

# Círculos concêntricos: A morte do velho Kipacaça

*Nilze Paganini\**

## RESUMO

Ao utilizar vários traços de uma cultura acústica, assim como recursos teatrais, em *A morte do velho Kipacaça*, Boaventura Cardoso compõe um universo em que o círculo é fator determinante. A narrativa integra-se à paisagem, os espectadores também são atores, e o círculo primeiro, a primeira fogueira, vai-se alargando indefinidamente, ajustando-se para a encenação do espetáculo do mundo.

Palavras-chave: Oralidade; Encenação; Circularidade; Polifonia; Excesso.

inevitavelmente: Guimarães Rosa. Primeiramente, tornamo-nos leitores de Guimarães. Depois vieram a literatura africana de expressão portuguesa e, com ela, Boaventura Cardoso. Oralidade e encenação: literatura.

Começamos, então, por Guimarães Rosa. Em *Grande sertão: veredas*, Rosa (1986, p. 341) emprega, além de várias outras, a expressão “teatral do mundo”, que nos remete à encenação da linguagem. A teatralização do discurso seria um dos recursos utilizados por Guimarães Rosa para a inclusão de elementos da cultura acústica em sua literatura, ainda que essa encenação não se restrinja a esse único objetivo.

---

\* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

Ao lermos Boaventura Cardoso, fatalmente nos lembramos que a escrita é articulada pela oralidade, sendo que, no caso de *A morte do velho Kipacaça* (CARDOSO, 1987),<sup>1</sup> a encenação teatral é evidente. A novela desenvolve-se entre narrativas de primeira e de terceira pessoas e o uso do discurso direto. A cena inicial é apresentada, de forma sucinta, por um narrador. Junto com ela, é revelado o problema, o motivo de o conselho de anciãos estar reunido: a seca em plena estação chuvosa – “quem fez chuva não ter chuva?” (p. 47). Em seguida à composição da assembléia, os diálogos iniciam-se. As falas dos personagens, introduzidas por travessões ou dois pontos, são entremeadas de observações do narrador de terceira pessoa, ou vice-versa, quando a narrativa é intercalada por diálogos. O texto parece buscar a não hierarquização dos discursos. Fala e narrativa estão no mesmo nível de importância:

Ngana Kapiapia faz pausa. Eh. Tem assistência expectante. Entretanto se levanta ngó uma velha ao lado da Velha Kaxiquela e fala assim: Nós não queremos saber de sonhos para nada! Sonhos, sonhos, sonhos quê? Queremos ngó saber por que é que não tem chuva. Eh. É isso que nos interessa ngó. (p. 49)

A reunião, conduzida pelo Velho Bernardo Nikila, acontece através de falas individuais e por meio de um coro, chamado de “assistência” pelo narrador. O coro manifesta-se num crescendo: primeiro, “meia assistência se reanimando” – “Eua!” (p. 48); depois, “em uníssono, assistência ruidosa” – “Eua!” (p. 49) –, mostrando concordância – Pergunta: “Se lembram?”/ Resposta: “Se lembramos!” (p. 49); e, por fim, Bernardo Nikila já comanda um auditório, com perguntas a serem completadas – Bernardo Nikila: “A gente estamos aqui para saber quem foi que fez não ter chu?...”/ Audiência: “Chuva! – voz única” (p. 50). Nesse ponto, o coro/auditório já está suficientemente “quente” e re-

<sup>1</sup> Todas as citações de *A morte do velho Kipacaça* se referem à edição de 1987 e serão indicadas a partir de agora apenas pelo número da página.

ceptivo para ser conduzido com maestria por Bernardo Nikila, que consegue momentos de silêncio respeitoso, seguidos de choro pela ausência do Velho Kipacaça, para, logo depois, introduzir este provérbio:

- Não pergunte ngó o porquê é que o carneiro não tem dentes em ci?...  
– Man Bernardo Nikila se reanimando.
- Em cima! – voz feita de vozes, tem sabedoria coletiva. (p. 53)

Como fica bem claro, a inserção do provérbio serve para chamar o coro a uma participação ativa. Não se trata de um eco, mas da expressão da “sabedoria coletiva”, compartilhada por toda a comunidade, contida no provérbio.

Walter Ong, citado por José de Sousa Miguel Lopes (2003, p. 272), ressalta a importância jurídica dos provérbios nas culturas acústicas. Os provérbios encerram a lei e, muitas vezes, um juiz – no nosso caso, quem conduz a assembléia – articula um conjunto de provérbios para chegar a uma decisão nos litígios. É o que acontece nas cenas de **A morte do velho Kipacaça**.

A presença do provérbio também funciona como um corte. É chegado o momento de interromper os lamentos saudosos e tomar decisões práticas. Os participantes precisam adotar um procedimento para descobrirem o paradeiro de Kipacaça.

A seqüência dos diálogos na assembléia só é quebrada quando uma outra narrativa vem se compor dentro daquela cena: trata-se da explicação do motivo da discórdia entre os personagens Kaxiquela e Kapiapia. Desde o começo do encontro, esses dois personagens polarizam as discussões, demonstrando ódio de parte a parte.

Nesse ponto, as descrições e os discursos que ocorriam no tempo presente dão lugar à narrativa utilizando os verbos no pretérito perfeito. O recurso da introdução de um novo provérbio serve para promover a mudança espaço-temporal. Aliás, esse artifício é bastante repetido. As três primeiras cenas/capítulos são sempre fechadas com provérbios.

A segunda parte do texto mostra Kipacaça antes e depois de sua

partida para a caçada. Existe uma abertura para a inclusão de outras narrativas: o sonho de Mana Teresa prevendo a morte de Kipacaça; as bravatas do caçador que se intitula o Rei da Mata, encenadas na fala de Mana Teresa ou na voz da divindade da caça, Pupangombe, que adverte o caçador em relação à sua vaidade, utilizando o provérbio do cágado. O narrador acompanha todos os episódios. Ele segue os personagens e narra o acontecido.

Na terceira parte, o narrador introduz a cena do adivinho Kufuca cachimbando. O conselho dos velhos havia decidido procurá-lo para descobrir se a seca estava ligada ao desaparecimento de Kipacaça. Era preciso saber se ele estava morto, se fora assassinado. Um caçador que não retorna da caça e cujo corpo não é encontrado pode trazer azar para a comunidade. Também nesse ponto se ajusta uma outra narrativa que explica o prestígio do adivinho: ele havia resolvido o mistério de um assassinato quando outros “velhos sabedores de coisas de outro mundo, de falas nocturnas com seres invisíveis, de passeatas na meia noite nos cemitérios” (p. 76) haviam falhado.

Novamente a assembléia é formada. Repete-se o procedimento do primeiro encontro dos anciãos: os diálogos ocupam um espaço maior, e o narrador complementa a cena com suas explicações. É pertinente lembrar que a forma dialógica pressupõe argumentação, convencimento. Portanto, nada mais coerente do que a tentativa de persuasão entre as partes ocorrer numa assembléia composta à maneira de um julgamento: existem um promotor que acusa (Kaxiquela), um réu que se defende (Kapiapia), um juiz que decide (Kufuca) e um grupo que executa a sentença (a audiência).

A adivinhação acontece. Por meio dela, Kufuca aponta o assassino de Kipacaça. Nenhuma explicação é oferecida para o crime. A magia mostra o culpado, Kapiapia, e somente esse dado é suficiente para que ele seja imediatamente morto pelo grupo.

O último capítulo é o da cerimônia fúnebre – a *komba* – de Kipacaça. A cena também se inicia com uma roda de dança e canto, com bebida e com discursos e depoimentos em homenagem ao morto. Os diá-

logos recebem explicações do narrador, que quer mostrar ao leitor a significância cultural daqueles ritos e comportamentos. Esse é o maior e o mais sobrecarregado capítulo. Há um excesso de ruídos, de falas, de adivinhas, de música, de explicações que conformam aquela cultura por meio de artifícios como o uso da repetição, entrevisto por exemplo na reentrada em cena de Kututa, “contador de estórias muitas” (p. 92), que já tinha exibido os seus talentos de animador anteriormente e retoma as suas adivinhas.

Terezinha Taborda Moreira (2005), ao estudar a ficção moçambicana, também aponta para uma narrativa do excesso:

Ao ouvir a voz desses narradores em suas falas tagarelas, experimentamos uma sensação de excesso. O excesso advém do conjunto de vozes em polifonia que atravessa as próprias vozes dos narradores. [...] Todas elas ecoam em espaços cenográficos que reencenam Moçambique, simultaneamente espetáculo e teatro [...] A abertura polifônica gerada por esse excesso transforma a narrativa, fazendo-a transbordar. O espaço da cena torna-se volumoso: não há ruptura entre narrador e personagens. Há, sim, uma continuidade assegurada pela circularidade das vozes na narrativa, que constitui o que se poderia chamar de uma sua dimensão existencial. (p. 48-49)

Tal polifonia, manifesta através da voz do narrador, torna-se, segundo Terezinha Moreira (2005), uma “ressonância de vozes que ele resgata, literariza e faz alternar com sua própria voz no universo narrativo” (p. 48-49). A estudiosa destaca, em seu trabalho, dois procedimentos adotados pelo narrador: ele pode tanto assumir “a postura de alguém com plena consciência de que manipula um objeto – a voz do outro –, garantindo a unidade de uma história atravessada por vozes alheias”, quanto incorporar “a voz do outro à sua própria voz, numa atitude que implica não somente a reprodução dessa voz outra, mas a sua encenação na/pela voz mesma do narrador” (p. 48-49). Em se tratando de *A morte do velho Kipacaça*, o narrador parece adotar as duas posturas, que, no final das contas, se mesclam, e até mesmo vozes de animais são incorporadas.

Mas fogueira que está arder ainda longe tem barulho estranho. Eh! Velho Bernardo Nikila, acompanhado de dois homens, se mete na escuridão e daí a pouco reaparece com uma fogueira na mão. Eh! Eh! Eh! Gente estarecida e estonteante. Amam'éeé! Barulho já não está mais se ouvir. Tem dança retomada, frenética e batucante. Contagante. Chega cada vez mais gente e gente. De todos os lados. Parentes e amigos. Roda se animando, crescendo: crescente. Na dança lundongo reumatismo dos mais-velhos não aparece. Olha só o Velho Kauinde, octogenário desbenguelado, sem bengala, até cerca de três meses retido no leito, caminhante bofele-felê, bofele-felê, bofele-felê. Olha só o Velho Kauinde, sem reumático, dançando lundongo. O galo: cócórícó, cócórícóóóó. (p. 91-92)

O barulho é outro componente importante da sonoplastia da encaenação. Ele precede a fogueira, elemento essencial dos círculos de decisões, das cerimônias, das magias, que, por sua vez, traz de roldão os animais e o espírito de Kipacaça numa entrada triunfal. O ruído anuncia o fogo que introduz o grande caçador montado numa pacaça, em atitude de dominação. Símbolo da transformação, o fogo, assim como a água, regenera e transforma, fazendo a mediação entre formas em vias de desaparecimento e em processo de criação. Agente de unificação e fixação, o fogo atua no centro mesmo de todas as coisas.<sup>2</sup> É em presença do fogo que Kipacaça renasce no filho Katumbila.

Os procedimentos narrativos de *A morte do velho Kipacaça* remetem-nos a uma imagem de círculos concêntricos, à semelhança daqueles formados na superfície de um lago quando um objeto nele é introduzido. Sempre que um novo elemento é ali inserido, há uma expansão dessa circularidade primeira, um alargamento, até que os limites externos se diluam no ambiente aquático maior. No caso da novela de Boaventura Cardoso, é preciso haver a expansão da circunferência para que um novo círculo narrativo se componha dentro dela.<sup>3</sup> Da

<sup>2</sup> Sobre a simbologia do fogo, ver Cirlot (1984, p. 258).

<sup>3</sup> Prefiro utilizar a imagem de *círculos concêntricos*, ao invés de *narrativa encaixada*, porque a primeira idéia lembraria alargamento, enquanto a segunda implicaria em estreitamento. O significado de *encaixar* é claríssimo: meter em caixa ou caixote, meter uma peça em outra, inserir; por conseqüência e logicamente, *encaixe* é o ato ou efeito de encaixar. Portanto, a narrativa *encaixada* seria *encaixotada*, colocada

mesma forma que a novela tem início com um problema que deve ser debatido ao redor de um círculo, a solução favorável para ele dá-se, ao final, numa “roda dançante”. A circularidade completa o inconcluso, o fim confunde-se com o princípio. Quando Katumbila se torna o novo Kipacaça, a sucessão é restabelecida e a “roda dançante” pode continuar. A natureza e os homens reconciliam-se.

Fazendo a troca daquela imagem por outra, poderíamos pensar num teatro de arena, em que o círculo primeiro se forma ao redor de uma fogueira e vai aumentando, até englobar os espectadores e a paisagem – também eles parte da mesma geometria. Na cena aberta, o mundo circundante faz parte do cenário. É o cenário. As bordas integram-se ao universo mais amplo da cultura angolana que o narrador ansiosamente quer abarcar. Nesse momento, nesse lugar, em ambos, não sabemos precisar a linha limítrofe entre o teatro e o mundo ou vice-versa. O mundo apresenta-se-nos teatralmente. A ficção transforma-o em espetáculo e nós tornamo-nos seus atores/espectadores: o “teatral do mundo”.

---

em caixotes, ao passo que na *concêntrica* (a que tem o mesmo centro) não haveria restrição, mas igualdade de condições. As narrativas menores não são menos importantes do que a maior. Todas elas emanam do mesmo centro e vão se alargando, sem bordas que as limitem. Pelo contrário, não há um limite preciso onde uma começa e outra termina. A escolha de uma ou de outra terminologia também modifica a perspectiva através da qual se observam narrativas do tipo de *A morte do velho Kipacaça*. Se as olharmos como narrativas de encaixe, estaremos partindo do maior para o menor, de um grande conjunto que vai se restringindo. Se preferirmos vê-las pela metáfora de círculos concêntricos, estaremos pressupondo uma expansão que não se limita dentro de uma estrutura rígida, predeterminada.

## ABSTRACT

Using many traces of an acoustic culture as well as some theatrical resources in *A morte do velho Kipacaça*, Boaventura Cardoso composes a universe in which the circle is a prevailing factor. The narrative integrates into the scenery, the spectators are also actors, and the first circle, the first fire, goes indefinitely enlarging, adjusting itself to the spectacle of the world.

Key words: Orality; Staging; Circularity; Polyphony; Excess.

## Referências

CARDOSO, Boaventura. *A morte do velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003. p. 265-310.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.