

# VEREDAS

**Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**

**VOLUME 4**



**FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA**

**PORTO, 2001**



# Veredas

Revista de publicação anual

Volume 4 – Dezembro de 2001

**Director:**

Carlos Reis

**Director Executivo:**

Sebastião T. Pinho

**Conselho Redactorial:**

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Amet Kébé, Ana Mafalda Leite, Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carlos Reis, Christopher Lund, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agrò, Helder Macedo, Henry Thorau, Isabel Pires de Lima, Laura Padilha, M. Carmen Villarino, Maria Manuel Lisboa, Onésimo T. Almeida, Regina Zilberman, Sebastião T. Pinho, Solange Parvaux.

**Redacção:**

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas  
Faculdade de Letras  
P-3000-447 Coimbra Codex  
Fax 351-239.410088; E-mail: stpinho@ci.uc.pt

**Edição, administração, distribuição e assinaturas:**

Fundação Eng. António de Almeida  
Rua Tenente Valadim, 231/325  
P-4100-479 Porto  
Tel. 351-22.6067418; Fax 351-22.6004314; E-mail: fundacao@feaa.pt

---

*Paginação:* José Soares Pinto – Porto

*Impressão e acabamento:* SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

*Autoria da capa:* Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Depósito Legal N.º 137737/99

ISSN 0874-5102

Revista integralmente patrocinada pela



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

---

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS  
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES



## ÍNDICE

ALICE MARIA TEIXEIRA DE SABÓIA, ET ALII – Ortografia portuguesa, estrangeirismos e globalização .....	7
ÂNGELA MARIA DIAS – Topografias poéticas da pós-modernidade no Brasil .....	21
BARBARA HLIBOWICKA-WĘGLARZ – Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português.....	45
CARLOS VELOSO – Impressões sobre (e a partir de) Eduardo Lourenço..	71
FLAVIA MARIA CORRADIN – No cair do pano camiliano, ficam-lhe as máscaras.....	81
FRANCISCO MACIEL SILVEIRA – O conto machadiano ou “a realidade é boa, o Realismo é que não presta.” .....	95
HENRY THORAU – Da Arcádia às Masmorras – o Teatro de Arena conta Tiradentes .....	105
IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS – <i>La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens</i> : a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna.....	117
INOCÊNCIA MATA – Pepetela e as (novas) margens da “nação” angolana.	133
IZABEL MARGATO – Lisboa em outro tempo de escrita .....	147

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA – “Neste momento a minha mão não tem autor”. Introdução ao primeiro volume de uma imaginária antologia brasileira da poesia portuguesa no século XX: 1920-1970.	157
JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ – <i>A Oração da Emparedada</i> da Biblioteca de Barcarrota.....	173
LAURA CAVALCANTE PADILHA – Nas dobras dos panos – feminino e textualidade em duas narrativas fundacionais angolanas.....	183
M. CARMEN VILLARINO PARDO – 40 anos de uma estreia: a entrada de Nélida Piñon no campo literário brasileiro com <i>Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo</i> (1961).....	195
MAGDELAINE RIBEIRO – A produção do signo na escritura de João Cabral de Melo Neto.....	233
MALCOLM K. MCNEE – Alegorizando as Periferias: Pontos de Articulação entre a Crítica Cultural de Frederic Jameson e Roberto Schwarz.....	245
MARIA ISABEL VALE FERREIRA – CD ROM em PLE.....	265
MARIA OTÍLIA PEREIRA LAGE – Nas memórias do Volfrâmio – um sociolecto luso-galaico.....	275
MARINA KOSSÁRIK – Questões de fala nas obras linguísticas portuguesas dos séculos XVI e XVII.....	295
MAURIZIO PERUGI – “Um branco som de espuma”: Pré-história de duas Odes de Ricardo Reis (Livro primeiro, III e VI).....	321
ROLF NAGEL – Anúncios, língua e vergonha. Observações sobre o periodismo em Portugal e no Brasil.....	345
ROSELI SANTAELLA STELLA – Documentos para a história de Portugal encontrados no Brasil e na Espanha (séc. XV-XVI).....	349

## Nas dobras dos panos – feminino e textualidade em duas narrativas fundacionais angolanas

**LAURA CAVALCANTE PADILHA**

*Brasil, Universidade Federal Fluminense*

“Entender as proibições é também  
compreender a força das resistências e a  
maneira de contorná-las ou subvertê-las.”

MICHELLE PERROT

Quando Cordeiro da Matta, pela voz do eu-lírico, diz, em poema de 1889 – “Uma quissama” – ter visto nas ruas uma mulher que, “não sendo européia dama”, se fazia “a mais sedutora preta/das regiões da Quissama”, ele leva o seu leitor a encenar, pelo imaginário, algo novo no que diz respeito à corporeidade feminina consagrada anteriormente. Não se vestir à européia é assumir-se, pela forma de concepção da cobertura do corpo, como um outro, em diferença. A mulher encenada no e pelo texto, portanto, marca-se pelo signo da alteridade (angolana/africana), não se permitindo confundir mais com a fixada pelo modelo poético hegemônico. Os panos e suas dobras a envolvem, fazendo-a significar.

O “objeto” cultural flagrado pelo olhar, naquele momento, afirma, desse modo, sua pertença a uma “cultura insurgente”, para usar uma expressão de Homi Bhabha (1998, p. 205), deixando-se surpreender.

no cotidiano da cidade. De outra parte, sendo os panos informes – se o ponto de referência é a moda européia, com seus recortes e costuras – eles como que se amoldam ao corpo, tornando-se dele uma extensão e sendo uma espécie de segunda pele que não tem como, aos olhos do outro, receber a qualificação de “traje”, sempre pensado como europeu. O pano, para concluir, está fora do padrão simbólico e é traço de não-cultura e incivilização. O importante é reiterar, porém, que, nas dobras desse mesmo pano, se mostra/esconde um sujeito histórico-cultural que as proibições colonialistas sempre ocultaram, por seu jogo de opacidades e rasuras.

O quadro assim posto serve para que se possa mensurar, pela metonímia, a importância dessa nova textualidade que começa a emergir na segunda metade do século XIX, passando a cobrir também o corpo do livro, abrigo do novo panejamento cultural. Gostaria de pontuar que isso só é possível pelo fato mesmo de existir, na Angola urbana de então, uma camada social constituída por negros e “bastante culta, cultivando a literatura e a arte, pertencendo a dois tipos de cultura, a africana e a européia”, como afirma, dentre outros, Henrique Guerra, no prefácio de *O segredo da morta* de António de Assis Júnior (1979, p. 15). O quadro se reverte mais tarde, ainda segundo o prefaciador, pois:

à medida que a sociedade colonial se estrutura [...] aquela “pequena-burguesia” vai definhando, ao mesmo tempo que se aniquilam as estruturas e as culturas nacionais angolanas. (*idem*, p. 21).

Justifica-se, por tudo isso, a minha opção por refletir sobre o período de existência dessa “pequena-burguesia”, utilizando aqui a palavra no sentido aspeado que lhe dá Henrique Guerra, sem outras discussões conceituais. Para tanto, fiz uma segunda opção, a de escolher duas obras que me parecem encenar a tentativa de reversão do quadro simbólico até então dominante. São elas: a novela *Nga Mutúri* de Alfredo Troni (1882) e o romance *O segredo da morta*, já citado e que, não obstante datar-se de 1929, toma o fim do oitocentos e o ano de 1900 como base de sua temporalidade narrativa, e não por mero acaso.

Ambos os autores se debruçam sobre as formas de relações sociais urbanas, não importando a questão de Troni ser português e da gera-



ção de Eça e Antero, e Assis Jr., um angolano pertencente à camada social atrás referida. Identifica-os ainda a forma de circulação primeira dos textos, isto é, são folhetins publicados em jornais. O primeiro aparece no *Diário da Manhã* em Lisboa, embora Troni já vivesse em Luanda, e o segundo em *A Vanguarda*, periódico desta última cidade. Separa-os o espaço de tempo de quarenta e sete anos.

Uma breve palavra ainda deve ser dada sobre o período enfocado por ambos os textos. Ele se estende, mais ou menos, por trinta e/ou quarenta anos, ou seja, vai do último quartel do XIX até a primeira década do XX, quando emerge, segundo Mário Pinto de Andrade, o protonacionalismo. Falando do fim do XIX, diz o mesmo crítico:

No transcurso do século passado, diversas personalidades nativas de Angola deixaram marcas de sua presença a evidenciar talentos versáteis na literatura, com particular incidência no jornalismo doutrinário, e também em estudos de caráter histórico, etnológico e filológico. (1997, p. 50).

Convém lembrar que a novela e o romance, em seu pioneirismo, deixam entrever, ao tentar o resgate de tais marcas, uma fissura pela qual pode atravessar um olhar menos ingênuo que verá a cena colonial, contornando os obstáculos interpostos pela ideologia dominante. Tomo aqui o conceito de ideologia de empréstimo a Fredric Jameson que por sua vez o retoma de Althusser. Ele diz entender

o termo ideologia no sentido proposto por Althusser, ou seja, como estrutura de representações que permite ao sujeito individual conceber ou imaginar sua relação vivida com realidades transpessoais, tais como a estrutura social, ou a lógica coletiva da História. (1992, p. 27).

Desse modo, ao representarem, nas dobras dos panos de seus textos, isto é, dos tecidos que entretecem, “a estrutura social, ou a lógica coletiva da História”, tanto Troni como Assis Jr. vão surpreender a fissura atrás apontada, pela qual a dureza do sistema colonial começa a fletir. Não é ainda a fratura, mas um certo abalo, pois que ela, a fratura, só virá com a descolonização que, sabemos com Frantz Fanon, permitirá a emergência de novos sujeitos históricos, ou do homem novo, o que levará a um também mundo novo para o autor (1975). A fenda, de outra parte, possibilitará ao olhar arguto do leitor realizar a nova travessia, sempre em ricochete com o próprio olhar dos produtores textuais.

Surgem, então, e ainda com Jameson, “outros níveis interpretativos” que transformam o “mecanismo textual”, passando a dar-se um novo “investimento ideológico” (1992, p. 27). Ambas as narrativas se fazem, pelo exposto, fundacionais no quadro geral da ficção angolana, com os corpos encenados das mulheres da terra a metonimizarem o próprio corpo textual insurgente que também já se quer afirmar como da terra. Tal corpo textual, em sua lógica interna, vai disseminando as fendas abertas por essa outra “lógica coletiva da História” que no século XIX começa a ganhar alguma consistência.

A relação **mulher x terra** constitui grande força simbólica no imaginário angolano, como sabemos. Não é por acaso, portanto, que as duas narrativas tomem figuras femininas como núcleos de suas ações. Elas, as mulheres, e os textos onde se abrigam, funcionam como a cabeça de um corpo inscrito como se fosse a de um cometa que atrás de si deixa o brilho de sua cauda. Representam fontes geradoras de resistência pelas quais os valores da terra ganham luz e força. Percebe-se que um outro “imaginário social” busca formas através de que possa tornar-se “o sujeito do discurso e o objeto da identificação psíquica”, como indica Bhabha, ao analisar a redefinição do processo simbólico proposta por Fanon e Kristeva (1998, p. 217).

As obras enfocadas, tanto pela distância temporal, como pela formação pessoal e histórica de seus produtores, apresentam graus distintos do processo pelo qual aquele imaginário social se revela. Em *Nga Mutúri*, não há ainda a consistência de *O segredo*, um elo mais forte da cadeia que levará à pujança signica. Na novela, o referente simbólico é surpreendido mais em seus traços externos do que como densa ou tensa representação da diferença. No romance, as principais figuras de mulher – Ximinha Belchior e Elmira, ou Kapaxi – se associam, pela extensão metafórica, à Jinga, rainha da Matamba, e uma das faces mais expressivas da resistência angolana. A região enfocada é também tradicionalmente um dos espaços da rainha – Dondo, Quissanga, Capacala, etc. –, daí o ter sido escolhida, a região, como encenação do “local da cultura”.

É claro que Ndreza, a personagem de Troni, é plasmada como alguém marcado pela resistência e que usa o logro como forma de vencer os obstáculos. Assim, não gratuitamente, passa de escrava a mulher livre e abastada. O individual, no entanto, predomina sobre

o coletivo, diferentemente do que se dá no romance, onde as mulheres ganham consciência maior de sua condição, ampliando o que era promessa no texto de 1882. Lembremos uma cena de “desvestimento” que aparece nas duas obras. Maria de Castro, a narradora oral da história que é convertida em letra por um segundo e “culto” narrador, tem sua vida recuperada, antes de começar a contar. Diz o narrador letrado, então, que ela:

Dezasseis anos depois, já livre de compromissos maritais e do traje europeu com que na sua infância alegrara seu velho pai, voltara para o Dondo [...] e se entregara ao negócio da quitanda, então de razoáveis proventos. (1979, p. 50).

Também Ndreza passa por processo semelhante, só que, ao invés de “desvestir-se”, é desvestida, sendo objeto mais que sujeito da ação, como se dá com Maria de Castro. Esta é livre, contrariamente a então menina que passa à condição de escrava, perdendo suas características étnicas de origem, embora os panos permaneçam:

Que a mandaram lavar, e desmanchar-lhe o lindo penteado seguro pelo *ngunde* e *tacula* que lhe fizera a *mama*, tirando-lhe as missangas e os búzios e todos os enfeites. Que lhe vestiram uns panos bonitos [...] (1973, p. 34).

A roupa da terra identifica Maria e Ndreza, ambas mulheres de corpos insurgentes e cobertos de panos.

Mesmo que de forma apenas esquemática, convém recuperar, neste ponto, o enredo das duas narrativas e um pouco de seu desdobramento, como modo mesmo de avivar as cores do quadro analítico em construção. *Nga Mutúri* conta a história de Ndreza, conforme visto anteriormente, menina de um quimbo que, como forma de pagamento da dívida de um tio, é dada como escrava a um branco do qual se torna “mucama”, primeiro em uma cidade não nomeada e, depois, em Luanda, principal referência espacial do texto.

Dentro da previsibilidade narrativa, o patrão e amante, jamais nomeado, adoce e Ndreza, embora sem o *status* de dona – confronte-se a surra de chicote que o senhor lhe manda aplicar, ao flagrá-la com um jovem da região da Jinga (e eis de novo a metáfora) –, reina na casa, mas mantendo sempre seu papel subalterno. Morto o senhor, fica com esta mesma casa, passa a fazer negócios e a praticar agio-

tagem, sem perder nunca a sua principal marca: o pendor para o logro. Por outro lado, ela também decide não manter mais qualquer relação sexual, fato motivado por um episódio em que não fica claro se engravida ou se é acometida por doença venérea, depois de um relacionamento brevíssimo com um amigo do patrão morto:

Nga Mutúri é invejada. Não quer homem. Surra e Serra são dois fantasmas que se levantam diante da sua imaginação, quando tem alguma velei-  
dade amorosa. Nada, não cai. (1973, p. 61).

A mulher ganha, assim, a total liberdade, fazendo-se dona de seu corpo e controlando seus próprios impulsos sexuais. De outra parte, acumula capital, o que não impede que às vezes seja enganada. É clara sua tentativa de aproximar-se o mais possível da cultura branca, seguindo a trajetória do assimilacionismo, o que não consegue totalmente, pois é incapaz de “pôr a toalha direita” (*idem*), embora conheça o lugar dos garfos e das facas. Também não consegue dominar o código lingüístico do outro, para além do sócio-cultural, como revela a cena final do texto, com o narrador desenhando-lhe a caricatura de falsa assimilada, pelo que se torna, ele também, um agente do logro que se distancia da figura-base de seu narrar:

Para concluir, manda a verdade que se diga que às vezes, quando come cola e gengibre, entra muito pela genebra.

Fica animada, com os olhos brilhantes, fala muito, e tem freqüentes arrotos ruidosos.

Então volta-se para a gente e diz: Isto são **falatos**. (*idem*, p. 64).

Como reforço descritivo do quadro social onde Ndreza, depois Mutúri – palavra que quer dizer viúva –, se move, aparecem o óbito pomposo do patrão; as missas pelo aniversário do passamento; as festas do quintal; a forma de praticar o comércio; as normas e leis que sustentam a organização administrativa da colônia, etc. Angola, mesmo que de modo bastante esquemático, toma lugar na cena do texto, cantando o cantar de seu povo, não obstante o faça dentro de um modo de concepção narrativo mais europeu que autóctone e, portanto, repito, mais distanciado culturalmente.

Inicia-se, desse modo, com a novela, a costura dos “retalhos e restos da vida cotidiana” que, no romance de 29, de forma mais orgâ-

nica, se transformam pouco a pouco nos “signos de uma cultura nacional coerente” que, embora de maneira embrionária, tenta, pelo “próprio ato de performance narrativa”, interpelar “um círculo crescente de sujeitos”, se não nacionais, como indica Bhabha, que venho citando (1998, p. 207), já protonacionais, voltando à categorização de Andrade, que assim define o período:

o protonacionalismo abrange o período histórico de emergência de um discurso que se distingue pelo seu triplo carácter **fragmentário** (no pensamento e na acção), **descontínuo** (na temporalidade) e **ambivalente** (no seu posicionamento face ao sistema colonial).

[...] o ideário protonacionalista elabora-se a partir do lançamento do jornal *O Negro*, em 1911, e falece no início dos anos 30, submerso pelas contradições inerentes ao Movimento Nacionalista Africano. (1997, p. 77).

Sendo o texto de Assis Jr. de 1929, ele se vai ligar, naturalmente, a esse movimento protonacionalista, daí talvez a sua opção por encenar o fecundo momento em que Angola pode começar a mostrar sua face. O inconsciente político, sabemos com Jameson, não dá saltos. Observa-se, nesse sentido, portanto, uma continuidade, daí o fato de se poder estender, para o século XIX angolano, o que Antonio Candido analisa com relação ao XVIII brasileiro, ou seja:

Observam-se nele a ocorrência de temas novos e novas maneiras de tratar velhos temas [...] que permitam exprimir de maneira mais adequada uma realidade física e social diferente; esta, nascida da dinâmica interna da colonização. (1987, p. 168).

Tal “realidade física e social diferente” torna-se o centro da atenção do romancista, que busca, nas várias figuras de mulher, as cores do quadro temático por ele desenhado. As mulheres são as pistas da adivinha lançada na roda da “contação”. Uma vez decifrada, a resposta que surge é **Angola**, na força de sua diferença. Ao leitor do texto escrito, basta tentar recortar e colar aquelas figuras de mulher, para que diante de seus olhos surja um novo corpo que toma forma e lugar na cena da representação.

Para citar apenas algumas dessas mulheres, recordo: as duas Ximinhas, isto é, a morta (Belchior) e a louca (Cangalanga), metáforas da terra sem corpo ou senso, de acordo com o olhar redutor do

outro; Elmira ou Kapaxi que, com a primeira Ximinha, será um dos motores do narrado; Clara, a mãe de Elmira; a narradora Maria de Castro; a velha criada Maceca, etc. Todas se tornam as faces poliédricas de uma cultura que já se pode fazer ouvir, através da fenda aberta no pesado manto de silêncio que a envolvia e/ou deformava-lhe as linhas do corpo. Ao se vestirem metaforicamente de panos e assim também revestirem a textualidade de que emergem, as figuras de mulher desvestem os referentes culturais hegemônicos e uma outra realidade social, como bem aponta Candido, “nascida da dinâmica interna da colonização” já encontra formas de expressar-se. Creio residir aí a necessidade das descrições desses corpos de mulher e de sua forma de vestir-se, mesmo quando se representam cenas de morte e de óbitos, como se pode depreender nas duas passagens que seguem:

muitas raparigas, todas com seus panos negros a cheirar muito, à tinta (*Nga Mutúri*, 1973, p. 44).

– Tirei das malas seis pares de panos e cinco xailes de seda para mortalha da nossa amiga [...] Enfim, são costumes a que não devemos fugir ... (*O segredo*, 1979, p. 221).

Retomando o que em 1995 já expus, reitero que o romance, em suas “Preliminares”, escolhe, na clave da ambivalência apontada por Andrade, e através da convocatória a Anatole France, uma modelização europeia. Assim, mostra-se tal “dizer” europeu, reconvocando-se a seguir, o “dizer” da terra, como nos mostram as citações abaixo:

No criterioso dizer de Anatole France, a insensibilidade que experimentamos na mudança da nossa vida provém do facto de nos compararmos aos corpos lançados à corrente dos rios (p. 35 - primeira frase do texto).

Tempos áureos, tempos bons esses, no dizer dos que deles viveram – quitadeiras de fazendas e vendedoras de *nzua* na quitanda do Bungo e Rua dos Mercadores, onde a *moleca* de ombros nus, ao entardecer, apregoava o *mbiji ia ukange ni farinha* ... (p. 36, grifos do texto).

Entre o dizer próprio e o alheio o romance tenta equilibrar-se, é claro que sempre reforçando o primeiro em detrimento do segundo. O local nele toma assento, resgatando-se pela espaciotemporalização. O leitor é convidado a transportar-se para o interior e para o passado, vistos como lugares e momento privilegiados e a privilegiarem-se:

Quem, em 1900, se transportasse para qualquer dos pontos do interior, não esperaria, como outrora se fazia, pela saída do **Cunga** ou **Serpa Pinto** [...]

Embarcava ... e seguia.

Dondo, situado na zona baixa e banhado pela margem direita do Quanza, tem por apeadeiro Casoalala (p. 38 e 39).

É, pois, nesse lugar e nesse tempo – Dondo, 1900 – que se situam as mulheres unidas em forma de forte cadeia, para o bem (amizade, almoços, alianças) e para o mal (traições, vinganças, morte, loucura). A primeira a se apresentar na cena narrativa é a Doida dos Cahoiros, Ximinha Cangalanga, convocada no segundo capítulo – “Uma sombra”. Surge, pois, em uma dupla margem: é negra e louca, sendo vista como:

uma pobre mulher, ainda nova, [...] de passo incerto e olhar vago, os panos a arrastarem e a baba a cair dos lábios [...]

Ximinha Cangalanga, mais conhecida por a Doida dos Cahoiros (p. 46).

Repare-se que de novo se apresenta a ambivalência, sobretudo se nos recordamos ter Camilo Castelo Branco, um dia, escrito *A doida do Candal* (1867) e que o primeiro título pensado para o romance de Assis Jr. seria *A doida dos Cahoiros*. Se mantido, aprofundaria ainda mais a ironia que é o traço mais forte do texto, sem dúvida.

A Doida é o elemento, portanto, de partida, a ignição do motor que porá o texto em movimento. A seguir vem a Maria de Castro que com sua fala introduz a história de Clara e Elmira, o nascimento desta, a amizade com Ximinha Belchior, etc. O enredo que poderia ser linear vai-se apresentando por volteios, e, principalmente, pelos *flash-backs* e encaixes. A cadeia de mulheres se suplementa pela cadeia narrativa, com uma história a puxar outra, como nas rodas da tradição oral.

Rapidamente lembro que Elmira é assinalada pelo nascimento, já que a mãe tem uma gravidez de *hebu*, quer dizer, uma gravidez que se estende muito além dos nove meses. Já adulta, casada, mãe e moradora na região de origem da Jinga, transforma-se em comerciante, indo buscar mercadorias em aldeias distantes. Como Ndreza, acredita na força do logro e, mesmo branca, assume-se para os chefes e mais velhos de uma das aldeias como sobrinha de soba, no que

é referendada pelo adivinho, segundo seu relato ao marido, “um preto alto, magro e feio, acompanhado de cestos, bancos e tacula” e que diz ser ela “de facto [...] filha da herdeira do trono da Ginga” (p. 176).

Outro elo a ligá-la à personagem de Troni é a viuvez que consegue vencer a custo, ao contrário da outra. Tal viuvez a leva, de novo, para o Dondo, palco das ações. Nesse momento, o texto “convida” o leitor a fazer mais uma viagem, como tantas que já induzira. Ela trilha o caminho da Jinga, estofo simbólico de sustentação do arcabouço textual, sempre empenhado em traçar o caminho da resistência. Este tomará, a partir de 1961, forma de luta armada, movimento que levará à fratura da libertação.

Não por acaso é a resistência também a principal marca anímica de Ximinha Belchior, a morta, e a responsável pela loucura da homônima e por uma série de mortes em cadeia. Ela se plasma, antes da doença e nos tempos da felicidade, como sendo mulher de força “varonil”:

Nova ainda, era contudo dotada daquela energia varonil e empreendedora, desenvolvendo [...] os seus próprios negócios, que a tornavam, senão independente, pelo menos senhora da sua vontade. A maternidade não conseguira modificar-lhe [...] o ardor dos negócios, que, por intermédio das suas quitadeiras, cresciam a olhos vistos! (p. 141).

O romance narra, portanto, a trajetória dessas “senhoras” cuja vontade soberana as leva a querer ser livres, dedicar-se aos negócios, cuidar dos filhos e expandir sua sabedoria. Lutam, superam as adversidades e, mesmo mortas, não perdem a sua força, como Ximinha, vingando-se dos traidores. Confronte-se a sua última e longa fala, marcada, no campo da letra, pelas reticências que mostram o seu cansaço e prolongam-lhe as queixas e ameaças:

do outro mundo falarei ... Tive dinheiro, jóias e haveres; aquelas malas repletas, hoje quase nada contêm ... E são os inimigos de ontem que hoje se apossam do que não é seu [...] Sim eu tinha ... eu vi ... eu falarei ... lá ... mas eu falarei ... (p. 227).

Tal fala interminável e insubordinada, disseminadora da loucura e da morte entre os “traidores”, pode ser lida como metonímia da própria fala da terra, na aparência também “morta”, mas que jamais se deixa calar, espalhando as sementes da insurgência. O nativismo é,



por sua vez, semente do nacionalismo. Para reverter o quadro e vestir os panos, será preciso vencer os perigos do campo minado e das armadilhas postas pelo outro. A história da libertação, como sabemos, levará os novos sujeitos históricos a atravessar tais campos e superar tais armadilhas. Transformar-se-á em dor e sofrimento, então, o alegre e sedutor corpo das quissamas de Angola. As mulheres serão lembradas por suas faces de mães dolorosas, como a de Ximinha. Elas serão cantadas um dia e outras promessas lhes serão feitas por seus filhos. Agostinho Neto:

Amanhã  
 entoaremos hinos à liberdade  
 quando comemorarmos  
 a data da abolição desta escravatura  
 Nós vamos em busca de luz  
 os teus filhos Mãe  
 (todas as mães negras  
 cujos filhos partiram)  
 Vão em busca de vida (1979, 0. 35)

Se considero Ximinha uma dessas mães – ela tem o filho arrancado pelo pai branco que o leva para Lisboa –, posso pensar estar a sua figura soterrada sob a capa dessa “Mãe”, alegorizada pela maiúscula no poema de Neto. Ela é um elo da cadeia das mulheres que se querem de Angola, como Ndreza, Elmira, Maria de Castro, as que aparecem nas narrativas orais, etc. Todas se vestem de panos e revestem textos hoje bem antigos, com suas imagens que rompem o corpo cultural transplantado, tentando substituir o das “européias” damas, para, e de mãos dadas com a própria terra, **significar**.

### Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Mário Pinto de, *Origens do nacionalismo africano: continuidade e ruptura dos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961*, Dom Quixote, 1997 (Caminhos da Memória, 15).
- ASSIS JÚNIOR, António de, *O segredo da morta (Romance de costumes angolenses)*, Lisboa, Edições 70, 1979, 2 ed.

- BHABHA, Homi K, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.
- BRANCO, Camilo Castelo, *A doida do Candal*, São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- CANDIDO, Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.
- JAMESON, Fredric, *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.
- MATTA, Cordeiro, "Uma quissama", in FERREIRA, Manuel (org), *No reino de Caliban*, Lisboa, Seara Nova, 1976, vol. I.
- NETO, Agostinho, *Sagrada esperança: poemas*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, 9 ed. (Vozes do Mundo)
- PADILHA, Laura Cavalcante, *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, Niterói/Brasília, Editora da Universidade Federal Fluminense/Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- PERROT, Michelle, *Mulheres públicas*, São Paulo, Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1998 (Prismas)
- TRONI, Alfredo, *Nga Mutúri: cenas de Luanda*, Lisboa, Edições 70, 1973.