da terra*. In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

SARAIVA, Sueli. Fustigar os dogmas: singularidades da crítica africana e africanista. *Revista Crioula*, n. 2, nov/2007. [ISSN 1981 7169]. (Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/capa.asp>).

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Meus pensamentos são todos sensações: corpo e voz nas narrativas orais africanas. *Revista Boitatá*, n. 2, jul/dez/2006. [ISSN 1980-4504] (Disponível em <http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/Artigo%20Ana%20vers%C3%A3o%20final.pdf>).

TODOROV, Tzvedan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TUTIKIAN, Jane. *N'goma yoté! / Animem o batuque! (a re-traditionalização em A morte do velho Kipacaça)*. In: CHAVES, Rita, MACÊDO, Tânia e MATA, Inocência. *Boaventura Cardoso, a escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

## **Título: Aprendizes da seiva: o homem e a árvore nos contos de Mia Couto**

Title: Apprentices of sap: man and the tree in tales of Mia Couto

**Tereza Paula Alves Calzolari**

Doutoranda em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela UFRJ

### RESUMO:

O presente artigo tem por objetivo analisar a representação da árvore nos contos de Mia Couto. Importante e sagrada nas culturas africanas, a árvore é trabalhada literariamente pelo autor sob nuances diversas, mas complementares. Guardiã da tradição, nela se encontram os ancestrais, que aconselham, mas, se necessário, também podem punir. A relação íntima e amalgamada com seus naturais, a condição feminina de fertilidade, acolhimento, força e delicadeza são algumas dessas nuances. Símbolo da terra natal, a árvore, antiquíssima, testemunha a história e outras estórias, amores que brotam e prendem, de boa vontade, o homem ao solo, e outros que acabam por afastá-los.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção moçambicana contemporânea; Mia Couto; contos.

### ABSTRACT:

The present article has since objective analyses the representation of the tree in the stories of Mia Couto. Important and consecrated in the African cultures, the tree is literary worked by the author under subtle but complementary differences. Guardian of the tradition, she shelters the ancestors, whom can advise or punish. The intimate and amalgamated relation with her natives, the feminine condition of fertility, welcome, strength and delicacy are some of these shades. Symbol of the birth-place, the tree, very ancient, witnesses the history and other stories, loves that produce and fasten, of good will, the man to the ground, and others that remove them again.

**KEYWORDS:** Mozambican contemporary fiction; Mia Couto; stories

Para escrever o presente artigo, revisitamos os livros de contos de Mia Couto até agora publicados e levantamos os textos em que se faz presente, de modo relevante,



a figura da árvore. Nosso objetivo é o de verificar a representação literária de um dos mais sagrados símbolos da tradição africana na obra de um de seus mais renomados filhos.

Nascido na Beira, em Moçambique, Mia Couto, aos cinquenta e quatro anos, é autor de onze romances, seis livros de contos, três de crônica e um de poemas. Sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras desde 1998, recebeu o Prêmio Virgílio Ferreira, em 1999, pelo conjunto da obra; o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas e o 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura, em 2007, pelo melhor romance publicado em língua portuguesa nos últimos dois anos (*O outro pé da sereia*).

Desacreditando os limites entre prosa e poesia, o escritor, biólogo e ex-militante político, recria a escrita em língua portuguesa através da fusão de palavras, expressões e modo de narrar oraturalizado à maneira africana tradicional de contar estórias. A esse respeito, afirmou em entrevista a Agualusa:

(...) sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano, mas só o sei fazer usando panos e linhas européias. (COUTO, 8-10-1997, p.59)

Dos seis livros de contos, a figura da árvore é trabalhada expressivamente em quatro deles, quais sejam, *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997) e *Na berma de nenhuma estrada* (1999). Mesmo quando não ocupa posição privilegiada na narrativa, sua imagem é imponente e bastante simbólica, marcando o lugar da cultura, da tradição e da ancestralidade, da comunhão entre o natural e a terra, a natureza, se não vejamos.

Em “As lágrimas de Diamantina”, sexto conto de *Na berma de nenhuma estrada*, a mulher cujas lágrimas confortam os que solicitam seu choro, o faz sentada ao lado do visitante, olhos nos olhos, sob a sombra de um grande *djambalau*. “Cada lágrima aliviava o confessor, faz conta a mão de um anjo suavizando feridas.” (COUTO, 2001, p.33)

As lágrimas de Diamantina, tal qual o nome, pedrinhas preciosas e balsâmicas, auxiliam o visitante na purificação do “peso de existir” (*ibidem*), de suas

mágoas. O pranto é vertido sob a sombra da grande árvore, sagrada como ele, espaço da ancestralidade, em cujos galhos, reza a tradição, estão os antepassados a abençoar e aconselhar os vivos. Assim, o ofício de Diamantina é praticado sob a anuência dos ancestrais, que a autorizam e protegem.

O marido, ganancioso, vislumbra, na habilidade da esposa, a possibilidade do ganho financeiro e passa a cobrar pelo pranto, com o que ela não concorda, mas nada faz. Uma tarde, vem lhe encomendar o choro, um homem chamado Florival. Com a fama de “brutamonstro” (*ibidem*, p.35), o homem, “cujo aspecto sobrava da aparência” (*ibidem*), se assemelha ao próprio nome, sensível, não correspondido em seu amor por Diamantina. Para não olhar o objeto de seu sentimento como “destino de seus desejos” (*ibidem*), resolve se converter em mulher: “Diamantina escutou tudo até ao fim. Levantou-se e espreitou entre os ramos do djambalaeiro. Puxou com força como se entendesse desventrar a árvore. Depois chorou, chorou como nunca havia feito”. (COUTO, 2001, p.36)

Após consultar os ancestrais na figura da árvore e de chorar outras vezes junto a Florival, ele e Diamantina partem juntos, “sem dizerem palavra, se enfeitaram entre folhagens, furtando-se pelos matos” (*idem*, p.36). O casal, afim com a natureza em sua sensibilidade, já desde os nomes, é homem e mulher inteira e simultaneamente, ambos assumidos igualmente em sua porção feminina que habita todos os seres. O necessário aflorar do feminino, a claridade serena e luminosa do luar é sublinhada pelo autor no prefácio de *Contos do nascer da terra*, e em outros textos, como “Mulher de mim”, de *Cada homem é uma raça*. Neles, Mia Couto acena para a importância do sonho, do amor e da imaginação, após tantos e sofridos anos de luta pela independência.

Não é do nascer do sol que carecemos. Milenarmente a grande estrela iluminou a terra e, afinal, nós pouco aprendemos a ver. O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre. Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra. (COUTO, 2002, p.7)

Em “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, de *Cada homem é uma raça* (1990), encontramos a barbearia de Firipe “debaixo da grande árvore” (COUTO, 1998, 148), “O tecto era a sombra da maçanqueira” (*ibidem*). No tronco, o preço dos serviços e um espelho, ao lado um cartaz de Elvis Presley.

Para garantir e aumentar a clientela, ou pelo simples prazer de inventar estórias, Beruberu afirma ter cortado o cabelo do ator Sidney Poitier, de quem guardava embrulhado um postal colorido e que, segundo ele, “(...) trouxe a cabeça de lááá, da América até aqui na minha barbearia (...) Enquanto falava ia olhando para a copa da árvore. Espreitava cautelas para desviar dos frutos que caíam”. (COUTO, 1998, p.151)

Mentirinhas que não fazem mal, mas podem, quem sabe, aborrecer os antepassados e valer uma maçã na cabeça. Os clientes e amigos não acreditam que Beruberu houvesse de fato cortado o cabelo do ator e, diferente de incomodar, isso anima as conversas e gera falsas discussões. O barbeiro se finge de ofendido por não acreditarem em sua estória. Tem até um álibi, o Jaimão, “um velho vendedor de folha de tabaco” (*idem*, p.152), que, sempre que solicitado, a confirma e, algumas vezes, a aumenta, “De vez em quando, Jaimão ultrapassava e arriscava suas iniciativas”.(*idem*, p.153)

Uma certa manhã, no entanto, chegam dois agentes da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a polícia política portuguesa) pedindo os documentos de Beruberu e a “fotografia do estrangeiro” (*idem*, p.159). O barbeiro assume a brincadeira, mas de nada adianta: “– Brincadeira, vamos ver. Nós sabemos muito bem que vêm subversivos da Tanzânia, da Zâmbia, de onde. Turras! Deve ser um desses que recebeste aqui.” (*idem*, p.160) Jaimão é chamado a desmentir a estória, mas, como de costume, a confirma. Beruberu e seu ajudante Gaspar Vivito são presos.

E o conto acaba assim, com dois trabalhadores inocentes presos injustamente sob a maçanqueira. A árvore, símbolo dos ancestrais e da tradição, que testemunhara os serviços de Beruberu e suas brincadeiras, assiste agora os filhos serem levados para provavelmente nunca mais voltarem.

Em “O poente da bandeira” (*Estórias abensonhadas*), um menino, que “para sonhar (...) tinha que sangrar” (COUTO, 1996, p.51) e era cuidado pela avó, ao passar no “municipal edifício, o único da vila” (*idem*, p.52), ergue o rosto para olhar a bandeira cujo mastro era o tronco de um coqueiro sem copa. “As cores do pano estão tão rasgadas que nada nele arco-irisca. Os olhos do miúdo pirilampejam de encontro à luz: é quando o golpe lhe tombou. Deflagra-se-lhe a cabeça, extra-craniana”. (*ibidem*)

Serriamente ferido, é ainda repreendido pelo soldado que, ao invés de socorrê-lo, interpela em acusação: “– Você não viu a bandeira?” (*ibidem*) e o chuta no rosto. E uma vez mais: “– Você, miúdo, não aprendeu respeitos com a bandeira?” (*ibidem*), seguido de novo golpe. “À medida que o soldado desfere mais violência, a bandeira parece perder as cores, a paisagem em redor esfria e a luz tomba de joelhos”. (*ibidem*) Eis que a bandeira, de súbito, se desprende do mastro-tronco e desaparece no céu. E uma palmeira despenca das alturas, caindo sobre o soldado, ao lado do menino já morto. Em seguida, de acordo com a avó, “o tronco se desmanchara, líquido, devido à morte daquela criança”. (*idem*, p.53)

O coqueiro, mutilado para servir de mastro, traz à lembrança do menino uma palmeira, o azul do mar e do céu. Bastante ferida na cabeça, a criança acaba se igualando à árvore decepada. A natureza sente igualmente os golpes do militar. A bandeira some nos ares e cai a palmeira sonhada e fulminante para vingar o comportamento do soldado. A terra, manchada com o sangue do menino, guarda o som de sua folhagem em movimento – movimento do qual é privado o coqueiro, reduzido a porta-bandeira –, cuja imaginária sombra conforta outra sombra, a da criança que sonhara a terra ostentada no mastro. “A palmeira sumiu, mas para sempre ficara sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio das suas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra de um menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora”. (*idem*, p.53)

Em “Pranto de coqueiro”, também de *Estórias abensonhadas*, encontramos Suleimane Ibraímo, amigo do narrador, perplexo diante de um coco verde aberto. É que de dentro dele saem voz e choro humanos, “as mãos boquiabertas deixaram tombar o coco e o vermelho se espalhou em mancha”. (COUTO, 1996, p.63)

O ocorrido se dá enquanto o narrador e Suleimane aguardam o barco que os levará de volta a Maputo. Encontram-se nessa espera há uma semana e, embora Inhambane, “cidade de modos árabes, sem pressa de entrar no tempo” (*idem*, p.64), não os desagrade, eles desejam voltar logo para casa.

Ainda em Inhambane, uma criança interrompe o trajeto de um bolo de coco das mãos à boca do narrador, porque, segundo explica a mãe, chamada às pressas pelo menino, “Esses bolos foram feitos de coco verde, foram cozinhados com lenho” (*idem*,

p.65), o que desrespeita a tradição local. Segundo esta, o coco verde é sagrado, não podendo, portanto, ser colhido, comercializado ou comido.

O fruto não maduro, o *lenho*, como é chamado, é para ser deixado na tranquila altura dos coqueiros, mas agora, com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro que no respeito dos mandamentos.

(...)

Mas o sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender. Variadas e terríveis maldições pesam sobre quem colhe ou vende o proibido fruto, os que compram apanham a tabela. A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicuembos, feitiços com que os antepassados castigam os viventes. (COUTO, 1996, p.65)

Outro caso, relatado ainda pela mãe do menino, acontecera com sua filha. Ela não conseguira tirar de cima da cabeça o cesto com lenhos comprado “nos bairros” (*idem*, p.66). A solução fora voltar e devolvê-los. Soma-se a esses o acontecido com Jacinta, que

(...) se pôs a ralar um coco e foi vendo que nunca mais esgotava a polpa. No lugar de uma panela ela encheu as dezenas delas até que o medo lhe mandou parar. Deitou tudo aquilo no chão e chamou as galinhas para comerem. Então, sucedeu o que nem posso bem contar: as galinhetas se tresconverteram em planta, pena em folha, pata em tronco, bico em flor. Todas, sucessivamente, uma por uma. (*idem*, p.66)

O conto termina com o regresso dos amigos a Maputo. No barco, Sulemaine ainda guarda o coco amaldiçoado, embrulhado em roupas, como um bebê, que embala em cantoria.

A árvore, símbolo da tradição e da ancestralidade, em cujos galhos se sentam os antepassados a aconselhar os vivos, também pode castigar. Os que a desrespeitam, no caso da lenda de Inhambane, colhendo cocos verdes, são amaldiçoados pelos espíritos. Os ancestrais são, assim, como os pais e mães mais velhos, os que abençoam, ensinam, mas também punem os (filhos) desobedientes.

Em “O cachimbo de Felizbento”, do mesmo livro, ao ser comunicado que deveria deixar sua até então sossegada terra, por motivos de segurança em tempos de guerra, o velho Felizbento responde que dali só sairia se levasse consigo todas as árvores. “No dia seguinte, o homem pôs-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes. Começou pela árvore sagrada do seu quintal. Trabalhou fundo: lá onde ia covando já se desabria um escuro total.” (COUTO, 1996, p.48)

Assim se passam muitos dias, com Felizbento “escavando”, “covando” sem cessar. A mulher ainda tenta seduzi-lo de volta à vida, numa noite em que, trajando as vestes da juventude, se “ofereceria, imitando os tempos em que seus corpos desacreditavam ter limites”. (*idem*, p.48) Mas o sapato de ponta, desacostumado, pisa os pés descalços do marido, que “tinham tomado a disforme forma da descalçidão” (*idem*, p.49), afeito ao chão, à terra. “Foi como pico em balão. O camponês recuou, resolvido. Machado de volta à mão ele reentrou no escuro”. (*ibidem*)

Até que um dia pede à esposa “que lhe desmalasse o fato, preparasse a devida roupa, engomasse os terilenes” (*ibidem*), veste-se todo, menos os sapatos, que nenhum lhe serviria. Achando o velho cachimbo no bolso, atira-o fora. “Era como se atirasse toda a sua vida”. (*idem*, p.50) E, uma vez mais, adentra a cova, a sua cova, por ele mesmo cavada. Prefere morrer a partir. Não aceita afastar-se da sua terra; escolhe com ela cobrir-se, nela afundar-se, a deixá-la rumo a algum estranho lugar. A mulher, dia após dia, continua a chamá-lo.

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz. (*idem*, p.50)

Metamorfose semelhante, ainda que movida por outra ordem de amor, se dá em “A palmeira de Nguézi” (*Contos do nascer da terra*). O conto se inicia assim:

No lugar de Nguézi há uma palmeira sagrada, dizem que nascida antes do mundo. Do colmo pende um único fruto, de aparência estranha e que nunca pode ser olhado. Porque, segundo a lenda, os olhos que ali apontem se enchem de estrelas mais que poeiram a própria noite. (COUTO, 1997, p.223)

A razão dessa palmeira é a tristeza de Tónico Canhoto, abandonado pela esposa Razia e que, por esse motivo, “havia se decidido que a sua vida era sem depois”. (*idem*, p.224) Nem os filhos e netos são capazes de lhe devolver a alegria, o ânimo. Canhoto, já velho, existia “morto, simplesmente havido, quieto e inestudável”. (*ibidem*)

Eis que um dia, diante de toda a família, reunida por aniversário de abandono, Canhoto se aproxima da margem do rio e toda a roupa escorrega do seu corpo, ainda “músculo e lustro, a idade se concentrara apenas em sua cabeça”. (*idem*, p.225) Antes

de um qualquer seguinte passo, possivelmente rio adentro, em desistência definitiva, a terra estremece e a casa rui, sepultando sua inteira família. O solo se abre sob seus pés e o engolhe, deixando de fora apenas a cabeça. “O velho Canhoto que sempre fora acusado de não ter essa parte de si vivia agora exclusivamente de sua cabeça. O resto, já nem lhe restava. Todo ele aprendera a ciência de ser raiz, o orgânico sem organismo”. (*idem*, p.226)

Assim, apenas organicamente existindo, Canhoto tem a resposta ao comportamento de entregar-se à melancolia e desperdiçar a vida. Padece de fome, sede, calor e solidão. Tudo o que tem são lembranças, memória e pensamentos. Até que uma andorinha parece apiedar-se de sua condição. Razia? É a pergunta que Canhoto (se) faz. E o pássaro, bico em boca, dá-lhe de beber, inúmeras vezes. De tanto ainda bicar o pescoço de Canhoto, a ave o transforma em “colmo, dos cabelos brotou a folhagem, dos olhos nasceu a florescência. Tudo em jeito de árvore, palmeira e sagrada.” (*idem*, p.226)

Diferentemente de “O cachimbo de Felizbento”, a passagem do humano (ou extensão simbólica do humano, como o cachimbo) ao vegetal (árvore) se dá como uma espécie de punição à personagem, por motivo de anulação de si mesma, de abandono da vida. O amor pelo semelhante cresce mais que o amor por si próprio, subtraindo do sujeito a alegria, fechando seus sentidos para o mundo, fazendo-o provar a morte em (plena) vida. A mutação se dá, assim, no matiz da melancolia. Estamos diante de uma estória triste, que ganha o estatuto de lenda.

Em “O cachimbo de Felizbento”, por sua vez, a lenda se dá pelo viés de um outro amor: o amor pela terra natal, pela pátria; um amor que brota e prende, de boa vontade, o homem ao solo. Amor mais forte que o sentido pela própria esposa, uma vez que o ancião prefere perdê-la à sua cidade. Para não se separar da terra, Felizbento resolve a ela se fundir, cavando a própria cova e deitando fora o antigo cachimbo.

Ligação bastante estreita e particular une um casal e uma árvore em “A outra”, de *Na berma de nenhuma estrada* (1999). Laura desconfia do marido, acredita que Amaral tem uma amante. E de fato tem, “a bauhinia de flores róseas” (COUTO, 2001, p.69) do jardim público. “O marido semeava beijos como chuva sobre a folhagem” (*ibidem*), apaixonado pela “criatura solúvel em estação do ano, com força de sempre reflorescer”. (*ibidem*)

Enciumada, Laura parte para o jardim munida de um machado. O primeiro golpe falha o alvo, atingindo-o apenas de raspão, de onde escorre uma seiva. Do segundo,

Lhe aparece como que uma névoa atrapalhando a visão. Saltou-lhe um estilhaço de madeira para o rosto? Ou será lágrima de raiva? Quando ela se esfrega, repara que é uma aguadilha viscosa que lhe escorre pelo rosto. Esfrega os dedos a decifrar. Aquilo é seiva. Sim, seiva como a da árvore. Laura se senta como se fosse ela a derrubada. E fica de olhos postos na bauhinia como se descobrisse nela a semelhança de irmã longínqua. (COUTO, 2001, p.70)

A mulher leva a árvore para o quintal de casa, “E vivem assim os três, a mulher, o marido e a amante. Todos debaixo da mesma copa”. (*ibidem*)

Laura, passada a fúria inicial, consegue enxergar e entender, mais do que o amor do marido pela bauhinia, o que há de comum entre elas. Ambas femininas, férteis, “com força de sempre reflorescer”. (*idem*, p.69) E, ao mesmo tempo, capazes de tudo temer de um trovão. Árvore e mulher se irmanam na delicadeza, na força, na capacidade de gerar vidas, de alimentar e acolher. No conto em questão, a imagem da árvore é, portanto, ressaltada em sua condição feminina, aproximando, uma vez mais, ainda que de modo diverso, o ser humano da natureza, em constante e contínua amalgamação.

“Raízes”, de *Contos do nascer da terra*, repete, ainda que de maneira bastante diversa, esse amálgama, dando origem à lenda do surgimento do poeta. Um homem deita-se sobre a terra, ali dormindo a inteira manhã. Ao acordar, tenta em vão levantar-se, mas nem a cabeça consegue mover. Chama a esposa para acudi-lo. Ela constata que ele está preso ao solo por raízes saídas da cabeça. Atendendo ao seu pedido, tenta cortá-las com uma faca. Ele começa a sangrar. Junta-se gente e começa a escavação. “Mas as raízes que saíam da cabeça desciam mais fundo que se podia imaginar. Covaram o tamanho de um homem e elas continuavam para o fundo. Escavaram mais que as fundações de uma montanha e não se vislumbrava o fim das radicações”. (COUTO, 1997, p.182)

Escavam por semanas e meses, mas as raízes, longe de terminarem, se ramificavam ao infinito. Um a um, vão todos desistindo de desenraizar o homem do solo. A mulher chama os sábios, que sugerem “tirar toda a terra, sacudir as remanescentes areias”. (*idem*, p.182) Mas como “transmudar o planeta todo inteiro, acumular um monte de terra do tamanho da terra?” (*ibidem*) “E o enraizado, o que se faria dele e de todas suas raízes?” (*ibidem*) Até que um mais velho acenou com uma



solução, a saber, que plantassem a cabeça na lua. “E foi assim que, por estreia, um homem passou a andar com a cabeça na lua. Nesse dia nasceu o primeiro poeta”.(ibidem)

Em “O embondeiro que sonhava pássaros” (*Cada homem é uma raça*), Mia Couto nos conta a estória do passarinho, um ancião preto que vende pássaros nos bairros dos brancos. Os pássaros são de cores, cantos e belezas nunca antes vistos e “esvoam” em “gaiolas aladas, voláteis” (COUTO, 1998, p.63), que o velho fabrica.

Despertando simpatia e alegria nas crianças, ele provoca também inveja e desconfiança nos adultos. Aprisionados em seu mundo finito e domesticado de pragmatismo e segregação, estes vêm no passarinho uma ameaça à ordem. Enquanto isso, o velho, que toca a *muska* (gaita) e mora num embondeiro, encanta e deixa-se encantar pelos “gritos” dos pássaros e “chilreios” dos pequenos, com suas asas de sonho e inocência.

Dentre os miúdos, há um que passa os dias “dedicando-se ao misterioso passarinho. Era Tiago, criança sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias”. (*idem*, p.64) O ancião lhe ensina sobre sua casa, o embondeiro, em cujo um oco morava. “(...) aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo. (...) Aquela árvore é capaz de grandes tristezas. Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se suicida por via das chamas. Sem ninguém pôr fogo” (*idem*, p.64-5). Suas brancas flores são “moradia dos espíritos. Quem fizesse mal ao embondeiro seria perseguido até ao fim da vida”. (*idem*, p.68)

Temos no passarinho a representação do mais velho (o ancião é o vínculo entre vivos e mortos) e dos antepassados<sup>1</sup>, associando-se, ainda e por extensão, à tradição. A caracterização física e psicológica, assim como o comportamento da personagem não nos deixa dúvida a esse respeito. O passarinho é um velho preto, cujo país não é a vida e cujo astro não é o Sol. Iluminado pela Lua, (“Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre” (COUTO, 2002, p.7), seu país é o inteiro universo e também a natureza. “O vendedor de pássaros não tinha sequer o abrigo de um nome” (*idem*, p.63), de certo por não pertencer a este mundo, à esta vida.

Ele mora num tronco de embondeiro e tem muita afinidade com pássaros e crianças, os três muito semelhantes. Como sabemos, são os ancestrais que habitam as árvores, de lá aconselhando os vivos. O embondeiro é uma árvore típica de Moçambique, bastante representativa, portanto, tanto fora como dentro do conto. Quanto aos pássaros, são de beleza, cores e cantos nunca antes vistos ou ouvidos, talvez por não pertencerem, como o velho, a este mundo. E, talvez, por esse mesmo motivo, mesmo quando as crianças são proibidas de saírem de casa, já seja tarde, alviste seja encontrado nas gavetas das casas; portas e janelas se abram sozinhas, “(...) as casas mais se repletavam de doces cantos. Aquela música se estranhava nos moradores, mostrando que aquele bairro não pertencia àquela terra”. (*idem*, p.66)

“Pássaros, todos os que no chão desconhecem morada” (*idem*, p. 63) é a epígrafe de “O embondeiro que sonhava pássaros”. Como eles, as crianças são inocentes, doces e têm asas de sonho. São livres de preconceitos e ávidas de colherem o mundo. Por isso, tamanha identificação e intimidade entre elas, os pássaros e o velho. Os pássaros gritam, os miúdos chilreiam e o vendedor de pássaros toca a *muska*, três, cada um a seu modo, melodiosos musicistas. Esquecidos da infância, submersos em pragmatismo e afeitos à ordem, os colonos, por sua vez, temem e invejam o velho, os pássaros e as crianças: “(...) teria aquele negro direito a ingressar num mundo onde eles careciam de acesso?” (*idem*, p.65)

Quando Tiago vai alertar o passarinho do perigo iminente, que os colonos estão a chegar, o encontra a aquecer-se em uma fogueira, assim como a árvore, símbolo da tradição. À sua volta, sentam-se os mais velhos a aconselharem os mais novos e a contarem estórias. “A velhice é a idade da sabedoria, do ensinamento, (...), é o momento em que a vida do espírito se intensifica”. (KABWASA, 1982, p.14) O passarinho, calmamente, os aguarda, tendo apenas o zelo de vestir-se, como bom anfitrião, à altura de sua presença e ocasião.

Os colonos chegam e o levam aprisionado. Na cela, batem-lhe muito. As flores do embondeiro caem e, de brancas, tornam-se vermelhas. O passarinho e o embondeiro são um só.

Ao fim do conto, Tiago toma o lugar do passarinho. Adormece tocando a *muska* e acorda rodeado de pássaros. Nem sinal do velho, a porta do calabouço aberta.

O menino retorna ao embondeiro, adentra o seu tronco e volta a tocar. Os colonos incendeiavam a árvore.

As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas lascas. Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolviam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas. As chamas? De onde chegavam elas, excedendo a lonjura do sonho? Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes. (*idem*, p.70-71)

O passarinho, Tiago e o embondeiro são agora um só.

Quatro livros, nove contos, seis tipos de árvore. Nos textos de Mia Couto aqui apreciados, ela, tão cara à tradição e cultura africanas, é representada em diferentes nuances. Em “A outra”, é irmanada à mulher, retratada e ficcionalizada em sua condição feminina, fertilidade e acolhimento, capacidade de gerar alimento, firmeza, força e delicadeza. Feminina ao ponto de provocar o amor de um homem que a cobre de beijos. Simbolizando a terra natal, da qual Felizbento não quer se separar, acaba ele mesmo se arborizando, homem e natureza amalgamados. Sagrada, abriga os antepassados que abençoam e aconselham, mas também castigam, punem, guardiães da tradição. Antiquíssimas, as árvores testemunham as dores da luta pela independência, as guerras civis e suas muitas injustiças e mortes. Mas também testemunham amores e o choro individual, de cada um. A escrita de Mia Couto pensa a língua, a linguagem, a história, a pátria, mas também se quer estória e universal.

NOTA:

“Assim como a criança está destinada a ser adulta, o adulto será velho, o velho será antepassado; o antepassado, como força vital, renascerá para completar o círculo de vida do universo. Na concepção *ambun* do universo, depois da morte, tem início a vida invisível dos espíritos, dos ancestrais. Nesse mundo invisível, reside a força vital suprema que os antepassados comunicam aos anciãos.” (KABWASA, 1982, p.14)

REFERÊNCIAS:

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Contos do nascer da terra*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Na berma de nenhuma estrada*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 2001.

\_\_\_\_\_. “O gato e o novelo.” In: *JL*. Lisboa, 8 de outubro de 1997, p.59.

KABWASA, Nsang O’Khan. “O eterno retorno.” In: *O Correio da Unesco* (Brasil)-  
dezembro de 1982, Ano 10, Nº12. pp.14 e 15.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Mia Couto e “A incurável doença de sonhar””.  
In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (coord.). *África &  
Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

t

## Título: Tradições Reinventadas em Boaventura Cardoso: a criança, a árvore e o ancião<sup>1</sup>

Title: Reinvented traditions in Boaventura Cardoso: the child, the tree and the old man

**Renata Souza da Silva**

Mestre em Literaturas Africanas pela UFRJ

Professora Substituta de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II

### RESUMO:

Ao recorrermos às figuras da criança, da árvore e do ancião – em nossa análise do livro *A morte do velho Kipacaça* –, focalizamos as raízes das tradições banto-angolanas em sua essência mais profunda, uma vez que esses elementos simbólicos representam a visão de mundo do homem africano (angolano). A criança e o ancião constituem-se, pois, como as pontas da existência, compondo o ciclo do eterno retorno; a árvore, receptáculo dos espíritos dos ancestrais, cuja importância se reflete no cotidiano de diversas etnias de Angola, abre-se a múltiplas significações. É assim que percorremos alguns meandros das culturas banto-angolanas e os efeitos produzidos por elas nesta obra de Boaventura Cardoso.

**PALAVRAS-CHAVE:** criança, ancião, árvore, tradições e palavras.

### ABSTRACT:

When we look to the child figure, the tree one and the Elder one – through the book *the old man death Kipacaça* –, we focus the traditions roots essence, once that these symbolical elements represent the World vision of the african man (Angolan). The child and the elder, are formed by constitute themselves, so, the extremities of existence, taking part in the eternal return cycle; the tree, receptacle of the ancestrais spints which importance reflects in the Angola society, opening multiple meanings. This way we go through the Angolan-banto culture and the produce effect done for her in this masterpiece of Boaventura Cardoso.

**KEY-WORDS:** child, elder, tree, traditions and words.

Estudaremos as metáforas referentes a elementos simbólicos das tradições banto-angolanas que exercem, nos contos de Boaventura Cardoso, papel relevante, por descortinarem uma visão de mundo bastante peculiar. Duas características se manifestam pelo modo de os narradores perceberem a vida e emocionarem a alma humana: a sensibilidade diante dos fenômenos naturais e a presença recorrente de traços orais reinventados nas estórias contadas.

Dessa maneira, o livro *A morte do velho Kipacaça* (1987) faz uma travessia que vai do nascimento (primeira narrativa) à morte (última narrativa), juntando as duas pontas da existência na concepção dos povos bantos: a criança e o velho, a vida e a morte. Entre estas, encontra-se uma árvore frondosa e misteriosa, que se revelará também como importante elemento da tradição, no decorrer das estórias.

### **A criança**

Ativar a memória coletiva, um tanto esgarçada pelas guerras, pelos megaevangélicos das religiões eletrônicas, hoje, em quantidade, em Angola, e pelos ditames da era capitalista, acentua a importância do projeto literário concebido por Boaventura Cardoso: reinventar ou recriar as tradições, pois, como afirma Laura Padilha, é

(...) claro que nenhuma tradição é cristalizada. Toda tradição é transformada, já que ninguém pode simplesmente voltar ao passado. Não se trata disso. A tradição é mutante, migrante e, por isso mesmo, ela caminha, ganhando outra face, outras formas de expressão. (...) Inventada ou reinventada, porque há transformação. Há uma base, que eu chamaria de epistêmica do conhecimento, que não muda muito. Literatura não é “o quê”, é o “como”. Este “como” se transforma. Literatura não é o que eu conto, o que digo, o que redigo pela escrita. A beleza do texto reside justamente nesse “como” pelo qual se produz como materialidade. Não se pode, por isso mesmo, tirar uma palavra do texto; se tirar, o edifício cai. (Revista *Crioula* – nº 2 – novembro de 2007, Entrevista).

E esse “como” vem, justamente, nortear nosso estudo, procurando interpretar, na literatura do autor, não somente seu “olhar” para as tradições, mas também a maneira “como” estas se materializam, ficcionalizadas, nas linhas e entrelinhas, principalmente, das narrativas de *A morte do velho Kipakaça* (1987). Águas a marulhar. Uma mãe, um bebê, uma montanha e um narrador. Símbolos e metáforas. Perguntas, dúvidas e reflexões múltiplas. É assim que se abre esse livro de Boaventura Cardoso. O trecho que vai do início ao oitavo parágrafo pode funcionar como a primeira parte da narrativa; nesta, há a metáfora de uma mulher grávida, transfigurada em uma montanha:

Tinha só meio tempo: o passo. (...) Titico crescia. No continente. (...) Eu e Titico, nós dois no balanço: ludicamente. Nossa imaginação traquina voando acrobacias (...) Chegamos: eu, Mãe Fina e Titico no crescimento. Correnteza do rio era trovão na força. Ela desatou o pano das costas e a vida desceu. Experimentamos então nossas vontades apesar da correnteza: o banho. (...) Titico crescia. No continente. Tinha uma vez Titico deitado na cama viu a porta do quarto a se abrir sozinha e a montanha a entrar: sorradeira. À medida que ela entrava se tornava zé pequena. Trazia zé no rosto sorriso franco a puxar confiança. Titico se levantou Zé e estendeu a mão para lhe agarrar – uma vontade. (...) Depois de algum tempo a montanha aumentou de volume, ficou grande e se abriu. Titico entrou nela dentro Se estrebuchou, esfregou os olhos e acordou – o sonho. Mergulhamos zé no rio fundo. (...) daí a pouco Titico a sair de dentro dela e a lhe subir nas costas e ela a se mexer, a se mexer. (...) Montanha parou de se mexer e ficou assim: serena e triste. (...) Mãe Fina de vez em quando ia parando e alisava o continente. (CARDOSO, 1987, pp. 17-18).

Observamos que, pouco a pouco, é construída a imagem de uma criança ainda no ventre materno, imersa no líquido amniótico da bolsa uterina, o que fica ainda mais notório nas últimas linhas citadas, quando “Mãe Fina alisava o continente” (*Ibidem*, p.18), como se acariciasse um bebê na barriga. Essa linguagem, repleta de afetividade, ganha contornos ainda maiores pelo desvelamento sutil em torno da concepção da vida, mostrando uma cosmovisão sensível, singular e diferenciada, como percebemos em:

“(...) e a vida desceu (...) o banho (...) esfregou os olhos e acordou – o sonho (...)” (*Ibidem*, p. 18). O simples, então, gera uma profunda contemplação, um deslumbramento diante do indizível.

Segundo Américo Oliveira e vários africanistas, o termo “criança” “designa todo ser humano, sobre-humano ou infra-humano, cuja amplitude semântica compreende uma única ou várias das seguintes características: nascituro, recém-nascido, ser em crescimento biológico ou social; não iniciado em grupos que pratiquem o rito de puberdade” (OLIVEIRA, 2000, p. 44).

É fato que a figura da criança sempre teve papel primordial na cultura dos povos bantos. Conforme Raul Altuna, a renúncia à procriação era considerada uma traição, interrompendo a árvore genealógica, pondo fim, portanto, ao ciclo vital, ao eterno retorno (ALTUNA, 1985, p.201), fundamental à preservação da vida. Vale ressaltar que, para os povos bantos de Angola, a família ocupava lugar predominante nas estruturas sociais e espirituais, visto que, por meio dela, o homem e a mulher garantiam o ciclo vital da existência ao gerarem filhos. A figura da criança era, por conseguinte, portadora de mensagens inovadoras para a família e para a comunidade.

Assim, a presença da criança não se dá simples e ingenuamente na obra de Boaventura Cardoso. O estar no útero materno representa a imersão nas matrizes identitárias. Não sem propósito a figura da criança metaforiza esse (re) nascimento. Ora, não é na água que o bebê é formado, alimentado e gerado? A água é, por isso, um dos elementos fundamentais e representa a fertilidade, no ciclo do eterno retorno: “a unidade do animismo negro-africano assenta-se no culto da vida, da força, da fecundidade” (ALTUNA, 1985, p.369).

À área de sentido da “água”, também, pertencem o mar, o banho, a chuva, o rio, a fonte, as nuvens, a sede, e os verbos “mergulhar”, “borbulhar”, “flutuar”, “dormir”, “sonhar”. Titico, ludicamente, mergulha, buscando questões inquietantes, como se retornasse ao ventre materno. Esse retorno simboliza a corrente vital em sua totalidade, dando continuidade à vida. A água também tem a ver também com a saliva, a palavra úmida, a oralidade. A “água”, feminina, purificadora, vitalizadora, bendita, curadora e fecunda, faz germinar novas percepções; ela é gnoseológica, porque procura o sentido da vida, penetrando em mistérios que cercam o homem e proporcionando um mergulho

de conhecimento na visão banto de mundo, por meio da gestação do embrião no útero de sua progenitora.

A montanha, transfiguração metafórica da mulher grávida, aparece, também, no conto de Boaventura Cardoso, como uma hierofania, compondo uma rede de símbolos, mitos e religiosidades. Chevalier afirma que o

(...) simbolismo da montanha é múltiplo: está ligado ao simbolismo da altura e ao simbolismo do centro. Na medida em que é alta, vertical, elevada, próxima do céu, a montanha participa do simbolismo da transcendência. Na medida em que é o centro de hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação. Funciona, assim, como o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e termo da ascensão humana. (CHEVALIER, 1999, pp. 576 - 577).

Sendo mediadora entre os homens e o Ser Supremo, a montanha, quanto mais alta, mais no centro e mais perto do sagrado, se encontra. Mircea Eliade defende que o centro é a zona do sagrado por excelência e diz: “nada pode durar se não for ‘animado’, dotado de uma ‘alma’, através de um sacrifício; o protótipo do rito de construção é o sacrifício efetuado na altura da criação do mundo” (ELIADE, 1992, p. 35).

Na segunda parte do conto de Boaventura Cardoso, que se inicia na página 18, é acentuado o papel fundamental da magia na cosmovisão africana, porque as possessões, as metamorfoses, as aparições que se sucedem estão integradas à tradição banto. Estas aparecem, na narrativa, como experiências da personagem Mãe Fina com o sagrado, o que gera uma espécie de epifania:

Disfarçada no meio do capim ainda Mãe Fina rodeada de homens mascarados tocando batuques, fazendo algazarra. (...) Mãe Fina começou então a dançar no ritmo dos batuques. (...) Acabou a dança. Tudo tinha desaparecido: misteriosamente. (...) Vinha transfigurada, envelhecida (CARDOSO, 1987, p. 19- 21).

Mãe Fina, possuída, dançava em comunhão com o plano espiritual. O ritual da dança é bem africano e evidencia a importância de alguns elementos, como a máscara, objeto com forte carga mágica, que é usada em diferentes rituais: nos ritos de iniciação, nos óbitos e em outros. As máscaras exercem importante função no contexto religioso, sendo essenciais para a manutenção dos laços simbólicos entre a comunidade e os antepassados.

A sensibilidade para com o mundo invisível, a sensação de plenitude diante da beleza da vida e as palavras impronunciadas confirmam as manifestações epifânicas e justificam o descortinar de uma visão pautada pelo espiritual: o contato com o mistério



profundo da existência. É característica marcante da epifania o silêncio sagrado, resultado do contato com o próprio ser e de revelações profundas sobre a vida.

Esses fatores, relacionados à figura do bebê Titico – representação da criança na narrativa – contribuem para a formação de um quadro de subjetivações: as percepções do mundo espiritual captadas pelo mundo físico; o sentido da vida nos mistérios humanos; uma espécie de *flashes* das fases da vida numa regressão ao útero materno; as palavras não ditas, mas sentidas no âmago do ser, enfim, um processo de revelação do ser, de imersão ao conhecimento que desperta, no leitor, a capacidade de refletir acerca da impenetrabilidade da vida.

Titico, portanto, conduz às profundezas ancestrais do passado, corroborando um aspecto importante das culturas de origem banto: a valorização da vida humana em sua plenitude e em seu diálogo com os mortos e antepassados.

### **A árvore**

Em “A árvore que tinha batucada”, o que se vê é uma narrativa ainda mais assentada “na atmosfera da visão africana do mundo sob a óptica do animismo, da possessão de forças sobrenaturais encarnadas por pessoas e seres do mundo animal, vegetal, mineral, dos astros, dos fenômenos meteorológicos, etc” (CARDOSO. *In*: PADILHA e RIBEIRO, 2008, p. 20).

Assim, ao perscrutar seus possíveis significados para a cultura banto-angolana, constatamos que a árvore está ligada a sentimentos religiosos e seu interior abriga espíritos – “nas raízes, estão os espíritos inferiores, no tronco, os mortais, na copa, os superiores em perfeita comunhão com o cosmos (TUTIKIAN. *In*: CHAVES [Orgs.], 2005, p. 176) –, servindo como local de adoração ancestral, conforme se lê em: “E o grito vinha do fundo das raízes e subia pelo tronco e se espalhava pelos braços da árvore” (CARDOSO, 1987, p. 32). São veneradas; perante elas são feitas práticas ritualísticas. Ora, a árvore tem significado especial na cultura africana. Como um pilar sagrado, ela representa a existência simbólica e o contato com os espíritos que abrem caminho para o entendimento do mundo natural e sobrenatural. Por isso, celebram a árvore com oferendas e invocações; fazem pedidos a ela: “E tinha então caminantes que vinham lhe fazer pedidos para resolver casos” (*Ibidem*, p. 24).

De acordo com Mircea Eliade, as manifestações sagradas podem ocorrer na natureza, usando uma “pedra, árvore ou outros locais; contudo, revelam algo que já não é mais a pedra nem a árvore em si, mas o mistério do próprio sagrado, que, às vezes, descortina idiossincrasias de uma determinada sociedade” (ELIADE, 1992, p.18).

Se pensarmos que Angola viveu, durante muito tempo, sob um regime totalitário e cruel, sendo censurada em muitos setores de sua vida social, cultural, religiosa, a legitimidade da escrita de Boaventura Cardoso torna-se mais evidente para nós. Incorporar ficcionalmente o sagrado em sua escrita é um trabalho de (re)construção cultural que, metaforicamente, reinventa religiosidades que foram proibidas durante o colonialismo.

Boaventura Cardoso traz, para o centro da segunda narrativa de *A morte do velho Kipacaça*, a figura da árvore – aquela que conversa, que abriga espíritos, que cuida do homem angolano, mas que, também, amaldiçoa, pune, fere. É a árvore contrariada, envolta em um “sobrenatural” assustador, que chama a atenção para vários aspectos da perspectiva africana de vida e para críticas feitas pelo escritor tanto às intervenções maléficas do colonizador, quanto a determinados posicionamentos do homem angolano de origem banto-africana.

Um elemento novo cria tensão nessa narrativa de Boaventura: a presença do homem branco e as relações estabelecidas com o autóctone e com as crenças locais. Disposta “a varrer a árvore para acabar com quanto a si a suposta lenda atribuída, a autoridade colonial manda derrubá-la, mas os seus kapangas não conseguem”. Apenas o Velho “tinha poderes sobrenaturais para o derrube – advertiram os populares circunstantes –, mas o desfecho causou grandes suspensas, como revela a história, na breve transcrição do seu deslance” (CARDOSO. *In*: PADILHA e RIBEIRO, 2008, p. 19):

O Velho se ajoelhou diante da árvore e ficou assim algum tempo. E gente atenta. E depois subiu em cima da árvore e toda gente começou a ouvir então gente conversando em cima da árvore: lá. E tempo depois, da árvore começaram então a cair trapos, pernas de galinha, ossos. E caíram então as cabaças, muitas cabaças. Ninguém se atreveu falar. Não dava mesmo para falar. Eh! Eh! Eh! O Velho desceu e ordenou então que os homens que comessem então a cortar a árvore. E os homens começaram pum! Pum! Pum! E a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai! E o grito vinha do fundo das raízes e subia pelo tronco e se espalhava pelos braços da árvore. E a gente viu: o sangue. A árvore jorrava então sangue ai! ai! ai! Seis da tarde a árvore batucante estava ainda de pé. E o Velho estava então transpirar no olhar furioso do Sô Administrador. Cinquenta

e Um desconteve: a represa. Desembruhou então a língua, enfureceu o cavalo marinho, atçou a besta e o rio arrastou pedras, cada pedra, pedradas, pedregulhos e rebentou então: o dique. O Velho foi nas águas. (CARDOSO, 1987, pp. 31-32).

A manifestação sobrenatural, retratada na possessão da árvore pelo poder dos antepassados, alegoricamente, expressa as queixas e intenções destes, evidenciando, também, ausência de comunhão com os vivos. A imagem do sangue nesta árvore, que torna mais acentuado o clímax da narrativa, alegoriza a violência, as mortes e torturas impostas pelo poder colonial.

Mais uma vez, as imagens criadas nestas estórias, como a dos feitiços que caem da árvore, das gargalhadas vindas dela, obrigam o leitor a ativar a memória coletiva, desenvolvendo, assim, o pensamento crítico e, conseqüentemente, levando-o a interpretar as mensagens contidas nesses elementos sobrenaturais. O fato de a árvore expurgar os feitiços depositados nela demonstra o quanto a realidade física da vida banto-angolana fora afetada pela presença desarmônica do homem branco, causando profundo e inevitável desequilíbrio com o cosmos.

Raul Altuna afirma que somente algumas pessoas possuíam poderes para lidar com situações como esta: o feiticeiro, o chefe, o curandeiro, o adivinho, enfim, pessoas que se destacavam por alguma especialidade, que tinham uma força especial (ALTUNA, 1985, p. 52). Nas sociedades dos bantos, havia a crença de que os espíritos ou os antepassados interferiam, diretamente, na vida comunitária, exercendo, por tal motivo, uma influência profunda sobre o comportamento dos vivos.

Entretanto, na narrativa de Boaventura, acontece o inesperado: o Velho, representante das crenças locais, não é capaz de interferir, de forma enérgica, na realidade circunscrita, o que pode ser um alerta crítico para a sociedade angolana, a fim de levá-la a um questionamento: até que ponto as imposições coloniais não descaracterizaram parte da identidade cultural e religiosa dos povos bantos? !

Lourenço do Rosário afirma que “as narrativas orais são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidades regionais, muitas vezes perdidas na modernidade” (ROSÁRIO, 1989, p. 47). O sobrenatural, segundo ele próprio, surge, nessas narrativas, para revelar o permitido e o não permitido em uma sociedade. Assim, a alegoria do sangue jorrando da árvore aponta para a violência impetrada aos angolanos pelo passado colonial.

Também um outro elemento das cosmogonias tradicionais africanas é encontrado neste conto: a terra. Esta assume importante simbologia na história. Segundo o *Dicionário de símbolos*, “algumas etnias africanas têm o hábito de comer a terra: símbolo da identificação. O sacrificador prova a terra; dela, a mulher grávida come. O fogo nasce da terra comida” (CHEVALIER, 1999, p. 440-442). “O direito banto está ligado a dois expoentes básicos: a terra e o sangue. A terra é o lugar de descanso dos antepassados, fonte de vida. O sangue, o símbolo da vida” (ALTUNA, 1985, p. 222). A terra é um lugar onde a semente brota – figura muito significativa na visão banto. A atitude do velho feiticeiro, filho dessa mesma terra, foi de grande expectativa. Os cipaios açoitaram a árvore, fizeram-na sangrar, inquietando os espíritos que sobre ela estavam. O feiticeiro tentou dominar a árvore batucante, mas esta resistiu.

A árvore é, pois, alegoria da resistência das religiosidades locais que sobreviveram às imposições coloniais. O sangue que jorrou da árvore é uma representação da vida e da ancestralidade, preservadas nos mitos e estórias das tradições orais angolanas.

### **O Ancião**

Em “A morte do velho Kipacaça”, narrativa nuclear que dá título ao livro, a tradição é recomposta naquilo que ela tem de mais autêntico e puro, conforme Jane Tutikian (TUTIKIAN. *In*: CHAVES [Orgs.], 2005, p. 176). Os velhos, com seus conselhos, são os responsáveis pela manutenção e transmissão da cultura para as outras gerações. São os detentores da sabedoria popular, sendo, pela força do papel que exercem no grupo, personagens principais desta narrativa.

O início desse conto já é marcado por um ar tenso, inquietante e enigmático: a falta de chuva, drama que envolve toda a história. A estiagem e vários outros fenômenos eram, geralmente, explicados, na tradição, pela experiência dos ancestrais. Na narrativa de Boaventura Cardoso, a intervenção do “sobrenatural” é o elemento desencadeador do enredo:

Respeitosamente. Na chegada dele todos se levantam e guardam: silêncio. Eh. Toma assento no lugar dele habitual e os olhares se concentram ngó nele. Se acomodam todos e esperam ngó. Atentos. Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: quem faz a chuva não ter chuva? Seca no lugar da chuva? Eh! Eh! Eh! Cuidado zé! (...) Nossos dias tem coisas estranhas que estão acontecer na nossa povoação. Eh.

Onde é que já se viu, enh, desde Setembro, enh, que não tem chuva? (...) Temos que descobrir quem fez isso! (CARDOSO, 1987, p.35).

As estruturas sociais e políticas da África ancestral eram bastante complexas. O mais velho acabava sendo o chefe, junto a outros anciãos, os conselheiros. Nas tradições angolanas, os mais velhos também tinham prestígio: “(...) com vossa licença eu queria dizer umas palavras, Man Bernardo. Eh. Eh. Velho Bernardo Nikila meneia a cabeça afirmativamente, enquanto começa a cachimbar” (CARDOSO, 1987, p.36). Os anciãos tinham responsabilidade na resolução de diversos fenômenos, uma vez que eram os mantenedores do contato com os mortos: “Consultaram ainda velhos sabedores de coisas de outro mundo, de falas noturnas com seres invisíveis, de passeatas da meia-noite nos cemitérios” (*Ibidem*, p. 51). “Somente os mortos [podiam] responder às incertezas que se abat[ia]m sobre os vivos” (NAZARETH, *In*: CHAVES [Orgs.], 2005, p. 96). A narrativa de Boaventura Cardoso ficcionaliza, desse modo, aspectos importantes das religiosidades locais de Angola.

Raul Altuna afirma que “os antepassados exigiam a sabedoria dos anciãos e a observância da tradição” (ALTUNA, 1985, p. 222). Podemos, nessa ótica, dizer que os mais velhos reunidos, tentando decifrar o mistério da ausência de chuva e do desaparecimento de Kipacaça, eram os que dominavam as práticas animistas que se manifestavam por acontecimentos inesperados, na narrativa. Primeiro, os sinais emitidos pelo mundo invisível: “(...) no sonho sonhei uma pacaça (...) Nós não queremos saber de sonhos para nada” (CARDOSO, 1987, p. 36). É o próprio Boaventura Cardoso quem explica, numa entrevista:

através do sonho, por exemplo, as almas dos antepassados protetores comparecem a avisar os sobreviventes sobre perigos à vista ou reclamar culto. (...) mas as almas dos antepassados conversam em sonho com os seus protegidos através não de uma linguagem direta, referencial, mas de uma fala simbólica. (CARDOSO. *In*: PADILHA e RIBEIRO, 2008, p. 20)

Além dos indícios enviados pelos sonhos, também o surgimento da pacaça na história traz algumas simbologias de caráter premonitório. Em algumas etnias de Angola, os antílopes são emissários dos mortos. Outro sinal se dá com o desaparecimento do velho Kipacaça: “quando um caçador vai na caça e o caçador não volta...unh! é sempre uma desgraça” (CARDOSO, 1987, p. 37). Tal comentário corrobora e intensifica a iminência da morte do velho Kipacaça, episódio que constitui o clímax da narrativa. A volta do velho, após sua morte, revela sua força cósmica, “demonstrando o poder de resistência das crenças e religiosidades locais” (SECCO. *In*:

CHAVES [Orgs.], 2005, p. 114). Concluímos, por conseguinte, observando que a obra de Boaventura Cardoso se apropria de narrativas, mitos e crenças populares de Angola, reinventando uma rede complexa de ensinamentos, sinais, símbolos, que se mostram reveladores do poder de resistência das tradições angolanas.

NOTAS:

<sup>1</sup> Parte de um capítulo extraído do livro: SILVA, Renata Souza da. *Boaventura Cardoso, um (re)inventor de palavras e tradições*. Rio de Janeiro; Luanda: Ed. Arquimedes; União dos Escritores Angolanos, 2009, pp.52 - 74.

<sup>2</sup> O vocábulo encontra-se entre aspas pelo fato de a designação referida ir de encontro à concepção animista de vida africana, para quem não há aparições sobrenaturais, uma vez que mundos visível e invisível encontram-se num mesmo plano e sempre em diálogo.

#### REFERÊNCIAS

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz. *Cultura tradicional banto*. 2. ed. Luanda: Ed. Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia muenhu*. Lisboa: Ed. Edições 70, 1977.

\_\_\_\_\_. *O fogo da fala*. Lisboa: Ed. Edições 70, 1980.

\_\_\_\_\_. *A morte do velho Kipacaça*. Luanda: Edições Maianga, 1987.

\_\_\_\_\_. “Entrevista”. In: Revista *Crioula*. n° 2. Novembro de 2007. Disponível em: [www.uea-angola.org/mostr-entrevistas.cfm?D=710](http://www.uea-angola.org/mostr-entrevistas.cfm?D=710). (Acesso em 30 out. 2007).

CHAVES, Rita; MATA, Inocência; MACÊDO Tânia. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. SP; Luanda: Ed. Alameda e União dos Escritores Angolanos, 2005.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1999.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

OLIVEIRA, Américo. *A criança na literatura tradicional angolana*. Lisboa: Ed. Magno Edições, 2000.

PADILHA, Laura Cavalcante e RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*. Coimbra: Angolê, Artes e Letras, 1989.

SILVA, Renata Souza da. *Boaventura Cardoso, um (re)inventor de palavras e tradições*. Rio de Janeiro; Luanda: Ed. Arquimedes; União dos Escritores Angolanos, 2009.

## **Título: Doze dias de abril, sob teto de zinco**

Title: Twelve days in April, under a tin roof

**Benjamin Abdala Junior**

Titulação: Doutor

Professor Titular de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH da USP. Coordenador da área de Letras e Lingüística na CAPES .

### RESUMO:

“Doze dias de abril, sob teto de zinco”: uma leitura do romance *Vinte e zinco*, de Mia Couto, a partir de perspectivas teóricas atuais, que levam o pensamento crítico a ressaltar coexistências contraditórias de várias temporalidades num mesmo objeto, ou seja, o sentido híbrido inerente à constituição das coisas e do conhecimento. O registro literário do 25 de abril, na perspectiva de Mia Couto. Como essa data simbólica é problematizada nessa efabulação ficcional de 12 dias, onde os fatos cotidianos de uma região interior de Moçambique se vêem envolvidos numa rede que questiona o sentido histórico do evento e suas reais decorrências para o país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mia Couto, Moçambique; ficção pós-colonial, história, hibridismo

### ABSTRACT:

“Twelve days in April, under a tin roof”: a reading of Mia Couto’s novel, *Vinte e Zinco*, from present-day theoretical perspectives, revealing to critical thought the contradictory coexistence of various temporalities in the same object; in other words, the hybrid sense, inherent to the constitution of things and of knowledge. The literary record of April 25 from Mia Couto’s perspective. How this symbolic date is discussed in fictional form as a story of 12 days, in which the everyday events of a region in the interior of Mozambique are involved in a web that questions the historical sense of the event and its real consequences for the country.

**KEY-WORDS:** Mia Couto, Mozambique; post-colonial fiction; history; hybridism

São dominantes, nas perspectivas teóricas atuais, inclinações que levam o pensamento crítico a ressaltar coexistências contraditórias de várias temporalidades num mesmo objeto. Isto é, a tendência a considerá-lo como intersecção de linguagens de um campo discursivo complexo, heterogêneo. Observar, com olhar perscrutador, pessoas, fatos e a natureza implica situá-los diante dessa malha complexa de relações, que se inicia a partir do sentido híbrido e contraditório inerente à constituição das coisas e do conhecimento. Assim é o registro literário do 25 de Abril, na perspectiva de Mia Couto,

metamorfoseado no próprio título de seu romance *Vinte e zinco*. Se o chamado *locus de enunciação* do narrador do romance já é outro, acrescenta-se a esse fato a distância temporal que permite ao escritor uma visão mais ampla da Revolução dos Cravos, tal como se manifestou e foi sentida pelos moçambicanos. Tudo se mostra em processo numa aspiração de uma espécie de totalidade híbrida, pautada por fronteiras discursivas onde nada é estanque. E, assim, a data simbólica do 25 de Abril veio a ser problematizada nessa efabulação ficcional de doze dias, onde os fatos cotidianos de uma região interior de Moçambique se vêem envolvidos numa rede que questiona o sentido histórico do evento e suas reais decorrências para o país.

Melhor, pelas ambigüidades de múltiplos olhares, seja do autor do romance ou dos atores sociais que ele criou em sua ficção, o sentido libertário do acontecimento é situado como um processo. E o futuro não é certo, ao contrário da crença de muitos, mas possibilidades que demandam inserções ativas do sujeito. Se os registros da experiência histórica, diríamos nós, nos levam a sancionar formas ou campos de conhecimentos como “verdadeiros”, essas verdades, sob o crivo do olhar crítico e em face das condições e situações híbridas, se mostram sempre relativas. Entretanto, é de acrescentar, parafraseando Vinícius de Moraes, que elas sejam infinitas enquanto durarem. Ainda bem, pois fatos históricos como o 25 de Abril permitem a abertura de espaços (entre o “falso” neles embutido e o “verdadeiro”, no qual se acredita) para que processos subjacentes constitutivos dessas formas de conhecimento se manifestem enquanto tendências. São processos mais amplos que dependem não apenas do olho individualizado (e distanciamento) de quem observa, mas também da ação das diferentes *praxis* da vida social.

### **Cravos e os cravos de abril**

*Vinte e zinco* abre esses espaços para a discussão da dinâmica histórica aberta pelos cravos do Abril português. É de observar que a antiga Metrópole e as ex-colônias se entremesclaram nas redes que vieram a dar forma a esse acontecimento histórico. Moçambique e a África colonizada não deixaram de estar em Portugal, constituindo combustível para o movimento dos capitães, como este país também não deixou de estar nas nações africanas. As ações dos movimentos libertários das colônias abriram espaço,



repercutiram nas estruturas portuguesas, abrindo caminho para a desnaturalização das formas discursivas que procuravam dar sustentação ao salazarismo. Uma brecha que veio a instaurar um processo democrático, contribuindo para que os portugueses mirassem para horizontes mais amplos. O foco de visão de quem observa, no romance de Mia Couto, evidentemente não é dos portugueses que se sensibilizaram com essas mudanças, mas de um moçambicano. Melhor, de um intelectual cidadão de Maputo, marcado pelo distanciamento entre o tempo do enunciado (o da referência histórica aos episódios do 25 de Abril) e o tempo da enunciação (as carências acumuladas por esse processo e que demandaram novas fissuras).

Dessa forma, ao aderir com empatia aos anseios sociais de uma distante região do país, ele o faz mostrando brechas. E o Vinte e Cinco dos cravos portugueses, dos momentos em que continuavam a ecoar comemorações celebratórias das mudanças devidas ao impulso revolucionário, é colocado em situação de diálogo com este *Vinte e zinco*. As paredes e tetos de zinco da realidade colonial têm muito pouco para celebrar e por isso a história de ficção em torno do que foi o 25 de abril moçambicano ainda não se configurou no calendário como data comemorativa. Ou, como disse a adivinhadora Jessumina, personagem do romance de Mia Couto: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir” (COUTO, 1999, p. 11).

Perduram as limitações do zinco dos tempos coloniais – uma marcação simbólica, que aponta para as carências do referente econômico-social. À diferenciação espacial cidade/campo, capital/região, metrópole/colônia, sobrepõem-se, assim, na narrativa de Mia Couto, diferenciações temporais que envolveram a luta anticolonial em Moçambique e vicissitudes do processo libertário. O “nosso dia” da população pobre ainda não eclodiu. E, nessa dinâmica, as inevitáveis oscilações do impulso libertário, representadas em momentos de ascensões utópicas e quedas distópicas de duas décadas e meia de revolução, acabaram por dar sentido a esses doze dias do relato, logrando trazer densidade crítica à narrativa.

### **A fabricação do medo**

A procura de identificação dos intelectuais com personagens imbricadas em situações que remetem à guerra colonial, traduzida na linguagem mais universal que vem da arte, como sempre acontece, não deixa de dialogar com seus desejos mais amplos. Na escrita literária, essa subjetividade manifesta-se enquanto sombras do escritor. Ao falar de situações marginais da população que lhe serve de referência, Mia Couto aponta para carências mais amplas que as dessa região, não deixando também de manifestar carências que são suas, procurando dar forma ao que falta para quem se situa no campo intelectual moçambicano. Como se vê, no relato de Mia Couto, encontramos muitas margens, tempos e espaços sobrepostos. Nada é unívoco; como pode ser observado, um dos temas centrais do romance é a “fabricação do medo”.

Vejam como a enunciação caracteriza este sentimento inerente ao processo repressor imposto pelo colonialismo. Numa das anotações de Irene, uma personagem de origem colonial identificada com o sentido libertário da luta anticolonial, há o registro de que “O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo”(COUTO, 1999, p. 15). As chamadas condições objetivas da opressão que provocam o medo não elidem reações de rejeição a esse estatuto imposto. Para ser eficaz, o medo precisa ser aceito por parte do sujeito oprimido. Contra a aceitação da política de atemorização, há a possibilidade de manifestação da potencialidade subjetiva de quem não aceita participar dessa fabricação, que só interessa a quem tem poder. Há sempre nessas situações um verso e um reverso. E, entre as duas faces, todo o mundo.

A idéia de “fabricação” relaciona-se, na escrita do romance de Mia Couto, com um conceito mais amplo da enunciação: os fatos da realidade, como também os fatos discursivos que sobre eles se debruçam, são construídos. Há sempre um sentido político-social motivando essas formas de *praxis*. É de ilustrar o conceito de construção com outra anotação dos cadernos da personagem do romance anteriormente citada: “Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de outra qualquer raça. Extracto do diário de Irene, parafraseando Simone de Beauvoir” (COUTO, 1999, p. 23).

### ***Habitus* que aprisiona**

A consciência de que toda a cultura é construída leva evidentemente a um afastamento de quaisquer apriorismos ou perspectivas essencialistas. Toda a história é construção, como o Vinte e cinco português. Como *nó sinérgico* de relações políticas que se disputavam, ele constituiu um fato explosivo e permitiu a emergência do novo. Para tanto, para que ele possa prosseguir em seu sentido libertário, é imprescindível a liberação da potencialidade subjetiva do indivíduo e sua coletividade. Não foi o que aconteceu em Portugal, em sua plenitude. Os horizontes utópicos nunca se concretizam plenamente, mas propiciam a criação de expectativas para movimentos renovadores e modificam gestos petrificados. No caso do romance, eles motivaram o rompimento de comportamentos arraigados no obscurantismo dos discursos do regime salazarista, que historicamente aprisionou em sua malha portugueses e moçambicanos.

Essa prisão político-social que estatua um *habitus* anacrônico envolveu negros e brancos coloniais num jogo autoritário imposto pela metrópole. As fronteiras dessas formas discricionárias projetam-se para os novos tempos, como aparece neste problemático *Vinte e zinco*. Trata-se de uma prisão com limites psicossociais complexos, sem fronteiras claramente delimitadas, onde o colonizador implica um colonizado e vice-versa, ou, de maneira mais geral, onde um opressor implica um oprimido.

Serve de epígrafe ao romance, nesse sentido, a citação de *Voodoo in Haiti*, de Alfred Metraux, onde é apontado o fato de que quanto mais os brancos subjugavam os negros, mais estes os temiam. E os temiam por sua feitiçaria. Isto é, aceitavam a força do vodu, que vinha das credices africanas. São complexas, como apontamos anteriormente, essas relações entre proprietários senhoriais e escravos, ou colonizadores e colonizados. Há um sistema que os envolve, condicionando os papéis. Mais: há *habitus* e interações inconscientes entre essas categorias sociais. No caso, na construção do medo que acaba condicionando suas ações. Um bom exemplo dessa situação é o do Andaré Tchuisco, cego sob tortura, para não testemunhar ato grosseiramente imoral e anti-ético de seu algoz, joga terra sobre seu caixão, num gesto ambíguo, na homenagem que ele recebia da sociedade colonial.

### **A luz dos sonhos**

O ato do cego Andaré não pode ser considerado apenas uma forma de ironia, mas também de ingresso numa realidade mais ampla, onde coexistem saber empírico e o mágico. É Andaré quem diz, referindo-se aos coloniais, que há uma margem da luz e outra da penumbra. Isto seria próprio da natureza de todos os seres. Os coloniais apenas enxergavam a luz de sua ordem, eliminando a penumbra. Ficavam restritos, portanto, a apenas uma margem. A mais visível. Desconheciam ou fingiam desconhecer, em seus discursos ideológicos, de que estava ocorrendo, de fato, uma interação entre a África com a Europa. Podemos nos reportar novamente à citação referente ao vodu que serve de epígrafe ao romance para mostrar essas interações. Ou referirmo-nos à magia da terra, aceita pela família do torturador Joaquim de Castro, agente da PIDE, que chega a cultuar sua presença na cadeira-símbolo de seu poder, após sua morte. Essa presença opressiva subjuga ritualmente toda a família, inclusive o filho Lourenço de Castro, que o sucede no papel de torturador. Sua tia Irene, que viera de Portugal para fazer companhia para sua mãe, não aceita esse sistema e reage identificando-se com a terra.

Criado na terra, o fraco inspetor da PIDE, Lourenço de Castro, caricatura do pai, foi embalado por esse sistema do medo. Aceitou-o como forma de vida. Não se considera um invasor estranho à terra, como seu pai. Figura como uma peça orgânica que se coloca acriticamente ao lado do poder dominante. Situa-se nessa margem e residem aí as convicções que lhes foram inculcadas, sobretudo pelo pai. Não reconhece evidentemente, na condição de inspetor da polícia política outras margens possíveis. Nem aquela simbólica da penumbra, por onde penetra a dúvida em relação aos fatos empíricos, nem outras margens vinculadas ao campo libertário. A enunciação vale-se dessa personagem para dissertar sobre a natureza das coisas, radicando-a mítica e poeticamente a uma maneira de ver o mundo que estaria vinculada à África: “A Lourenço de Castro esse sim e não dos assuntos em África. Esse poder ser e não ser, essa líquida fronteira que separa o possível do impossível. Como se a verdade, nos trópicos, se tornasse coisa fluida, escorregadiça. O que agastava ao português era o ser enganado sem nunca chegarem a mentir.” (COUTO, 1999, p. 128)

Sua situação veio a tornar-se insustentável com o 25 de abril. Finda a ordem colonial, teria de voltar a Portugal, como aconteceu com sua mãe Margarida e outros retornados. Entretanto, não se reconhecia português e não seria aceito na nova ordem

moçambicana. Foi incapaz de olhar para as bandas de penumbra que permitiriam uma visão crítica de sua prática autoritária. Não há lugar para ele. Serviu de ponte unidirecional para veicular o sistema de tortura e a ponte não suportou a pressão das águas da vida.

O cego Andaré, com os pés nas duas margens, enxerga mais do que todos. Na indefinição das imagens que observava, desautomatiza seu olhar e acaba por ver mais fundo. Antigo funcionário da prisão da PIDE até ver o que não deveria ver (o estupro dos prisioneiros africanos pelo pai de Lourenço), seu papel era apagar as marcas da tortura. Passava tinta branca nas manchas de sangue dos torturados. Voltará a desempenhar esse papel ao final do romance, quando apaga as marcas do sangue dos antigos torturadores.

Mais do que isso: não se limita a apagar as marcas da tortura, deixando o presídio em pé. Como esclarece o narrador do romance, “Andaré tinha suas crenças mas sabia duvidar delas. Quando lhe lavaram os olhos com seiva de mukuni outras visões se abriram para ele. A cegueira lhe deu nova luz dentro dos sonhos. Antes ele sonhava ser como os brancos, mezungando-se [tornando-se branco] pela vila até fazer inveja” (COUTO, 1999, p. 133). E, assim, quando ao final do romance vai apagar as marcas de sangue, sente “que a prisão, a cada pincelada, se vai dissolvendo, a pontos de total inexistência. Como se o pincel que empunhasse fosse areia, na mão do vento, apagando pegadas no deserto” (COUTO, 1999, p. 139). Este é o fecho do romance. As areias do tempo terminam por dissolver a prisão da polícia política salazarista, mas outros espartilhos ou escaninhos certamente persistirão.

### **Pássaros de asas viajadoras**

Em relação à cultura da terra, a feiticeira Jessumina é personagem central. O cego Andaré procura estabelecer pontes entre ela e aquela imposta pela colonização. Uma posição similar, com direcionamento vetorial oposto, é exercida por Irene, a tia que era o objeto de desejo do sobrinho, inspetor da PIDE. A posição no mundo de penumbras, já que ela era uma vidente, não deixa de colocar Jessumina numa posição de diálogo entre as duas culturas. De sua margem fincada na terra, ela observava a outra e estabelecia pontes de solidariedade entre elas. É de sua voz que vem a seguinte declaração, em tom de fábula: “Certa vez eu vi a grande ave dos oceanos. Tinha chegado à costa exausta e embateu num

farol. As grandes asas estavam quebradas. Eu olhei aquele bicho como olho os homens brancos. Pássaros de asas viajadoras mas que chocam contra luzes que eles mesmo inventam.” (COUTO, 1999, p. 117)

As luzes, associadas à razão iluminista da modernidade (o farol), vai levar à derrocada do colonialismo. Foi a presença do branco, não obstante, que trouxe para o africano fundamentos contra os quais eles próprios irão se chocar: o sistema colonial gera suas próprias contradições. Há os coloniais que se quebram, como Lourenço de Castro. Ele não tinha personalidade própria, já que, de acordo com Jessumina, ele estava possuído pelo espírito do pai, que a terra se recusava a assumir. Há outros, que autodeterminam seus passos e que acabam radicados ao húmus da terra, como Irene. Esta, para desespero do sobrinho torturador, mostra-se grávida. Para o agente da polícia política, seguramente de um africano. Simbolicamente, sua gravidez é mais ampla: ela veio do contato com o matope (a lama, o lodo) moçambicano.

Seu antigo namorado tinha sido o mulato Marcelino, ligado à FRELIMO. Ela passava documentos da PIDE para sua organização política. Acabaram presos e a tortura imposta, sobretudo pelo sobrinho ciumento, levou o namorado ao suicídio. Este será o destino final de Irene, na margem visível: após matar o sobrinho torturador (o “perfume familiar”, o “aroma de mulher”, pegadas registradas pela experiência de Andaré), vai provocar o seu “naufrágio” nas águas da lagoa, com auxílio de Jessumina. E já que esta se situava na zona de penumbra, era essa a porta de entrada para o reino mítico da terra, ela que fora engravidada poeticamente por essa forma de identificação telúrica. É de sublinhar *poeticamente*, descartando-se de sua perspectiva qualquer religiosidade. Num dos cadernos que deixou pode-se ler: “Já não carecemos de igreja: o mundo inteiro se converteu numa imensa igreja. De joelhos, arrebanhados até ao sonho, aceitamos a qualquer preço isso a que chamam de redenção”.(COUTO, 1999, p. 69) Que redenção? Através dos discursos fundamentalistas ou do fundamentalismo do consumo, que constroem novos templos, como os bancos, os *shoppings centers*, para além da profusão fundamentalista que teve origem entre os cristãos, ao contrário do que a mídia procura inculcar.

### **A permanência da forma**

Um dos grandes problemas das revoluções é a permanência da antiga forma. São modos de pensamento e ação naturalizados que persistem e que acabam aproximando, com novas roupagens, sujeitos sociais da velha e da nova ordem. A própria estrutura de poder acaba por solicitar estas pontes que são formas de conteúdo que emperram historicamente os processos revolucionários. A enunciação, quando sonha com um verdadeiro 25 de abril moçambicano através da voz de Jessumina, também apresenta seus receios, na perspectiva narrativa de Andaré: “Seu medo era esse: que esses que sonhavam ser brancos segurassem os destinos do país. Proclamavam mundos novos, tudo em nome do povo, mas nada mudaria senão a cor da pele dos poderosos. A panela da miséria continuaria no mesmo lume. Só a tampa mudaria” (COUTO, 1999, p. 133).

Ser branco, como se vê, implica *habitus* atrelado à ordem social que persiste. E o processo libertário que procurava casar a questão nacional com a social veio a tropeçar em sua autodeterminação. Acabou por se articular nas redes da globalização. Talvez com maior organicidade que a velha e anacrônica ordem colonial. Ao final da narrativa, nas vésperas de sua morte, Lourenço de Castro dialogou com o cego Andaré, uma das vítimas de seu pai. Eles haviam sido companheiros de infância e são reatados alguns fios dessa antiga solidariedade efetivada para além da cor da pele. Em atmosfera confessional, o inspetor da polícia política fez um balanço de sua vida para concluir que ela foi “triste e noturna. Para o cego aquela é a confirmação. Não são os brancos que são gente sozinha. Sua cultura é que é muito solitária.

- Eu tinha essa grande crença, sabe. Quase eu precisava de não ter pai. Havia Salazar, a pátria, a ordem.
- Esse é o problema das crenças: todas são mortais. Algumas chegam mesmo a ser mortíferas.
- Não creio, sem crenças o que somos?
- Andaré tinha suas crenças, mas sabia duvidar delas.

(COUTO, 1999, p. 132-133)

Este é o ponto-chave do diálogo: ter horizontes e a capacidade crítica para operacionalizar o sentido de uma *praxis* transformadora. Isto é, um projeto. Nunca uma fé abstrata que acaba levando a formas de pensamento afins do fundamentalismo. Nesse sentido, a narrativa de Mia Couto reveste-se de atualidade; e por fundamentalismo é importante entender, de forma mais abrangente, as posturas essencialistas etnocêntricas, onde se inclui a política, por exemplo, de um George W. Bush. O salazarismo, como se vê,

está sendo assim substituído por outras formas anacrônicas, relativamente ao pensamento crítico. O novo império que procura indefinir fronteiras geográficas, tendo em vista que administrar supranacionalmente bens materiais e simbólicos tem suas bases políticas nos territórios hegemônicos, com fronteiras que se fecham. Pior é quando essa nova ordem é atravessada por recaídas à maneira do velho império, com suas prepotências e agressões mais explícitas, como se registra atualmente.

#### REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Literatura, história e política*. 2.ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand do Brasil, 1989.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo; Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Itatiaia, 1975. 2 v.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COUTO, Mia. *Vinte e zinco*. Maputo: Editorial Ndjira, 1999.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



## **Título: Guerra, poesia, estilhaç[ament]os – um olhar para Angola<sup>1</sup>**

Title: War, poetry, splinter[ing]s – one look at Angola

**Laura Cavalcante Padilha**

Profa. Doutora Associada de Literaturas Africanas da UFF

### RESUMO:

Representações da guerra na poesia angolana anterior e posterior à independência. Os estilhaçamentos presentes na produção lírica contemporânea à guerra civil. A poesia de Paula Tavares, Alexandra Dáskalos, João Tala, entre outros, e o sentido da esperança que se delineia poeticamente em Angola, após 2002, com a assinatura da paz.

PALAVRAS-CHAVE: guerra, poesia angolana, estilhaçamentos, esperança, paz

Abstract: War representations in angolan poetry pre and post independence. The splinterings noticed in poetry produced during civil war. The production of Paula Tavares, Alexandra Dáskalos, João Tala, among other poets, and the sense of hope, poetically designed in Angola, after 2002, with peace signature.

KEY-WORDS: war, angolan poetry, splinterings, hope, peace

Olha-me p'ra estas crianças de vidro  
cheias de águas até às lágrimas  
enchendo a cidade de estilhaços  
procurando a vida  
nos caixotes do lixo.

**Paula Tavares**

Estávamos escondidos quando os tambores  
anunciaram a folha desprendida da morte  
saímos do próprio imaginário em busca da terra.  
Logo à chegada replantamos os suspiros  
e cada dia seria menos uma pátria entrincheirada  
cada dia é um homem vivo.

**João Tala**

Tanto Paula Tavares quanto João Tala encenam, em seus versos, tempos estilhaçados. Distanciam-nos, no entanto, os momentos históricos de suas falas poéticas, pois, em 1999, ano da publicação de *O lago da lua*, de Paula, esse tempo era ainda o da

---

<sup>1</sup> Este texto, até hoje não divulgado por meios editoriais, foi apresentado, em 2007, em forma de comunicação no “I Seminário Literatura, Guerra e Paz: discursos da memória”, realizado na Universidade de São Paulo.

guerra civil em andamento, daí a imagem dolorosa das “crianças de vidro”, espalhadas em uma cidade mais estilhaçada ainda por causa da presença delas “procurando a vida / nos caixotes do lixo” (TAVARES, 1999, p. 36). Já em 2005, quando se edita *A vitória é uma ilusão de filósofos e de loucos*, o sujeito poético vive tempos de paz, embora os estilhaçamentos se façam peças do arquivo de sua memória pessoal e da de sua terra. Assim, João Tala pode dizer que “e cada dia seria menos uma pátria entrincheirada / cada dia é um homem vivo” (TALA, 2005, p. 11). Também Paula, em 2007, em seu *Manual para amantes desesperados*, consegue recuperar um instante em que, em volta do “altar da família”, as mães já podem tornar a dar conselhos, como nos tempos antigos, pois a hora é de cuidar “do corpo da casa e das tranças”. Na vivência desse novo momento, diz o sujeito poético que

Ninguém falou de dor  
 Abandono solidão  
 A loucura é palavra interdita  
 Ficam os sonhos a voar  
 Pássaros na boca do vento. (TAVARES, 2007, p. 27)

Uma leitura de poemas produzidos nos fins dos anos de 1990 e no início dos de 2000 revela esse movimento de passagem de um tempo, marcado por uma espécie de estado de morte e dilaceramento, para um outro em que reaparecem as antigas esperanças trazidas pela paz em 2002. Não obstante isso, evidenciam-se, ainda, no corpo do poema, as cicatrizes deixadas pela violência, cicatrizes que trazem à tona da linguagem o estado de morte, as torturas, os enfrentamentos de uma história muito próxima, como parecem demonstrar esses versos de “A fuga”, da mesma obra de João Tala:

o meu caminho é mesmo este que a tropa  
 incendiou;  
 é um esquecimento afastado dos ouvidos  
 como encontrei o passado negado pela vida.  
 o meu caminho é a história amedrontada  
 os passos que explicam explosões  
 [...] (TALA, 2005, 16)

É sobre esse momento da produção poética angolana, na passagem do século XX para o XXI, que esta exposição prioritariamente se quer debruçar, embora também lhe interesse surpreender um pouco do que acontece, na série histórico-literária, quando o sonho da independência começa a articular-se como desejo para, a partir de 1961, firmar-se como ação armada, o que contamina a poesia e faz dela a voz avançada desse anseio coletivo. Quando o sonho revolucionário se cumpre, a hora se torna de euforia e certezas, para logo se fazer de disforia e incertezas, com a guerra civil. Na verdade, a guerra em Angola é uma espécie de “sinete” maldito que se estabelece quando os povos locais passam do estágio das “guerras pré-coloniais civilizadas”, como avalia Ki-Zerbo (2006, 60), para o das guerras de resistência ao dominador português que deságuam na de libertação nacional. Há uma componente cíclica no jogo de guerra e paz, em Angola, e a expressão poética se acumplicia com as regras desse intratável jogo, representando suas várias faces.

É por tudo isso simbólico e sintomático que, no século XVII, tivesse já surgido, no plano da representação escrita, uma obra de fôlego que se faz o primeiro extenso registro cultural, fixado pela letra, desse nunca cessar do estado de guerra em Angola. Trata-se de *História das guerras angolanas: 1680* de António de Oliveira de Cadornega, obra que transita pela história e pela ficção, como tão bem demonstrou Luandino Vieira em intervenção feita, em 2007, no I Ciclo de Colóquio-Curso em Literatura Angolana, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, intervenção esta já agora publicada em *Lendo Angola*, com o título “Literatura angolana: estoriando a partir do que não se vê” (VIEIRA, In: RIBEIRO e PADILHA, 2008, p. 31-37).

Nessa obra do XVII, o corpo da terra angolana emerge principalmente pelas veias dos seus rios, daí Luandino considerar Cadornega um seu alter-ego, dizendo na

referida intervenção: “E posto isto, vou falar do meu alter-ego, chamado António de Oliveira de Cadornega” (VIEIRA, In: RIBEIRO e PADILHA, 2008, p. 34). Tal projeção se justifica pelo fato de ter ele próprio, Luandino, decidido fazer do texto do autor do seiscentos uma espécie de palimpsesto sobre o qual ele escreverá o seu *De rios velhos e guerrilheiros. I. O livro dos rios* (2006), romance em que, ao mesmo tempo, em festa e dor, se percorrem as veias abertas, no território angolano, pelas águas / sangue de seus rios e de sua história de violação e de violência.

Voltando à questão da série diacrônica da poesia angolana, surpreendida desde a segunda metade do século XX, lembro que, quando se analisa essa produção, pondo-a em relação com as guerras, vê-se que o sujeito produtor de versos perfaz uma trajetória instigante, se tomada em seu conjunto. Primeiro, tal sujeito se projeta como parte de um coletivo em transformação. Nesse momento, o imaginário dos poetas insiste em construir um espaço simbólico marcado pelo halo de certeza na construção do homem novo, esteja tal poeta historicamente produzindo seu texto no palco das operações bélicas; encarcerado dentro ou fora de sua pátria, ou mesmo no exílio, a reforçar o sentido da luta e da resistência. Os textos assim produzidos adensam não apenas o seu corpo expressional, do ponto de vista estético, mas se adensam como um compromisso ético e histórico, sobretudo por sua força testemunhal:

1. Agostinho Neto, no exílio em “Ponta do Sol, Dezembro de 1960”, a representar, por palavras, o seu “Desterro”, ainda em um momento que antecede a luta e como uma forma de incitamento a ela:

O que no meu coração existe por todos vós  
irmãos do meu sangue,  
da minha raça, do meu povo  
Para ti “Ti Duia”, rei no Cemitério Novo  
é esta palavra de luta e de fogo  
– Coragem até o regresso

[...]

No meu coração de exilado

todos vós com o vigor do nosso povo  
estais ligados às manhãs dolorosas de despedida  
pelo povo  
pela humanidade  
pela paz. (NETO, 1979, 132)

2. Costa Andrade, no caderno “O guerrilheiro”, escrito no “Moxico, em 1969, 1970 e 1971”, projetando, no espelho do texto “Instante”, por exemplo, sua experiência da guerrilha, pelo que sua poesia se faz, ela também, um testemunho histórico:

... e há sonhos para nunca mais realizados  
tal é o instante  
    preciso  
        que antecede a bala.  
[...]  
E quando a bala  
feriu o silêncio carregado  
prostrando o homem sobre a terra  
não foram assassinos que o mataram.  
O guerrilheiro também vive  
um tempo de poesia  
como a vida de uma bala  
[...]  
O guerrilheiro é terra móvel  
    decisão de liberdade  
        na pátria raivosamente escrava.  
(COSTA ANDRADE, 1975, p.65- 66)

3. António Cardoso, em sua “cela disciplinar” no Tarrafal, em 18.7.70, a cantar o “cresc[imento] [d]a força – ventre do futuro” e a nos passar, igualmente, o testemunho da violência de seu encarceramento:

Hoje vou deitar-me sobre o mundo  
Como se cama de algodão fosse.  
Insuflar o peito, sorver fundo  
Toda sua sânie amarga-e-doce...

(Na raiz desperta sangue e sonho,  
Na luta, a aurora rediviva...  
– Vem imagem certa, onde te ponho  
Flor desabrochada e sempre esquiva)

Hoje vou deitar-me sobre o mundo  
Como se cama de algodão fosse.  
Insuflar o peito, sorver fundo  
Todo seu calor amargo-e-doce...

(... andam no ar lábios de mulher  
– cresce a força-ventre do futuro!)  
(CARDOSO, 1980, p. 37)

Quando o sonho de liberdade se concretiza, o tempo é de euforia, como já aqui afirmado. Também é o tempo de recolha da alegria e de dar forma de livro à produção literária utópica, cuja marca principal residia, nos anos da luta, na exaltação da certeza da vitória e, no pós-75, na ânsia de construção do tempo novo. Não por acaso *Poesia com armas*, de Costa Andrade, se publica em 1975 e os *Onze poemas em novembro*, de Manuel Rui, tenham seu primeiro número editado em 1976. O futuro que afinal se fez presente, depois de tantos estilhaços, sangue e dor, “abre alas” para a festa e, sendo assim, Manuel Rui pode também abrir as portas da “Manhã de 11 de novembro (leitura primeira)”, cantando:

#### O MAR

E tudo é novo  
e chamado por novo vocativo:  
Camarada!  
E até o velho mar  
de sal sabendo a tempo antigo  
num marulhar tão grande e colectivo  
arrombando o peito de ondas contra o sol  
anda a bocar à toa que é mar novo  
mudou de nome  
diz chamar-se povo.

(CARDOSO, 1985, p. 11)

Até o “corpo físico do poema” se faz compacto e se espria na mesma cadência com que a imagem do “mar novo” se fixa alegre na folha branca que o acolhe. O ritmo é em tudo contrário ao dos textos resgatados anteriormente, que se mostram como mais densos, tensos, incisivos e pesadamente fixados em suas folhas originais e nas das obras publicadas a posteriori. Em um ponto, porém, os poemas dos tempos da guerra pela libertação e os da euforia do pós-independência se tocam: trata-se da consciência da criação de uma literatura nacional, pela qual, para pensar com Fanon, não só se transtornam os gêneros – e poemas de Ruy Duarte mostram muito bem esse transtorno –

, mas se cria um novo público e o povo passa a ser um dos sujeitos dessa literatura que Fanon chama de combate e classifica como nacional. Citando-o:

É a literatura de combate propriamente dita, no sentido de que convoca todo um povo à luta pela existência nacional. Literatura de combate, porque informa a consciência nacional, dá-lhe formas e contornos e abre-lhe novas e ilimitadas perspectivas. Literatura de combate, porque assume um encargo, porque é vontade temporalizada. (FANON, 1979, p. 200)

Quando a existência desse nacional, tal como o propõe Fanon, começa a consolidar-se em Angola, fazendo-se mais que “vontade temporalizada”, rebenta a guerra civil. Como sabemos, tal se dá em parte por causa dos conflitos internos entre os vários movimentos locais de libertação. No entanto, não há como desconsiderar a pressão dos interesses externos dos chamados “senhores da guerra” e sua necessidade de manter suas armas a circularem pelo mundo, manchando-o de sangue e destruição, com o conseqüente lucro que daí advém. Por fim, como tão bem analisa Ki-Zerbo, pensando na África como um todo, há o fato de Angola ser um país rico em petróleo e diamantes, estes últimos, para o historiador burkinês, “uma das principais fontes da guerra na África” (KI-ZERBO, 2006, p. 55). Cito Ki-Zerbo, nas entrevistas de que me valho, realizadas entre 2000 e 2002 por René Holenstein:

Todos os homens e grupos do poder econômico ou político, africanos e não-africanos, estão agarrados aos produtos raros do continente e querem controlá-los. Daí os conflitos permanentes, dado que cada um tem os seus interesses: as multinacionais entre si, cada uma das multinacionais com as potências africanas, as potências africanas entre si e cada um dos africanos com as diferentes multinacionais. É por isso que a guerra está na ordem do dia. (*idem*, p.54)

O certo é que o sonho, em virtude dessa guerra que se dá entre o “nós” e o “nós mesmos”, se desfaz, e o sujeito é tomado pela disforia. Isso é o que mostra, por exemplo, o poema “História de uma idéia franzina”, de Henrique Abranches, “história” que parece responder, pela negação, ao que os poemas, já aqui apresentados,

disseminavam, ao mostrarem suas inabaláveis esperanças e certezas. Cito dele um fragmento:

E cresce o desengano  
 como um novo anátema  
 guinada dolorosa  
 de um velho quisto.  
 Apenas um curto momento  
 de piedade de nós mesmo.  
 Apenas um momento a esmo,  
 chorando tudo isto... (ABRANCHES, 1987, p. 19)

Esses versos fazem eco com os de Paula Tavares e em parte com os de João Tala, citados na epígrafe, assim como o farão com os que se seguem, respectivamente de João Maimona, no mesmo ano de 1987, e de Arlindo Barbeitos, onze anos depois:

Nas nuvens onde vou chorando  
 sobre os olhos de amanhã  
 nascem e morrem dias sem sol  
 repletos de pontos de interrogação.

Na estrada onde vou cantando  
 as imagens destroçadas  
 inclinam-se cantos estropiados. (MAIMONA, 1987, p.30)

longe  
 muito longe  
 para além  
 da cinza destes dias  
 em terra de esquecimento  
 um jardim  
 é órfão de suas flores  
 e  
 homens comem sombra. (BARBEITOS, 1998, p. 37)

Vale convocar, neste ponto, Blanchot e o que postula em *Foucault como o imagino* (BLANCHOT, s/d, p. 46) ou seja, que quando se cria o estado-nação o “subsolo” da liberdade “não muda, pois continua a residir numa sociedade disciplinar (a que eu acrescento e, no caso de Angola, bastante disciplinar) cujos poderes de controle se dissimulam ao mesmo tempo que se multiplicam”. E Blanchot conclui, com Foucault: “Somos cada vez mais subjugados” (*idem, ibidem.*).



É essa subjugação inerente e, às vezes violentamente imposta, para além de sua inerência, que os poetas angolanos dos fins dos anos de 1990 e início dos 2000, vêm encenando, cada vez com uma percepção mais sofisticada do seu labor estético-verbal. São sujeitos que rejeitam essencialismos e transcendências e atravessam diversas fronteiras, rejeitando as sujeições de várias ordens e mostrando-se, pensando com Cornejo Polar, como sujeitos culturais migrantes por excelência (POLAR, 2000, várias páginas).

Volto, para fechar, a Blanchot que, depois de dizer que “Somos cada vez mais subjugados”, conclui: “Dessa sujeição, agora, em vez de grosseira, delicada, extraímos a conseqüência gloriosa de sermos **sujeitos** e sujeitos livres, capazes de transformar em sabedoria os modos mais variados de um poder mentiroso [...]” (BLANCHOT, op. cit., p. 46 – grifo do autor).

Quero aqui falar um pouco desse sujeito que, em sua condição de sujeito poético, deliberadamente se torna capaz de transformar tais “modos de poder” em sabedoria, muitas vezes insistindo em encenar, em seus enunciados, seu próprio corpo físico, sua experiência pessoal e histórica. É o que acontece com o constelado poético constituído por nomes já aqui citados e por muitos outros, cujas obras apresentam uma “especial cartografia de sinais”, para me valer de uma expressão de Paula Tavares que encontro na abertura da obra *Ex-votos*, de 2003: “Semeados por todo o lado de um vasto território [Lunda] existem santuários que, como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecidas. Ex-votos [...]” (TAVARES, 2003, p.9).

Fica bastante evidente, pela representação dessa “especial cartografia de sinais”, projetada no espaço poético, um impulso dos sujeitos para vencerem seu próprio dilaceramento como seres históricos e regressarem a si mesmos e aos “marcos

geodésicos” de sua memória identitária e cultural. E eles o fazem, sempre movidos pela esperança. Reforçam, desse modo, tanto sua condição de indivíduo africano quanto a de sobreviventes de um tempo dominado por sentimentos e vivências que remetiam à “orfandade da esperança”; aos “dias sem sol”; às “crianças de vidro”; à “folha desprendida da morte”. Tentam fazer, dos estilhaços, peças mais palatáveis de memória, para superarem o tempo ainda percebido como um tempo de bloqueio e para manterem viva a crença na “força-ventre do futuro”.

Como africanos que são, a terra, para eles, é sagrada e só ela lhes permite seguir em busca dessa “força-ventre”, tal como posta por António Cardoso, força sempre ligada aos espíritos dos antepassados e a seu legado simbólico, como descreve, dentre outros, a historiadora Isabel Castro Henriques, ao demonstrar que, em África, o valor da terra não se assenta no de troca, mas no de “uso social e simbólico” (HENRIQUES, 2004, p.11), já que ela, a terra, é sempre morada dos ancestrais. Assim como o faz Paula Tavares, Isabel Henriques assinala a importância dos “sinais”, para ela, “marcadores que as comunidades reconhecem e respeitam” (*idem*, p. 22).

Eu diria, assim, que boa parte dos poetas angolanos, que produzem suas obras entre o fim do século XX e o início do XXI, encetam uma espécie de viagem imaginária por seus marcadores físicos, simbólicos, históricos, etc., usando o quadro teórico proposto pela historiadora portuguesa (*idem*, 22 e seguintes). Buscam, pela recuperação dessa memória, vencer seu dilaceramento e se reforçarem como sujeitos do conhecimento. Para fazê-lo, ou seja, para “navegarem” por sua terra, eles se dispõem a olhar em volta, sempre prontos a “navegar o medo”, como Paula Tavares alerta na crônica de título nada inocente: “Peregrinações”:

As viagens por terra exigem uma disponibilidade do corpo e do olhar para a compreensão das diferenças entre territórios organizados e outros afogados em capim e solidão.

[...]

Uma viagem por terra obriga-se a trilhos muito alargados para navegar o medo com uma fita de capim a segurar o tempo, a sugerir direções, a impedir a correria. Antes, corrige e mede as distâncias, suaviza as curvas, amortece a queda. (TAVARES, 2004, p.23)

Há, nos poemas produzidos, nesses tempos de passagem, uma deliberação clara de “navegar o medo”, pelo que os seus enunciadores viajam imaginariamente pelo território físico, simbólico, cultural e histórico de Angola, para além de trilharem, com confiança cada vez maior, os caminhos da linguagem literária, suavizando suas curvas e/ou amortecendo sua queda, como o faz João Maimona, em “Memória”, poema de 2001:

a Lopito Feijó

baloçando em escombros de teu itinerário  
saberás que os gados constroem estradas.  
e quando a mão deslizar pela margem  
das cicatrizes que se afundam na noite  
saberás que a tua mão viaja para  
a península dos dias sem escombros  
e saberás que no berço da noite jaz a luz  
drogada e ouvida pela cruz sobre quem viajaste”  
(MAIMONA,2001, p.56)

Estabelecem-se, por essas novas formas de navegação pela terra física e pelas da linguagem, outras negociações de sentido e as subjetividades ganham outras dimensões simbólicas. O núcleo temático dos deslocamentos e das viagens pelo espaço, pelo tempo e mesmo pela linguagem, portanto, ganha, no quadro assim posto, uma força de simbolização surpreendente, fazendo com que se abra, frente aos olhos do leitor, uma outra espécie de mapa. Tal mapa, como sabemos, a colonização portuguesa nunca foi capaz de cartografar; depois, os tempos das guerras impediram, muitas vezes, que por ele o sujeito poético se guiasse, nele sustentando sua própria forma de ver o mundo e de por esse mesmo mundo atravessar. Aparecem, por isso mesmo, na tela dos poemas que serviram de *corpus* desta fala: outros lugares nunca cartografados; o desenho das raízes mais profundas das identidades; o som dos ancestrais tambores; as tranças que contam

as histórias das mulheres; os rios físicos e metafóricos da terra, na abundância de seus vaus, e os “ex-votos” espalhados sobre o território, dele fazendo-se os mais fortes e poderosos sinais.

Não é por acaso que duas vozes de mulheres são aqui por mim convocadas para que eu possa calar a minha própria voz. Para mim, essas mulheres, como outras, se projetam, conforme em outro lugar já afirmei, como fiandeiras de novas palavras que vão tecer essa possibilidade de deslocamento para dentro de sua própria territorialidade física e simbólica, representando o movimento de suas águas e a possibilidade de nelas, em certo sentido, mergulharem ou navegarem, sempre negando que a violência e a guerra possam prevalecer sobre a paz e sobre a força dessa mesma terra e de seus mais que antigos sinais.

#### Maria Alexandre Dáskalos:

Fomos peregrinos de tantos lugares  
e de gentes de outras línguas  
bebemos água de muitas fontes.

Mas àquela cachoeira  
que nos pertencia  
não podíamos chegar.  
Prenderam-nos no exílio  
e na tortura de a sonhar.

Não somos mais peregrinos,  
estamos em outro lugar.  
Mas viaja a alma  
para nessa cachoeira mergulhar. (DÁSKALOS, 2001, p. 31)

#### Paula Tavares:

Venho de muitos rios e um só mar  
o Atlântico  
suas cores secretas  
a música erudita da praia  
a espuma lenta das redes  
de onde venho há lá e cá  
luz, risos de gargantas feridas  
almas abertas  
uma ciência antiga de treinar  
os olhos para as fibras  
depois as águas  
logo a seguir as tintas  
e nada sobre a terra  
com passos de silêncio

para que nada perturbe aos olhos  
a luz. (TAVARES, 2007, p. 22)

Para fechar diria que, com as avaliações, desenhos e/ou projeções de Maria Alexandre e de Paula, podemos concluir que as travessias e viagens por terra, rios e mar, que os sujeitos poéticos angolanos nossos contemporâneos propõem, nos permitem apreender a força simbólica de suas rotas de navegação. Por outro lado, esses mesmos sujeitos nos ensinam que, angolanamente, não há como negar a força de seu próprio lugar de pertencimento que eles querem reconstruir, pela linguagem, já, depois de 2002, principalmente, sem as sombras dos estilhaços e sem o barulho dos estilhaçamentos. Quase eu diria: em paz.

#### REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Henrique. *Cântico barroco*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores, 1987.
- ANDRADE, Fernando Costa. *Poesia com armas*. Poemas. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- BARBEITOS, Arlindo. *Na leveza do luar crescente*. Lisboa: Caminho, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *Foucault como o imagino*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- CADORNEGA, António de Oliveira de. *História geral das guerras angolanas*. 1680. Anotado e corrigido por José Matias Delgado. Tomo 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Agência – Geral do Ultramar, 1972.
- CARDOSO, António. *Chão de exílio*. Lisboa: África Editora, 1980.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Lágrimas e laranjas*: Poesia. Luanda: Nzila, 2001. (Coleção Letras Angolanas – Poesia – 6).
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Prefácio de Jean Paul Sartre. Trad. De José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 (Coleção Perspectivas do Homem – vol. 42).
- HENRIQUES, Isabel Castro. *Território e identidade: a construção da Angola colonial (c. 1872 – c. 1926)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?*: entrevista com René Holenstein. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

- MAIMONA, João. *Traço de união*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Africanos, 1987.
- MAIMONA, João. *No útero da noite*. Luanda: Nzila, 2001 (Coleção Letras Angolanas / Poesia – 3).
- NETO, Agostinho. *Sagrada esperança: Poemas*. 9 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1979.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000 (Org. Mario J. Valdés).
- RUI, Manuel. *Cinco vezes onze: poemas em novembro*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1985.
- TALA, João. *A vitória é uma ilusão de filósofos e de loucos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005. (Guaches da Vida, 15).
- TAVARES, Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- TAVARES, Paula. *Ex-votos: poesia*. Lisboa: Caminho, 2003.
- TAVARES, Paula. *A cabeça de Salomé: Crónicas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- TAVARES, Paula. *Manual para amantes desesperados: Poemas*. Luanda: Nzila, 2007 (Coleção Poetas Angolanos – 28).
- VIEIRA, Luandino. *De rios velhos e guerrilheiros – I: o livro dos rios*. Lisboa: Caminho, 2006.
- VIEIRA, Luandino. “Literatura angolana: estoriando a partir do que não se vê”. In: PADILHA, Laura Cavalcante e RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008. p. 31-37.