

## O "MESTRE" COMO FIGURA CATALIZADORA DA MAGIA NA OBRA DE UANHENGA XITU\*

Luzia Garcia do Nascimento  
Universidade Federal do Maranhão

Uanhenga Xitu, escritor angolano, nasceu como Agostinho A. Mendes de Carvalho, em 29 de agosto de 1924 na sanzala de Calomboloca, concelho de Ícolo e Bengo (em Catete) onde passou a infância e adolescência cujas marcas indeléveis refletem-se na experiência e vivência adquiridas com os jovens e adultos, revividas através dos costumes do meio tribal rememorados nas histórias que escreverá anos mais tarde<sup>1</sup>.

Em 1959, portanto aos 35 anos de idade, foi preso pela PIDE, aguardando julgamento para 20 de dezembro, quando foi condenado "Agostinho A. Mendes de Carvalho, enfermeiro, a 10 anos e 6 meses de prisão maior", juntamente com os outros 19 submetidos a julgamento no Tribunal Territorial de Luanda, "acusado do exercício de atividades contra a segurança externa do estado". A sentença finalizava da seguinte maneira: "Todos os réus foram condenados à perda de direitos políticos por 15 anos, sendo levado em conta metade do tempo de prisão já sofrida", variando para os

\* Comunicação apresentada na Mesa-Redonda sobre "Cultura Africana" no primeiro Congresso Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos promovido pela ALADAAB, realizado na USP em novembro de 1984.

1. As citações deste artigo são extraídas dos livros assim relacionados:

*Bola com Feitiço, Vozes na Sanzala, e Kahitu de:*

*Mestre Tamoda e outros contos*. Lisboa, Edições 70, 1977;

*Mestre Tamoda de: Mestre Tamoda e Kahitu*. São Paulo, Ática, 1984;

*Manana de: Manana*, Lisboa, Edições 70, 1978 e as demais de *MAKA NA SANZALA (MAFUTA)*, Lisboa, Edições 70, 1979

Assim também utilizou-se o livro *Literaturas Africanas de expressões portuguesas* v. 2 de Manuel Ferreira para comentários a respeito de Angola (cf. pp. 13-64) e especificamente a Uanhenga Xitu às páginas 58 e 59.

acusados de 3 até 10 anos e meio de prisão maior, cabendo a A.A. Mendes de Carvalho a pena mais longa.

Que Uanhenga Xitu sofreu muita tortura é fato incostestável, conforme se pode depreender destas palavras na dedicatória de *Kahitu*: "E os sádicos agentes do crime insistiram, insistiram dias após dias para saber quem eram os cem. . .", referindo-se a cem jovens que haviam seguido para Ghana a fim de serem treinados para a luta de guerrilhas, quando a PIDE abordou seiscentos jovens que fugiram para Ghana.

Pelo fato de não lhe ser permitido publicar um artigo com o seu nome quimbundo, Xitu preferiu deixá-lo à espera de que, segundo ele "um dia haja quem aceite o nome por que sou conhecido lá na minha sanzala, onde nasci em 1924". Logo mais, ele imprimiria seu primeiro trabalho literário em sinal de protesto, traduzido em um simples verso com uma palavra "NÃO" que ele gravou no tronco de uma acácia rubra, em Tarrafal, Cabo Verde, em cujo campo de concentração permaneceu desde 1962 até 1970, tendo lá escrito a maior parte de sua obra.

É em Cadernos Capricórnio, Lobito, que aparece em julho de 1974 o *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu, cujo autor publica no mesmo mês em Luanda, por iniciativa própria, a 1ª edição de *Bola com Feitiço*. Posteriormente vieram *Manana* pelas edições 70 (Lisboa ainda em 1971), dois anos depois surge em Luanda, novamente por Edição do Autor, *Vozes na sanzala* com o subtítulo *Kahitu*. Data de 1979 *Maka na sanzala (Maçuta)*, sob o timbre de Edições 70;

*Os sobreviventes da máquina colonial depõem* é da década de 80. No Brasil a Editora Ática publicou em 1984 *Mestre Tamoda e Kahitu*. Seu último livro publicado é *Os discursos do "Mestre" Tamoda*, Lisboa, Ulisseia.

De duas maneiras é enfocada a figura do mestre na ficção de Uanhenga Xitu. O 1º grupo é representado pela personagem central e que dá o título a *Mestre Tamoda*; e o 2º grupo engloba os demais tipos de mestres espalhados pelo restante da obra. Em ambas, a linguagem é fator relevante, sendo a responsável pela distinção desses enfoques: Tamoda é um elemento deslocado por não se entrosar nem com o grupo do opressor e nem com o seu meio ambiente; enquanto que nas demais personagens há a afirmação de valores africanos pautada na autenticidade de um reencontro com as raízes.

A linguagem de Tamoda é afásica em sentido figurado quanto à articulação. Pelo fato de não encontrar feedback, ele conseqüentemente não se ajusta a nenhum dos códigos (nem ao do branco colonizador, nem ao do negro africano).

Já no 2º grupo a tradição oral e crença populares se mesclam à magia negra em um espaço peculiar a seus falantes, reafirmando esses valores africanos. Uma possível explicação para o fato de Uanhenga Xitu ter 'aparentemente' abandonado a temática da opressão colonial, se encontra na

introdução de *Kahitu* onde o autor confessa que ao se "debruçar" sobre estas histórias "o pensamento voltava sempre à infância"... diz ele:

"Quando a imaginação se desprendia de mim, tinha passado uma grande porção de horas, deambulando em meditação pela infância.

Tão bem me fez este pequeno trabalho, que os mesmos pensamentos concebidos durante a escrita seguiam-me no sono, e, quando acordava, dir-se-ia que os tinha vivido novamente. E, só por isso, terá valido a pena".

*Mestre Tamoda* é a única história em que não há ligação do mestre a poderes sobrenaturais. O autor patenteia a figura repressora do branco europeu o qual não quer rivalidade com o assimilado:

"Oh, o gajo bateu-me, porque lhe disse quatro portugueses 'fura-cadas' que lhe deixaram embasbacado... Ah, aukumbu naju durante muito tempo, e, como entendia do puto que lhe mandava, bateu-me por vingança, bateu-me mesmo só por raiva. Eles são assim mesmo, não querem que a gente sabe mais do que eles..."

Domingos João Adão, conhecido por Tamoda, ainda bem jovem foi morar e trabalhar em Luanda, onde aproveitava as horas vagas para estudar, aprendendo palavras arroladas no dicionário, material que levará consigo ao regressar à sanzala de origem.

Neste ponto começa a confusão gerada pelos ensinamentos do 'mestre', que passa a ser assediado pelos rapazes ávidos de curiosidade por aprenderem palavras lusas que usariam a fim de se destacarem no meio quimbundo. Tamoda, acreditando que seu arcabouço linguístico fosse amplo e rico, continuava a ajudar a todos que o procuravam, aferindo as acepções que achava convenientes para as palavras desconhecidas:

"Quando em conversa com moças analfabetas e que mal pronunciavam uma palavra em português, o 'literato' de quando em vez lozava os seus putos. Porém, alguns deles nem contavam nos dicionários da época." (p. 7).

Bastante relevante é que Tamoda representa o médium dessa comunicação pseudo-intelectual que ele transmite à massa que o segue como a um apóstolo, função que continuará a exercer mesmo depois de casado com Mufula, uma jovem de sua sanzala.

Ao término da leitura procura-se uma mensagem da qual resta o consolo que o 'mestre' se sentirá gratificado pela 'sapiência' haurida na cidade grande e, posteriormente, aplicada a seus discípulos. O final da trama mostra o círculo vicioso em que fatalmente ele cairia, pois da maneira

como nasceu e recebeu sua educação continuaria até a morte: sem usar calçados e sem a roupa aprimorada que trouxera da capital, a qual csten-tava com tanto galardio. Ele acaba voltando aos mesmos hábitos recebidos em criança, o que confirma ser o meio ambiente que o enformara, um fator predominante. Não adiantou o pouco tempo de assimilação em um meio alheio, como não poderia deixar de fugir à norma. Predominou a formação de origem. Nada mudara na sanzala, embora tenha feito o esforço para ensinar novos vocábulos e chegando com costumes diferentes dos do seu meio ambiente: “Faleceu anos depois, mas já sem camisa, sem os sapatos, nem o capacete, nem o ndunda, tal como profetizara o cabo dos cipaios: kingilé, o jibot’ojo, o capacet’oko tuondo musumbe-ko mu makaka.” (p. 24).

Um vocabulário cotidiano, juntando-se à espontaneidade do estilo com muitas expressões e diálogos em quimbundo, permite a Uanhenga Xitu transmitir com naturalidade os costumes e usos da tribo a que pertence desde criança em Calomboloca, palco do desenrolar das histórias vasadas na tradição oral, a serem enfocadas nesta análise. Agostinho André Mendes de Carvalho, ou seja, Uanhenga Xitu, enquanto preso no campo de concentração de Tarrafal reviveu as histórias ouvidas quando criança e as narrou, dando ênfase a uma personagem ‘mais entendida’ do que as outras, como se fora mestre, freqüentemente relacionado à magia, associação esta que se pretende explorar no decorrer deste tópico. Dir-se-ia que, para preencher o tempo com alguma coisa útil em prol da afirmação dos valores africanos, pelos quais tanto combatera em Angola, ele se assume como um “griot”. Usa a escrita em substituição à palavra oral, empregada por esses mestres “griots”, o que equivale a dizer que ele serve de mediador para perpetuar a tradição oral, refletindo-a em sua ficção.

O narrador, ao usar este recurso, centraliza a tradição do respeito ao ‘mestre’, fazendo-o atuar como elemento catalizador da ação, servindo como intermediário entre os mundos terrestres e sobrenatural, conforme se pode notar a partir de *Bola com Feitiço*, atingindo proporções bastante significativas à medida que o autor continua a obra ficcional com *Vozes na Sanzala* (*Kahitu*), *Manana*, e *Maka na Sanzala* (*Mafuta*).

Em *Bola com Feitiço* o mestre aparece ligado aos oficiantes religiosos das duas tribos que tentam através da magia ‘puxar um ponto’ cada qual para o time pretendido. Essa personagem destaca-se a dar lições e a mostrar como proceder em determinados rituais. Assim, um mestre quimbando faz uma feitiçaria para proteger um dos membros pertencentes ao clube concorrente, toma providências e procura outro ‘oficiante’ que possa ajudá-los. Surge um problema baseado na crença dos jogadores, alguns acatam as ordens do feitiçeiro, ou seja, do praticante, pelo fato de comungarem dos mesmos hábitos religiosos; porém, outros não o aceitam por serem adeptos das lições dos missionários que por lá andavam a pregar seus ensinamentos. Logo, este segundo partido (por estar assimilado pela cultura

colonialista que conseguira fazer-se predominar também na religião) não admitia a ‘velha magia’ empregada.

Nesse jogo de aceitar ou não os preceitos estabelecidos pelo ‘mestre quimbando’, existe uma personagem relevante que agirá como elemento intermediário (embora não como ‘mestre’) a impor-se no grupo, usando de tal artimanha que todos, mesmo sem o saberem ou quererem, são levados a efetuar as práticas exigidas para o bom andamento do ‘despacho’.

Final da contenda: em virtude do poder sobrenatural dos dois quimbando ser de idêntica força, provocou-se um choque, gerando perturbação e desastres tais que nem mesmo o soba e seus súditos que assistiam ao jogo puderam evitar.

Esse aspecto místico é reforçado na temática de *Vozes na Sanzala*, ao se concentrarem no protagonista da história -Kahitu-, os poderes da magia como elemento gerador da ação a qual gira ao seu redor. Ele “era paralítico de infância. Desde o nascimento nunca ficou de pé. No dia em que experimentou fazer o tendi nhi kukane o mbui, caiu;” (p. 87). Nas-cera aleijado em vitude do não cumprimento das oferendas que seu pai deveria ter feito aos deuses, de acordo com o que se tinha combinado.

Sabe-se que, segundo uma crença angolana, durante o período de gestação há que se cumprir uma série de ritos, segundo os quais dependerá a boa ou má saúde da criança, assim como a perfeita composição de todos os membros. O ritual deve ser respeitado e seguido minuciosamente como manda o praticante da seita, a fim de que se afastem as más entidades que porventura estejam ao redor e possam vir a encarnar na matéria em formação; desta forma pode-se evitar o mal, preparando-se os pais através dos trabalhos espirituais específicos para tal fim.

Ao nascer Kahitu, o narrador pormenorizadamente descreve a superstição que rodeia as pessoas da tribo, freqüentemente a se indagarem do que teria sido omitido nas oferendas e tarefas. A mãe de Kahitu lembra a recomendação do ‘kilamba’. “Todas as vezes que se manifestassem os primeiros sinais de concepção na Mbombo, vocês têm de pagar o prometido que fizeram ao Kituta, antes de ela dar à luz. O esquecimento desse preceito será uma grande desgraça no lar.” (p. 91). Assim, ela diz ao marido que nos primeiros partos ela tivera cuidado, entretanto se descuidara quanto ao do menino.

A esta altura da narrativa há, segundo a terminologia de Todorov, o ‘encaixe’ de outra história revelando a importância de um ritual organizado para um deus da mata. A finalidade desse rito parece ser a de fornecer mais dados a respeito dos antepassados do menino, para mostrar que a fúria dos kitutas recai inexoravelmente quando ele não é atendido. O Kilamba havia ensinado que o “kituta, quando é abusado, raro castiga com a morte as mulheres grávidas. O que ele faz, nesses casos, é deformar os frutos que saem do ventre da mulher que o ofende”. (p. 115) Isso havia sido dito para a Kaulende que uma vez havia desobedecido a ordem de

não entrar na floresta em determinada manhã muito cedinho. Da Kaulende nasceu Mbombo (Mãe de Kahitu). Esse detalhe foi aqui inserido, a fim de que se esclareça o 'encaixe' desta outra história que traz uma possível explicação a respeito da deformação física do menino Kahitu.

O menino paralítico cresce aborrecido por sentir-se inferiorizado perante seus companheiros, entretanto por ser possuidor de destacada força de vontade ele consegue aprender a escrever e a ler o suficiente — o que muito lhe servirá posteriormente. No início nem à escola podia ir porque o estabelecimento ficava distante de sua sanzala e ele não podia andar, por lhe faltarem as pernas, "mas o que Deus lhe tinha tirado na locomoção das pernas, aumentaram-lhe nos ombros, peito e cérebro" (p. 87). Através do auxílio de alguns colegas, ele aprendeu as primeiras lições, tendo posteriormente reforçado a aprendizagem com a chegada de um professor à aldeia. Como os pais das crianças não tiveram recursos econômicos para pagar a esse mestre, ele não pôde permanecer muito tempo, mas mesmo assim foi o suficiente para que Kahitu aproveitasse bem as lições.

Com o passar do tempo e com os conhecimentos adquiridos, a fama de Kahitu espalhou-se por todos e ele foi solicitado a dar instruções das mais variadas à sua gente que o considerava quase um ser sobrenatural, depositando nele toda a confiança para confidências. Ele representava um 'médium' entre os habitantes da tribo que queriam enviar missivas a outrem e lhe ditavam cartas, quer em português, quer em quimbundo.

O fator suspense-supresa é revelado pelo instinto de sexualidade despertado em Kahitu pela bela Saki a quem ele acaba, finalmente, por seduzir, engravidando-a. Curioso é que ela se entrega a ele por se sentir penalizada pela situação do aleijado e não por atração física, o que demonstra mais um sentimento de compaixão que de afeição, como se pode observar no momento em que Saki fica encabulada com as insinuações do 'mestre':

"Quererá ele impressionar-me? Estará ele a adivinhar alguma coisa no meu íntimo? Longe de mim pensar que, um dia, mano Kahitu queira abusar do meu corpo, da minha fraqueza e bondade com ele... Ele é bonzinho, é coitado; Sem a nossa companhia (ele o confessa), já teria morrido há muito. E, sem o mano Kahitu, eu e demais pouco ou nada saberíamos do mundo em que vivemos..." (p. 180).

Essas reflexões ganham ênfase no decorrer da ação revivida sob um prisma de superpução: "Cometi uma grande falta, deixar-me despír por um homem: Mas ele não é home, é um kikata. E quem sabe se lhe negar o que me pede, sou capaz de nascer um monstro como ele?" (p. 184). Logo, ninguém pensa no moço como ser normal, como se nota pelas elucubrações de Saki, perante a revelação de uma velha, Buanga, ao vê-la com o corpo mais arrendodado e com outras aparências de gravidez:

"Será verdade que eu esteja mesmo grávida? Como?... Um aleijado não faz filho, dizia o mano Kahitu. Será que a bondade que tive por Kikata custe o vexame e morte? Eu, ser humilhada pelo mundo inteiro?..." (p. 195).

Assim, com a primeira e única experiência amorosa por parte de ambos é gerado o filho deles. O elemento dramático assume proporções gigantescas quando Kahitu se mata para não enfrentar o tribunal que o julgaria; o mestre ensinou muito e também aprendeu com a vida, entretanto dela teve de livrar-se antes que tivesse de ser humilhado e enovalhado como sempre o fora na infância e adolescência. Parece oportuno lembrar-se que antes da chegada do europeu à África, há relatos confirmando a existência de brancos nascidos de negros, ou seja, os albinos, e esses elementos eram respeitados, razão pela qual eram sempre chamados a desempenhar as funções de feiticeiros. Eles eram tidos como elementos mediadores entre a terra (os negros) e um plano extraterrestre, donde surgiram os brancos segundo esta concepção. O albino, nas histórias em análise, também têm a mesma representação, por exemplo, quando a mãe de Kahitu nasceu "comentava-se que a criança era kilombo-kia-hasaa, era muito clara... quem sabe se era Kituta também?" (p. 116). Lembre-se que Kahitu, em sendo uma pessoa deformada fisicamente, era visto como algo não pertencente a este mundo e nem a outro... era um deslocado e talvez por isso com mais proximidade de comunicação com os espíritos. Viam-se tão diferente do negro, que chegava a ser excluído do 'pattern' de ser humano, daí a manifestação de respeito e despreocupação das famílias e deixarem as moças freqüentarem a casa dele, julgando-o sexualmente um inútil. A figura desse 'mestre' estava tão fortemente ligada à magia que quando ele se matou formou-se um temporal tão perigoso que varreu a sanzala como que em uma reação dos kitutas, que ele representava:

"Com mais três pessoas fulminadas pelas faíscas, só no terceiro dia foi a enterrar Kahitu e num buraco cheio de água, sofrendo o povo anos os efeitos da chuva que lhes tinha levado as sementeiras, casas, animais domésticos e familiares". (p. 231)

Manana não foge à temática da feitiçaria, porém há um derivativo neste romance que é o fato dele apresentar no começo da história a figura do 'mestre' não ligada diretamente à idéia de magia. Desde criança a personagem central da obra (Filito) sentia inclinação para a profissão de marceneiro, fato este que causava desgosto aos pais que o queriam a estudar no liceu. Por mais que a mãe procurasse dar um fim a seu material de trabalho, ou seja às "tábuas, tabuinhas, ripinhas, cubos e mais pedaços de madeira", que o menino guardava embaixo da cama, não lhe desviavam da intenção de trilhar o caminho que havia escolhido pra seguir. Assim,

convictamente vai para Úkua “para onde, anos atrás, tinha seguido o tio” (p. 30) marceneiro, quem tanto o havia incentivado:

“Você vai ficar mestre de oficina, ouviu sobrinho?  
.....

Sobrinho, você está um mestre. Mas dou-te um conselho. Nas oficinas onde vai trabalhar, se encontrar velhos, mesmo que não sabem nada, você trata-lhes por mestres. Não é mestre porque sabem mais não. É mestre porque entrou primeiro na arte.” (p. 31).

Os conselhos recebidos do tio ser-lhe-iam valiosos quando Filito voltasse para Luando. Em Luanda conseguira trabalho em uma oficina ao lado de um mestre a quem respeitava, embora soubesse que “a maior parte dos empregados tratavam-no por mestre (...)”, mas que isso acontecia porque, segundo eles, “ele costuma pensar que a gente chama mestre, porque é mestre de verdade. Mas é mentira... É ‘mestre’ de feitiço...” (p. 32). Por isso se disse há pouco que a figura de Filito está indiretamente ligada à idéia de magia; ele em si mesmo não representa um mestre da necromancia, entretanto faz parte ativa do cenário em que aparecem esses ‘mestres’. A ‘feitiçaria’ estará diretamente ligada à sua futura noiva, a qual tem parentes poderosos no conhecimento desta arte. E, assim ligam-se os dois fios (‘mestre’ e ‘magia’) que continuarão a tessitura narrativa. Nesse ambiente transcorre a história sem que no trabalho de Filito seja revelado seu estado civil. Ele preferira silenciar, como confessa: “Quando voltei do Úkua, já vinha casado. Mas o mestre Joaquim desconhecia o meu estado civil. E aconselhava-me a consciência não ino confessar” (p. 33). Muitos incidentes ocorrem em uma tentativa de enganar as duas mulheres pelas quais ele se interessa e com a ajuda de alguns amigos consegue sair-se bem das difíceis situações. O narrador mostra como é o alembamento estipulado para as cerimônias matrimoniais através do pedido de casamento de Filito. Convém lembrar o que diz Oscar Ribas quanto a esse cerimonial:

“O casamento tradicional, ou, em expressão local, à moda da terra, abrange certas formalidades. Embora, à primeira vista, semelhe um mero concubinato em sua essência, ele transcende os limites da união rasteira, sem responsabilidades”.

E, para ilustrar a teoria, o autor de *Usos e costumes angolanos* relata um curioso conto a respeito de um deles<sup>2</sup>. Continua o ensaísta a dizer que

2 Cf. Oscar Ribas, *Usos e costumes angolanos*. Universidade da Bahia, Centro de estudos afro-orientais, 1964. (pp. 27 ss).

“o alembamento impõe ao homem uma norma de seriedade, uma fixação ao lar construído. Podendo ele, por lei de seus costumes, contrair vários matrimônios, que garantia ofereceria, sem a efetivação de determinados tributos pré-estabelecidos?” Assim também Filito participa do preparativo para o matrimônio, cujo objetivo era o de fazer Manana feliz, conforme o confessa aos amigos que o ajudariam na mentira:

“Mas tu pretendes fazer feliz a rapariga? Perguntou-me o Pedro.

— Gosto da garota. Faço uma casita para ela e mobilo os quartos. A arte está comigo.

— E quando ela e os pais souberem que tu és casado, não haverá ‘Kanvuanza’?

— Até lá é tarde. As conseqüências com a família resolvem-se. Por enquanto a única cautela que devo tomar é para com meus pais e mulher.” (p. 67)

Através dessa passagem tem-se um retrato do que ocorreria nessa tribo, onde se permitia a poligamia para os homens.

Nesta idas e vindas, Filito consegue o consentimento dos familiares da moça, a qual a partir daí passa a ser preparada para o ritual. O uso do sebrenatural surge ligado a um parente de Manana que o pratica em uma aldeia para onde ela é enviada a fim de que avô quimbanda a prepare. Há a explicação de como é efetuado este ritual que é baseado em ervas, sempre sob a orientação do avô Mbengu, preceituando todos os detalhes que a parturiente cumpria religiosamente. Após meses de tratamento, Filito vai visitar a noiva, ficando impressionado com a figura dela: “Estava tão magra e amarela que impressionava até as próprias amigas e parentes. Comentavam, baixinho, que a Manana estava com a Ngana ‘Sessá’ (tuberculose)” (pp. 151-2). A mesma técnica detalhada na descrição de formalidades como esta já havia sido utilizada para introduzir Kahitu em *Vozes na Sanzala* e, posteriormente, seria retomada pormenorizadamente para dar cor local ao difícil nascimento da filha de Kienda e Mulemba em *Maka na Sanzala*. Acreditava-se que as entidades espirituais estivessem a dificultar o árduo trabalho das parteiras (e da própria Mulemba), efetuado sob o estigma da crença de que algo havia sido feito errado pelos pais, resultando a tentativa de ajuda para elucidar o intrincado caso. Muitos praticantes do ocultismo faziam-se presentes: “No quarto, a Sanza, velha quimbanda, convidada para adivinhar a razão do Kaxinji, continuava no seu mister”. (p. 21). Ao apresentar o ritual nos devidos detalhes, o narrador dá mais caris-

3 Idem. *Ibidem*, p. 30.

ma à ação, em um verdadeiro desfilar de costumes e crenças angolanas. Os habitantes da sanzala chegam mesmo a acusar o marido da 'doente' de estar atrapalhando, pois é descoberto a chorar e a gemer em um canto da sala, como se ele estivesse sentindo as dores da parturiente e assim: "(ele) apertava o vestido sobre a cintura com um cordel de Kibalala que fazia a vez de cinto, esquecendo-se de que nestas ocasiões de parto, os maridos, tendo conhecimento, não deviam apertar o cinto nem o botão que comprime a cintura, porque, segundo a tradição dificultava o parto, comprimindo o útero da esposa." (p. 25). Desta feita, por Kienda ter sido pego desta forma, dirigem-lhe muitos improperios: "Muloji-é... diala dia kioua, mutuenu... mutuenu!... uate pond'eee, aute pond'eee!" Finalmente, após o nascimento que tanto alarido causara na aldeia, deram à criança o nome de Mafuta, não antes de ela ter sido preparada pela famosa velha Kasexi, que depois de chegar "nada mais aconselhou senão tirar uns pós mágicos da sua bolsa. E deitou uma pitada de pó na língua de Mulemba. Da mesma bolsa 'sacou' um boião de onde tirou uns pós e fez uns riscos cabalísticos em volta da cabeça e da cintura do bebê" (p. 36).

A figura do 'mestre' continua a predominar através dos feiticeiros e é curiosa a explicação que o narrador oferece no segundo capítulo, dedicando-o a "A fama de Mafuta", nome que trazia o estigma da destruição e discórdia. Os fatos são interligados de forma a trazerem Kasexi para o núcleo de uma fantástica história a respeito de um pretendente da Mafuta (Kahutula) que quer raptá-la e tentar seduzi-la, o que não consegue, ao contrário do que ocorrera em *Vozes na Sanzala*, onde um rapto resolvera um caso de amor. Como se pode notar, o fator 'rapto' evidencia-se em algumas narrativas, levando a concluir-se que pode fazer parte das regras da pretensão ao casamento, sem ser tido como algo ultrajante. O poder do feiticeiro é significativo nas mãos de Toko, pai de Mafuta. Há pois, novamente, a ligação da magia e do mestre (desta vez na figura desse destemido bruxo), característica da temática de Uanhenga Xitu, que sabe como trabalhar a tradição oral, trazendo-a para a escritura através do seu mundo ficcional. Convém lembrar que de acordo com uma corrente etnocêntrica em Angola, segundo se assinala em "The use of Oral Traditions in Literature of Portuguese Expressions"<sup>4</sup>, há diversas categorias de tradição oral, citando-se entre as principais a *mi-so-so* cuja finalidade, em geral, se resume mais a divertir do que instruir por meio de elementos oriundos do fantástico e do sobrenatural. Um exemplo típico é a narrativa *Bola com Feitiço*. Outra categoria citada no referido artigo e que é de interesse para o presente trabalho é o caso da *maka*, ou seja, uma história a respeito da vida

cotidiana que gira ao redor de acontecimentos reais; para tanto os três romances de Xitu que trazem como personagens principais Kahitu, Manana e Mafuta são bastante representativos por apresentarem as características concernentes à 'maka', além de reafirmarem os costumes do 'encanto' e 'bruxarias' que se observa na obra em questão, assim também como a presença de uma pessoa 'experimentada' que tratamos por 'mestre'. Logo, o elemento indiciador de 'experimentação' é configurado pelos feiticeiros da tribo, tentando cada qual destacar-se dos demais, seja como elementos deformados fisicamente, seja através de imagens ligadas diretamente ao sobrenatural, com os 'mestres' a utilizarem seus poderes.

Todos esses costumes e lendas são trazidos às páginas literárias escritas por Uanhenga Xitu, declarando ele próprio na "Introdução" de *Vozes na Sanzala* que: "Na prisão do Tarrafal, Chão Bom, Ilha de Santiago, Cabo Verde, escrevi mais esta história e foi uma das amigas íntimas e fiel do meu longo cativo. Essa história e outras que vivi constituíam, para mim, a base íntima, pessoal, dando-me forças para resistir, resistir até a liberdade" (17-6-69 a 10-10-69).

Essas narrativas foram desenterradas da memória de Xitu, enquanto ele aguardava a chegada da liberdade (como se depreende da citação acima feita), deixando, assim, valioso tesouro para que se possa conhecer algo sobre uma tribo através de um estilo ficcional, escrito em português, enxertado de termos e expressões em quimbundo. E nessa resistência à espera da liberdade ele escreveu sua obra afirmando os valores africanos em um reencontro com suas raízes negras. Léopold Senghor e Aime Césaire no movimento da negritude redescobriram os valores da cultura negra. E Uanhenga Xitu, mergulhado na tradição do seu povo, preocupa-se em voltar às raízes. Assim, Uanhenga Xitu depois de tanto lutar pela liberdade de seu povo e de seu país a ponto de ter sido sentenciado por este motivo, enaltece a raça à qual pertence através da obra que deixa patenteada nas recordações de criança — nas RAÍSES, como diria Alex Halley.

4 Por Uanhenga Pitu, Ruy Duarte de Carvalho e Henrique Guerra In. *Critical Perspectives on Lusophone African Literature* (ed. por Donald Burness), Washington D. C., Three Continents Press, 1981, pp. 45-48.