

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira

**MANIFESTAÇÕES DA CULTURA ORAL
EM NARRATIVAS LITERÁRIAS ANGOLANAS**

Belo Horizonte
2006

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira

MANIFESTAÇÕES DA CULTURA ORAL EM NARRATIVAS LITERÁRIAS ANGOLANAS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na Literatura

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte
2006

Dissertação defendida publicamente ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2006.

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca (Orientadora) - PUC Minas

Profa. Dra. Íris Maria da C. Amâncio Caetano - PUC Minas Contagem

Profa. Dra. Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco - UFRJ

Prof. Dr. Hugo Mari - Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas

*Ao Leo e à Lu,
sons de tambores que cadenciam minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Nazareth que, ao me ajudar a tecer os fios deste texto, mostrou-me que das “[...] missangas separadas no fio, a vida do homem? Da de maria-segunda, de cada cor, cores? Kana, ngana!... Cada coisa que ele faz é ele todo – cada cor é o arco íris.”

À Ivone e ao Rui que me ensinaram que “amizade é chuva-de-caju, [...] boa é na seca, boa é na esperança de março de chuva. Amor...”.

À Beatriz, pelo cuidadoso trabalho de editoração e à Simone, pela revisão do texto.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a elaboração deste trabalho.

[...] A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes de lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas. Os pés do colono nunca estão à mostra, salvo talvez no mar, mas nunca ninguém está bastante próximo deles. Pés protegidos por calçados fortes, enquanto as ruas de suas cidades são limpas, lisas, sem buracos, sem seixos. A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros.

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a médina, a reserva é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapato, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes. O olhar que o colonizado lança para a cidade do colono é um olhar de luxúria, de inveja. Sonhos de posse. Todas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disso; surpreendendo-lhe o olhar, constata amargamente, mas sempre alerta: "Eles querem tomar o nosso lugar". É verdade, não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono.

Franz Fanon

RESUMO

Esta dissertação visa a explicitar as diferentes interseções entre a oralidade e a escrita literária em textos da literatura angolana. O recorte privilegia narrativas, construídas em quatro momentos distintos. No primeiro momento, em **Uanga (Feitiço)**, de Óscar Ribas, a pesquisa analisa a construção do romance para detectar como, na interseção de diferentes códigos – o literário e o das narrativas orais –, se evidencia um tipo de literatura com características particulares. No segundo momento, no trabalho com **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, de Fernando da Costa Andrade, procura-se demonstrar que a recolha, além de não deixar a tradição de contar histórias cair no esquecimento, é significativa para se entender o processo de transmutação das narrativas orais, respaldada pelos processos históricos vividos em África. No terceiro momento, na análise do livro **João Vêncio: os seus amores**, de José Luandino Vieira, demonstra-se que a África, apesar de ter vivido durante séculos submetida a um processo de opressão que não reconhecia diferenças, não pode ser pensada como um espaço homogêneo. A trama mostra o surgimento de um espaço múltiplo, onde se entrecruzam diferentes culturas e valores. Apesar da presença, no romance, do sistema de referências valorativas do europeu, o narrador presentifica uma Angola oralizada, com suas tradições, além de deixar evidente as misturas culturais que nele se mostram. No quarto momento, investiga-se o livro **O vendedor de passados**, de José Eduardo Agualusa (2004), uma vertente atual da literatura angolana. A estrutura do romance metaforiza as partes fragmentadas de um corpo que tenta se recompor. Narrado em primeira pessoa, por uma lagartixa albina, duplo de seu dono, deixa entrever uma Angola esfacelada e mostra a tentativa de reinvenção desse universo. A investigação desses quatro livros permitiu visualizar interseções entre a oralidade e a escrita literária e perceber que cada romance, em sua especificidade, constrói diferentes imagens de uma Angola encenada no espaço da literatura.

Palavras-chave: literatura angolana, oralidade na literatura, interseções, intertextualidade.

ABSTRACT

The present essay intends to show the different intersections between orality and literary writing in texts of Angola's literature. The indenture privileges narrations, built in four distinctive moments. In a first moment, in **Uanga (Feitiço)**, by Óscar Ribas, the research analyses the novel's construction to detect how, in the intersection of different codes – literary and of the oral narration –, it highlights a type of literature with particular characteristics. In a second moment, in the work with **Lenha seca: fábulas recontadas na noite** of Costa Andrade, the research tries to demonstrate that the gathering, besides not letting the tradition of telling stories falls into oblivion, is meaningful to understand the process of transmutation of oral narrations, based on the historical processes lived in Africa. In a third moment, in the analysis of **João Vêncio: os seus amores**, by José Luandino Vieira, the work demonstrates that Africa, in spite of living for centuries under a process of oppression that did not acknowledge differences, can't be seen as a homogeneous space. The story reveals the surfacing of a multiple space, where different cultures and values are juxtaposed. Although the European system of reference values is present in the novel, the narrator shows an oral Angola, with its traditions, besides letting clear the cultural mixtures in there. In a fourth moment, the book **O vendedor de passados**, de José Eduardo Agualusa, is investigated. The work is a present side of the literature of Angola. The novel's structure metaphors the fragmented parts of a body which tries to put itself together. Narrated in the first person by an albino lizard, double of his owner, the book shows a shattered Angola and reveals an attempt to reinvent this universe. The investigation of these four books allowed to visualize intersections between oral and literary writing and realize that each novel, on its own, builds different images of an Angola staged in the space of literature.

Key-words: Angola's literature, orality in literature, intersections, intertextuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|----------------|---|-----|
| Ilustração 1 - | Cultura acústica..... | 10 |
| Ilustração 2 - | Capa do livro: Uanga (Feitiço)..... | 27 |
| Ilustração 3 - | Capa do livro: Lenha seca: fábulas recontadas na noite..... | 54 |
| Ilustração 4 - | Capa do livro: João Vêncio: os seus amores. | 75 |
| Ilustração 5 - | Capa do livro: O vendedor de passados. | 99 |
| Ilustração 6 - | Cartão de visita de Félix Ventura. | 101 |
| Ilustração 7 - | Imagens diversificadas de Angola, construídas pelas obras estudadas. | 119 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| AGRADECIMENTOS | 4 |
| RESUMO | 6 |
| ABSTRACT | 7 |
| LISTA DE ILUSTRAÇÕES..... | 8 |
| SUMÁRIO..... | 9 |
| INTRODUÇÃO A CULTURA ACÚSTICA NO CONTINENTE AFRICANO | 11 |
| CAPÍTULO 1 - A VOZ DE UM POVO QUE NÃO QUER SE CALAR..... | 28 |
| CAPÍTULO 2 - DO ESPAÇO PÚBLICO PARA O PRIVADO | 55 |
| CAPÍTULO 3 - O ENTRELAÇAMENTO DE ESPAÇOS CULTURAIS..... | 76 |
| TECENDO A TEIA..... | 80 |
| TRADIÇÃO E ESCRITAS ENTRELAÇADAS..... | 89 |
| CAPÍTULO 4 - UM OLHAR SOBRE A ANGOLA DO SÉCULO XXI..... | 100 |
| ERA UMA VEZ UMA OSGA E UM CENÁRIO... .. | 105 |
| CONCLUSÃO - O BORDADO DAS DIFERENÇAS: AS VÁRIAS IMAGENS DE ANGOLA | 120 |
| REFERÊNCIAS | 128 |



Ilustração 1 - Cultura oral.

FONTE: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

INTRODUÇÃO

A CULTURA ACÚSTICA NO CONTINENTE AFRICANO

[...] a literatura tradicional dos povos de Angola, literatura que, pelo desconhecimento da escrita, se tem transmitido, perpetuado e enriquecido oralmente ao longo das sucessivas gerações, sob a forma de contos, lendas, provérbios e adivinhas. Ela possui, tal como a música, a dança ou a escultura uma função social milenarmente estabelecida, mas acusa já, em variados aspectos, uma evolução quer de forma, quer de tema, acompanhando as transformações socioeconômicas por que vão passando as estruturas das sociedades étnicas sob o influxo das novas formas de vida.

Carlos Ervedosa

A África é um continente demasiadamente diversificado. Dentro da África, têm-se várias Áfricas. O Continente Africano sempre foi marcado por intensos trânsitos que possibilitaram a mesclagem de povos. Pense-se, por exemplo, na bacia congoleza, no século XV, palco de convulsões sociais ligadas à penetração comercial que revolucionou a produção e abalou os alicerces da estrutura política; ou na revolta dos zulus e suas expansões, cujas repercussões chegaram à África Austral. O conceito de sociedade *tradicional* como uma estrutura estática não resiste a uma análise mais criteriosa quando se trata de África. Assim, para se falar de aspectos da história desse continente, será preciso pensar na palavra *troca*. Este é um termo essencial para se compreender a história africana. Tanto a África, como espaço de habitação humana, quanto os povos que lá habitam têm sido revisitados com relação ao estágio inicial da trajetória humana e dos acontecimentos históricos contemporâneos. Continuamente surgem, no continente africano, novas formas de organização política e militar que acontecem independentemente, às vezes, das vigentes ou das preferidas pelo capital estrangeiro. Pressões externas para obtenção de vantagens e necessidades locais têm levado o continente a uma série de arranjos. As trocas nos costumes e na linguagem caminham ao lado de negociações do poder econômico e político. Deve-se considerar, ainda, que o acúmulo de capital derivado do tráfico de escravos revolucionou as relações de poder na África e fez com que várias de suas culturas fossem levadas a diversas partes do mundo. Ao mesmo tempo, intensas alterações foram introduzidas nas culturas africanas mais diretamente ligadas ao tráfico e ao comércio com os ocidentais.

Inserida nesse cenário existe uma África ancestral, constituída de uma população nativa que construiu suas tradições, suas crenças, seu processo histórico,

através de sua forma de olhar o mundo. Não se deve considerá-la uma cultura fechada, imutável: considere-se serem as etnias formadas de realidades múltiplas, resultantes de várias tradições culturais em permanente recomposição. É neste contexto de tradições ancestrais, contatos culturais e constantes mutações que se desenvolveu a história oral africana.

Atualmente, quando se fala em oralidade africana deve-se também atentar para o conceito de *cultura acústica*, que vem ganhando adeptos. Para Miguel Lopes, tal denominação “é uma metáfora que indica propriedades de uma cultura que se apóia fundamentalmente no som, e na qual a escrita é pouco utilizada” (LOPES, 2003, p. 27). Ainda segundo Lopes, a expressão *cultura acústica* é uma conceituação muito próxima à utilizada por Walter Ong (1998), que se refere às *culturas verbo-motoras* como aquelas que dependem muito mais do uso de palavras e, portanto, da interação humana, do que aquelas culturas de alta tecnologia, centradas no mundo objetivo das coisas. Ong trabalha com a oposição entre “oralidade primária”, referindo-se à “oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento de escrita ou de impressão” (ONG, 1998, p. 19), e “oralidade secundária”, ligada à atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (ONG, 1998, p. 19). Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita ou sofreram alguns de seus efeitos. Havelock (apud LOPES, 2003, p. 266) utiliza o termo *acústico* para se referir às convenções comuns da língua que se acham codificadas em nossos cérebros, consideradas por ele acústicas e não visuais. Neste trabalho, serão utilizados o termo “oralidade” e as expressões “cultura

oral”, “cultura de tradição oral” e “tradição oral” em concordância com Frago (apud LOPES, 2003, p. 266), que afirma serem esses conceitos empregados por vários autores, tendo todos eles um significado equivalente ao de cultura acústica, embora aspectos particulares sejam ressaltados pelos autores.

Nesta dissertação, trabalhar-se-á com as tradições e os processos históricos da África Austral, especificamente Angola que, a partir do século XV, começou a ter contato com os colonizadores portugueses, os quais, em seguida, iniciaram a ocupação do interior desse território. Em meio a alianças e práticas de repressão, a cultura local foi sufocada e, durante séculos, sofreu interferências várias.

Para se falar das civilizações africanas que, em grande parte e por questões históricas, eram culturas acústicas, é necessário, primeiramente, se definir o que vem a ser tradição oral. De acordo com Hampaté Bâ:

A tradição oral é a grande escola da vida, ela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhes descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados (BÂ, 1982, p. 183).

Ainda segundo esse autor, a tradição oral suscita interesse por estar ao alcance de todos. É uma experiência para o grande público, por isso coloca-se ao alcance dos homens, fala-lhes de acordo com o entendimento humano e revela-se de acordo com suas aptidões: “Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.” (BÂ, 1982, p. 183). A tradição oral fundamenta-se na iniciação e na experiência e permite ao homem se constituir em sua totalidade. É essa forma de estar no mundo que permite ao africano se tornar um ser diferenciado.

A cultura do povo africano está ligada ao cotidiano da comunidade e não existe de maneira isolada e abstrata. Ela concebe o mundo como um todo e nada existe isoladamente; tudo se interage, se comunica. É essa particularidade que distingue um africano que se utiliza da palavra falada daqueles que, habituados a leitura de textos escritos,

“[...] são incapazes de escutar um relato. Se não ficam intranqüilos e se lembram de coisas que deveriam estar fazendo no lugar disso, acabam cochilando. Pode-se dizer a estas mesmas pessoas que leiam algo e aí então podem ficar sentadas, absortas, durante toda uma noite com qualquer coisa impressa que se lhes dê, até um discurso. Estão acostumadas a receber suas impressões através dos olhos.” (DINESEN apud LOPES, 2004).

Não se pode falar em tradição oral sem retomar o mistério da criação do homem, sem analisar detidamente a instauração da Palavra que, para os diferentes povos desse continente, é a força que, ao mesmo tempo, se revela e emana do mistério.

Durante um longo tempo, considerou-se que as culturas acústicas eram aquelas em que, simplesmente, havia a ausência da escrita. Assim, contrapunha-se de maneira errônea oralidade e inexistência de escrita. Após as duas grandes guerras mundiais, trabalhos de etnólogos do mundo inteiro desfizeram esse conceito infundado. Uma sociedade acústica é aquela que reconhece a fala, não apenas como um meio de comunicação, mas também como uma forma de preservação da sabedoria de seus ancestrais. Nela, o sistema mental funciona de modo a utilizar o ritmo, a música, a dança, os provérbios, a repetição e todos os artifícios que colaboram na memorização de fatos. É uma sociedade que prioriza o dizer, ou seja, aquela que aprende a contar história, visto que cada um tem que conceber a sua produção. Ao mesmo tempo, ensina a ouvir, pois a audição congrega os indivíduos em um ato em que a voz de um penetra no interior do outro, fazendo-o surpreender-se após cada narração. A fala produz, em cada momento, a expressão apropriada

para aquela circunstância. Ela se processa de acordo com o momento, com a situação, com os ouvintes. Na cultura acústica, a palavra tem o poder de criar e transformar o mundo. A oralidade é uma atitude diante do mundo. Em quase toda a África, no passado, a palavra tinha um poder misterioso, pois criava coisas. Assim, segundo Vansina (1982, p. 163), nas sociedades africanas, todo grupo social tem uma identidade própria, que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explicam e o justificam. Uma tradição é uma mensagem transmitida de uma geração para a seguinte.

Para se entender a força da tradição oral na cultura africana, é necessário levar em consideração que esta se confunde, em muitos momentos, com a tradição nacional, ou seja, a história do povo africano constrói-se também a partir da história oral que transmite o *modus vivendi* desse povo: suas crenças, as regras sociais, o tempo, o espaço, as falas, as guerras, as transações e as negociações. Tudo que a sociedade africana considerava importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão das várias camadas sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, era cuidadosamente transmitido por via oral. Vários estudiosos, Hampaté Bâ (1982), J. Vansina (1982), Raul Altuna (1985), Honoré Aguessy (1977) e outros atestam a necessidade de o pesquisador estar atento às informações transmitidas via oralidade.

A restrição que muitos historiadores ainda fazem à tradição oral é em relação à fidelidade da fonte. Mas sabe-se que um relato, antes de ser escrito, é narrado. Muitos dirão, por exemplo, que existem interesses políticos que podem adulterar a história. Este risco existe, não só nos relatos orais, mas em qualquer versão de fatos. Ainda assim, não se pode esquecer que a relação dos africanos com a memória é regida por princípios que dão à palavra uma significação sagrada e é

apoiada em tradições que demandavam, no passado, processos iniciáticos. A educação era feita em casa, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas eram, ao mesmo tempo, mestres e educadores e constituíam a primeira célula dos guardiões das tradições. Para se entender essa relação dos africanos com a palavra, deve-se afastar de uma visão logocêntrica do ocidente. Para o *tradicionalista*, aquele que na visão de Hampaté Bâ é seguidor das tradições, saber é igual a ser. Através da palavra, o humano se liga ao ser supremo e vivencia a transcendência. Na tradição oral, os responsáveis pela memória da comunidade são ungidos pela palavra que lhes revela a identidade essencial. Através dela, o iniciado tem acesso ao mundo plenificado. A ligação com a verdade é um compromisso com o sagrado. A verdade, para o depositário da tradição, não está ligada a uma prática cultural, mas sim, à forma como a pessoa se constitui. Para o transmissor das tradições a palavra é, verdadeiramente, um dom: ela é divina. Essa relação está impregnada pela prática religiosa, que funciona segundo o pressuposto da existência de entidades espirituais que explicam e endossam esse comportamento.

Segundo Mary Del Priore e Renato Pinto Venâncio (2004), a religião para os africanos era a prática de sua vivência diária, principalmente quando se tratava de aliviar sofrimentos e de assegurar paz, prosperidade e fecundidade. A prática religiosa era oriunda de saberes muito diversos, que aceitavam novidades se estas se mostrassem válidas. As religiões estavam sujeitas a transformações e se constituíam em um dos aspectos plurais da cultura. Através das palavras, especificamente da língua banto, é possível provar que existia a crença em um espírito criador, em um espírito de ancestrais e da natureza, em rituais e feiticeiros. As crenças diziam que os mortos viviam num mundo de sombras, que reproduziam as condições terrenas. Para os africanos, eram fundamentais a prosperidade e a

harmonia no seio do mundo terrestre, representado pelo “grande homem”, rico em armazéns de grãos, em gado, em ouro e, sobretudo, em escravos, prontos para assegurar trabalho, segurança e poder.

Aqui é importante abrir parênteses. Quando se fala das tradições da África é bom ter-se em mente que, hoje, ao lado de práticas vivas de cultura oral – religiosas, mitológicas, poéticas e narrativas – existe, também, no plano da cultura popular, na era da produção em massa, a influência de outros mitos como os propagados pela mídia impressa e falada.

Neste sentido, é pertinente ressaltar que a construção da imagem de uma África exótica, que tanto interessa aos europeus e americanos, é rechaçada pelos africanistas que vêm desconstruindo essa visão, incansavelmente. Para muitos estudiosos africanos, dentre os quais salienta-se Costa Andrade, a recuperação das tradições é importante, pois através dela é possível falar em um legado de valores e experiências que fortalece a idéia de Nação, possibilitando a agregação em torno de um ideal e abrindo caminhos que conduzem à luta por um bem comum.

Ao se falar de processos de recuperação das tradições africanas deve-se levar em conta que os estudiosos dessa questão estão atentos ao fato de que muitas vezes a tradição, no caso específico do ensinamento que é transmitido através de provérbios, por exemplo, tende a imprimir visões que se fecham em seu conceito e não assumem a contradição. A partir desta constatação, Appiah tem questionado o fato de não se ter firmado, em África, o estilo antagonístico da filosofia ocidental. Para ele, o estilo conciliatório é possível porque a transmissão oral dificulta o reconhecimento das discrepâncias, tornando possível assumir o conhecimento como um saber imutável, transmitido pelos ancestrais. Nas sociedades tradicionais, conciliar visões conflitantes faz parte do processo

necessário de acomodação, no qual a palavra dos ancestrais tem peso fundamental porque, ainda de acordo com Appiah, “transmite apenas o consenso, a visão aceita” (APPIAH, 1997, p. 136).

Com a difusão da alfabetização, a aceitação do conhecimento como um corpo de verdades já dadas convive com intensos conflitos, além de acarretar conseqüências significativas.

As gerações de intelectuais africanos letrados que surgiram passaram a examinar as tradições de seus países à luz de métodos usados pelos ocidentais, ou seja, através da escrita. A partir desse procedimento, pode-se pensar em fusões imprevisíveis e na necessidade de trocas e concessões. Neste ponto, Appiah (1997) acredita que a esmagadora dominação política e econômica do Terceiro Mundo pelo mundo industrializado desempenhará um papel importante, e que o fato de o futuro da cultura africana poder vir a ser guiada por uma apreensão teórica da realidade vivida no continente é uma oportunidade extraordinária.

Também para Ana Mafalda Leite, a visão essencialista da oralidade tem perturbado a importante tarefa do domínio comparativo entre formas orais e escritas. Segundo a estudiosa, alguns teóricos insistem em afirmar que as literaturas africanas recorrem aos modelos da oralidade. Este é, sem dúvida, um raciocínio ou uma visão de quem não conhece bem os contatos entre a escrita literária e a oralidade em África. A autora discute duas teorias que circulam acerca da recuperação ou reintegração do intertexto oral, nas literaturas africanas. A primeira, que ela chama de “continuidade”, se expõe através da idéia do conto como um “gênero” africano versus o romance como um “gênero” ocidental. Esta idéia considera ser natural que um escritor africano se utilize do conto, porque este é o gênero que permite estabelecer a continuidade com as tradições orais. Ainda

segundo a mesma teoria, através da exploração dos ritmos e temas, “usando a língua como elemento potencial de captação estilística” (LEITE, 1998, p. 28), o autor pode realizar uma espécie de mimetização da oralidade. A segunda teoria passa pela idéia da transformação e pressupõe o uso de dois instrumentos: a língua e as opções dadas pelos diferentes gêneros. Neste caso, Leite assume o que Tine considera uma oralidade “fingida”, e Abiola Irele, “re-interpretação” e “transposição”, termos que se prestam melhor ao processo de recriação que a literatura pressupõe (LEITE, 1998, p. 29).

A proposta deste trabalho não é generalizar nem tipificar as formas de transposição da oralidade para a escrita literária. Expressa a concordância com Leite (1998) de que a forma intitulada “continuidade” não só diminui o valor da literatura como também reduz o trabalho realizado pelos escritores africanos. Por outro lado, concorda com a segunda postura, considerando-a mais madura e mais digna de atenção. Por isso, o intuito desta dissertação é partir de algumas obras publicadas e analisar como a cultura oral africana foi retomada, como foi inserida no texto literário e que mudanças ocorreram nesses processos. Ou seja, quer-se trabalhar os processos ocorridos em determinadas obras, que foram selecionadas por acreditar-se que as imbricações entre oralidade e escrita podem acontecer de formas diversas e não devem, *a priori*, ser classificadas como se houvesse um único critério a ser seguido.

Segundo Rosário (1989), caracterizar separadamente cada uma das categorias das narrativas orais – mitos, contos, lendas, etc. – é problemático, pois estas não possuem, em termos de origem e de estrutura, uma diferença marcante. A observação do teórico moçambicano permite decidir por uma abordagem mais

genérica, adotada por este trabalho, ao procurar identificar as narrativas orais sem, entretanto, fazer um estudo exaustivo de sua estrutura.

É necessário insistir na importância de estar atento às transformações pelas quais o mundo vem passando. A globalização tornou a Terra um espaço minúsculo. Há um fluxo de informações que transita por toda parte, e todas as comunidades sofrem contaminações, isto é, misturas entre culturas. Hoje, especificamente em Angola, após tantos anos da presença do colonizador e das mudanças operadas pelas novas tecnologias, não se pode dizer que a tradição oral permaneça como em períodos mais remotos de sua história.

Mas é inegável que suas marcas lá se encontram e que, mesmo sofrendo transformações e mutações, ela continua presente no imaginário dos africanos. Mesmo sem os rituais que iniciavam cada vivente nos mistérios do poder da palavra, muitas comunidades, em parte, acústicas, ainda possuem um relacionamento com os sentidos que difere de outras que não o são. E a diferença se encontra exatamente nas experiências sensoriais, altamente desenvolvidas. Exemplo disso é a força das expressões rítmicas e melódicas que acompanham o cotidiano e os acontecimentos importantes do povo africano.

Para o especialista malinês Hampaté Bâ (1982), a África atual é complexa e dependente, social e economicamente, de países ricos. Diferentes mundos, mentalidades e períodos ali sobrepõem-se, interferindo uns nos outros; às vezes, se influenciando mutuamente, e, nem sempre, se compreendendo. Na África, encontram-se, lado a lado, o século XX e a Idade Média; o Ocidente e o Oriente; a doutrina cartesiana e a animista. Muitos governantes gerem o país com mentalidades e sistemas de leis herdados de países estrangeiros, promovendo uma ruptura ainda maior com os costumes sagrados, herdados de seus ancestrais.

Outros tentam assumir as exigências do mundo contemporâneo sem deixar de observar os valores tradicionais.

Neste sentido, não se pode, porém, deixar de ressaltar que sempre existiu uma parcela da população, como os escritores, os intelectuais e as pessoas envolvidas em questões libertárias que, de formas diversas e em tempos variados, tentou e ainda tenta resgatar os valores da *tradição*. Sabe-se que uma das questões identitárias se liga à idéia de Nação e, como tal, a recuperação da tradição foi fundamental à implementação de projetos voltados à reconstrução dos países africanos, entre eles, Angola. Daí a pertinência de se percorrer o caminho de volta para reavivar as tradições ancestrais, ainda que se tenha de estar atento às exigências do mundo atual.

Neste trabalho foram selecionadas obras que, de formas variadas e em épocas diferentes, trabalharam com o resgate das tradições orais africanas. Em cada livro analisado, tentar-se-á explicitar as diferentes interseções entre a oralidade e a escrita literária. Serão examinados os modos como a literatura se apropriou de elementos do universo da oralidade, investigando tanto os efeitos advindos dos processos de apagamento das tradições, levados pelo colonialismo e, após as independências, pelas novas ideologias implantadas, quanto às transformações provocadas pelas redes multinacionais de comércio, que estão alterando as tradições ancestrais, transmutando-as, levando-as a adquirirem outras formas e a incorporarem novas funções.

Esta dissertação foi dividida em quatro momentos. No primeiro, chamado *A voz de um povo que não quer se calar*, serão investigados os elementos da oralidade presentes no romance **Uanga (Feitiço)**, de Óscar Ribas, publicado em 1985. As narrativas orais são inseridas em uma trama ficcional, que conta a história

de um casal atingido pelo feitiço – Uanga – feito por pessoas que o invejavam. A pesquisa procurará analisar a construção do romance para detectar como, na interseção de diferentes códigos, o literário e o das narrativas orais, se evidenciou um tipo de literatura com características bem particulares.

Óscar Ribas (1985) escreve um romance que pretende ser um “documentário da gente negra inculta”. Já no início do livro, o leitor se depara com a ambigüidade presente em toda obra que retrata a dificuldade do angolano, num determinado momento, de lidar com a sua imagem. Fruto de uma colonização que expurgou a identidade do outro para impor a sua, o angolano ficou dividido entre o desejo de ser ele mesmo, por sua ligação com sua gente e com sua terra, e o de ser o outro, para ser aceito e, até mais do que isso, para ter acesso a empregos e a outras prerrogativas que fazem parte do dia-a-dia da colonização. O acesso que muitos colonizados tiveram a estudos e a hábitos do europeu, muitas vezes, produziu neles um sentimento ambíguo, que está evidente nas contradições presentes no romance de Óscar Ribas.

Em **Uanga (Feitiço)**, o romancista, que foi também etnólogo, trabalhou o resgate das tradições, a partir de um narrador distanciado, que não quer ser identificado com “o indígena”, com uma voz-autoral que intromete na narrativa, ora para denunciar um ato do colonizador, ora para sublimar a cultura europeia. No entanto, como será demonstrado, o romance fará o resgate do modo de ser do africano, através de lendas, de provérbios, de costumes dos habitantes de Angola que, ainda que possam privilegiar uma estereotipia exótica, não deixam de assumir o angolano e sua terra. As diferentes vozes narrativas resgatam a contradição do angolano, trazendo à tona o conflito da apropriação de imagens.

No segundo momento, a que se deu o título *Do espaço público para o privado*, será analisada a obra **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, de Fernando da Costa Andrade, publicado em 1981. O livro é uma coleta de fábulas orais, em que se encontram as histórias que remetem os seres humanos à sua infância, mas absorvem a visão do guerrilheiro que usa a literatura para conscientizar o povo angolano da importância do trabalho desenvolvido por todos que participaram da luta armada. O autor fez um trabalho de recolha de treze fábulas, inclusive em regiões de conflito, e transcreveu-as para que fossem contadas pelos instrutores aos segmentos iletrados com a finalidade de que estes se inteirassem das histórias que circulavam entre os moradores de cada região. A intenção do livro, predominantemente política, fortalece o seu caráter pedagógico, pois as histórias incorporam o dia-a-dia do guerrilheiro que se encontra em campo de batalha. O trabalho literário transparece na linguagem e na mudança do suporte oral para o escrito, que instaura novas formas de relacionamento com as tradições. As relações entre os membros da comunidade, que ocorriam em um espaço público, passam a se processar em um espaço privado. Uma das consequências advindas dessa nova ordem é a fratura do corpo social, como se verá no capítulo que discutirá mais detalhadamente a obra.

No terceiro momento, intitulado *O entrelaçamento de espaços culturais*, será analisado o livro **João Vêncio: os seus amores**, de José Luandino Vieira. Neste romance, publicado em 1987, fica clara a ideia de que a África, apesar de ter vivido durante séculos submetida a um processo de opressão que não reconhecia diferenças, não pode ser pensada como um espaço homogêneo. A trama constrói-se a partir de recursos que explicitam os trânsitos, as imbricações e as complexidades de um sujeito marcado não apenas pela vivência de seus muitos amores, mas pela

variedade de discursos de que se apropria. Como se procurará demonstrar, o leitor tem acesso à história do narrador-personagem João Vêncio a partir do diálogo que ele mantém com um interlocutor, o muadié. Nessa contação, dirigida pela memória, vão se entrecruzando, pelo menos, três fios: um, tecido pelas culturas africanas retratadas por narrativas orais que escrevem conceitos e visões de mundo do povo angolano; um outro expõe os valores da cultura do colonizador e conceitos próprios de um mundo logocêntrico, comandado pela razão e pelo saber da escrita. Intercalando-se a esses dois, um terceiro fio ajuda a construir um novo tecido, resultado desse entrelaçamento que, metaforicamente, é visto, na narrativa, como a arte de *tecer um colar*. Nesta parte, pretender-se-á demonstrar que, apesar da presença, no romance, do sistema de referências valorativas do europeu, o narrador presentifica uma Angola oralizada, com suas tradições, além de deixar evidentes as misturas culturais que se mostram em sua fala.

No quarto momento, a que se denominou *Um olhar sobre Angola do século XXI*, será investigado o livro **O vendedor de passados**, de José Eduardo Agualusa, visto como uma nova vertente da literatura angolana. O romance, publicado em 2004, retrata a Angola do século XXI e coloca para o leitor uma questão primordial: quem é este ser referenciado como um sujeito angolano? Pretende-se demonstrar, nesta parte, que a estrutura do romance – composto de capítulos curtíssimos – metaforiza as partes fragmentadas de um corpo que tenta se recompor. Na análise das estratégias discursivas, destacar-se-á a valorização, no romance, das narrativas orais, consideradas pelas vozes narrativas como um porto seguro de um povo e explicitadas em simbologias como a do olhar e a da casa, dentre outras.

Pretende-se demonstrar que as interseções entre a oralidade e a escrita literária possibilitam investigar tanto as funções que estruturam as narrativas, quanto

aquelas que a oralidade adquire ao ser transportada para a escrita literária, onde ganha novos significados por estar inserida em um outro suporte.

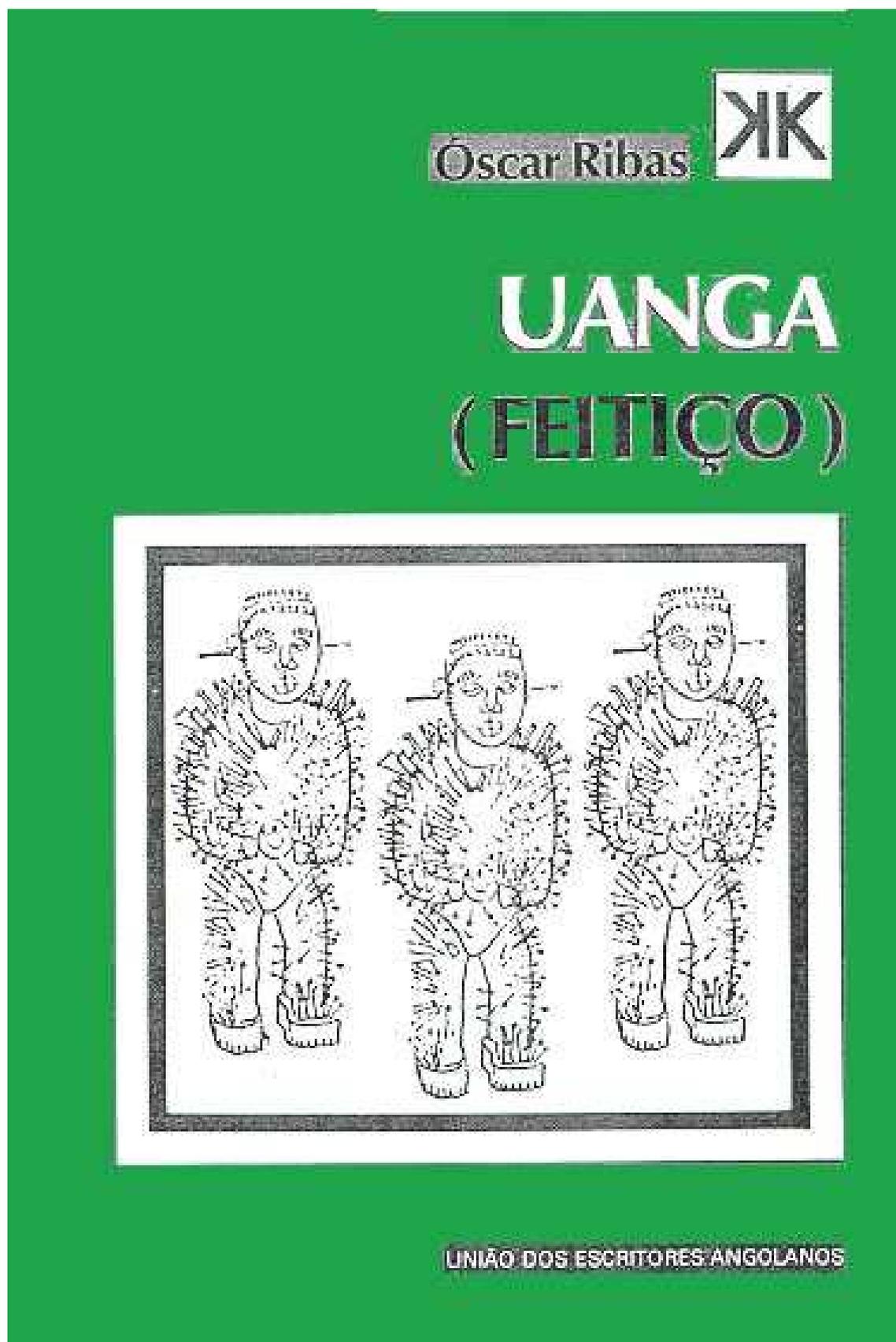


Ilustração 2 - Capa do livro: Uanga (Feitiço).

FONTE: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

CAPÍTULO 1

A VOZ DE UM POVO QUE NÃO QUER SE CALAR

Quando o colonialismo chega a uma terra, muitos pensam que o melhor que ele ocupa a um povo são os rios, os mares, as plantações, as minas, o chão, a atmosfera, o poder político. A ocupação disso não é pouca coisa. Porém o que os colonialismos praticam em relação à sensibilidade que encontram é muito mais demolidor que se possa imaginar. Geralmente, os colonialismos entram nos espíritos dos povos e, nessa ocupação, aí é que é o busílis.

Jorge Macedo

Reporte-se à dedicatória do livro de Óscar Ribas¹:

A Vós,
Irmãos de Angola
dedico estas singelas páginas –
insignificante fruto tropical colhido
nas selvas da Vossa e Minha Terra.

O R.

A dedicatória é a porta de entrada de **Uanga (Feitiço)**. Vê-se por ela que o autor dedica o livro a seus irmãos angolanos. Todavia, o leitor, ao virar a página, encontra a introdução intitulada “Porquê”, já presente numa primeira edição de 1951:

Para que não vos decepcioneis, ó Leitor, desde já declaramos que o presente volume não constitui um romance de sala, mas um documentário da sociedade negra inculta. Em resultado respirareis outra atmosfera psicológica, vivereis num mundo de costumes estranhos, à volta dos quais predomina o fetichismo.

Feitiço! Que palavra arrepiante na vida dos indígenas de África! Desde a benquerença à hostilidade, desde a saúde à morte, o feitiço negreja com um cortejo de superstições e terrores. Desta arte, como refúgio da esperança, as gentes ignaras, e até civilizadas, apelam para o feitiço: feitiço para o amor, feitiço para o ódio, feitiço para viver, feitiço para matar, feitiço para tudo. E quando pela adivinhação se infere o maleficiador, quantos inocentes não sofrem agravos!

Embora palidamente, apresentamo-vos o ambiente dos indígenas de Luanda. A fim de podermos descrever práticas que a civilização conseguiu banir, particularmente nos centros mais desenvolvidos, fizemos decorrer a ação numa época distante. O entrecho, moldado na verossimilhança, compõe-se de alguns episódios vividos, tais como: a leitura da carta, as anedotas, os desarranjos dos relógios, a situação embaraçosa do europeu, e mais incidentes. Com o intuito de revelar a muitos o grau imaginoso da Raça, desenrolamos uma enfiada de adivinhas, algumas histórias e diversos provérbios, pois, segundo Cândido de Figueiredo, “os anexins, ditados, aforismos e brocados constituem o tesouro da sabedoria das nações, e as suas origens escapam, na sua maioria, à investigação dos curiosos” (RIBAS, 1985, p. 19-20).

Depois da leitura da dedicatória em que o autor oferece o livro a seus irmãos angolanos, depara-se com um texto, a introdução, em que se explicitam várias contradições entre os sentidos produzidos pela dedicatória e os construídos na explicação introdutória na qual há várias referências depreciativas à cultura africana.

¹ Segundo Carlos Ervedosa (s.d.), Óscar Ribas (1909-1983) é o autor da mais valiosa recolha da literatura oral africana da região de Luanda, dividida em três volumes, denominados Missosso. No primeiro, estão vinte e seis contos e quinhentos provérbios; no segundo, a psicologia dos nomes, culinária e bebidas, desdêns, passatempos infantis, vozes de animais e epistolária; no terceiro e último, as adivinhas, canções, súplicas prantos por morte e instantâneos da vida negra. Além dessa obra, Ribas possui outras, inclusive, ficcionais como Nuvens que passam (1927); O resgate de uma falta (1929); Flores e espinhos (1948); Ecos de minha terra (1952); Quilanduquilo, (1973).

Veja-se: primeiro, o autor afirma que está escrevendo para os seus “irmãos de Angola”; em seguida, deixa claro que o seu livro se destina a leitores que não estão acostumados com o que ele denomina de “um mundo de costumes estranhos”. Fica claro que ele está escrevendo para estrangeiros. Em segundo lugar, o autor afirma que a obra constitui um documentário, mas, contraditoriamente, em meio à descrição de costumes e de lendas, encontra-se a narrativa de uma história de amor que, a partir do capítulo intitulado “Núpcias”, se torna o elemento principal do livro. O autor continua a se mostrar no texto e adverte que apresentará “o ambiente dos indígenas de Luanda”. É bom lembrar que estes indígenas são as pessoas que nasceram em Angola e, conseqüentemente, são os seus irmãos, que foram reverenciados na dedicatória. O autor prossegue e diz que “revelará a muitos o grau imaginoso da Raça”, através das adivinhas, algumas histórias e provérbios. Saiba que ele está falando das tradições de seu país. Assim, percebe-se que esse autor africano, negro, ora se inclui entre os seus, ora se exclui deles.

Mas as contradições em que Óscar Ribas está mergulhado vão além das citadas acima. Ainda na apresentação do livro, ele faz uma crítica aos escritores coloniais que não se esmeram em conhecer a tradição africana e que, por isso, para eles, “o mundo negro se afigura como uma incógnita” (RIBAS, 1985, p. 20). E, diferentemente deles, o autor gaba-se de ter se subordinado a uma dedicação e a um estudo criterioso para adquirir um conhecimento “não superficial, mas profundo, da matéria versada” (RIBAS, 1985, p. 20). Assim, percebe-se também que ele não se inclui entre os escritores coloniais.

As deduções feitas até aqui seriam simples, se fosse possível dizer que se está diante de uma pessoa que não tem apreço ao seu país. Mas não é isso o que acontece.

Ribas faz parte de um grupo que viveu o fenômeno da assimilação, que pode ser descrito como um processo desenvolvido pelo colonialismo português tardio, em África, de língua portuguesa, no sentido de obrigar os “indígenas” a preencherem requisitos – muitas vezes autoritários e ilógicos – que os elevava à condição de cidadãos portugueses².

Considere-se que a assimilação pode acontecer, naturalmente, quando há migração de pessoas de um espaço cultural para outro, ou a partir da ocupação de um território por outrem, que pretende dominá-lo e explorá-lo. Neste caso, existem várias formas de o ser humano reagir ao deparar-se com a situação de assimilado. Uma delas é estudar a cultura do dominador, absorvê-la e tomá-la para si, esmerando-se para compreendê-la e sentir-se parte dela. Outra maneira possível é absorver a cultura do opressor, mas usá-la como arma contra esse invasor. E outra, ainda, é o posicionamento ambíguo de Óscar Ribas. Para que se compreenda melhor o comportamento do escritor, talvez seja interessante considerar a reflexão de Alfredo Bosi sobre os vários sentidos da palavra “cultura”:

As palavras cultura, culto e colonização derivam do mesmo verbo latino colo, cujo particípio passado é cultus e o particípio futuro é culturus. Colo significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo. Um herdeiro antigo de colo é incola, o habitante; outro é inquilinus, aquele que reside em terra alheia. (...) A ação expressa neste colo, no chamado sistema verbal do presente, denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo. É o movimento que passa, ou passava, de um agente para um objeto. Colo é a matriz de colônia enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar (BOSI, 1992, p. 11).

O raciocínio de Bosi ajuda a melhor perceber Óscar Ribas como aquele que transita entre duas culturas. Dividido, não consegue se encaixar em nenhuma delas. Por um lado, é tomado por sentimentos que o igualam ao colonizador, porque, como

² As exigências feitas pela administração portuguesa aos “indígenas” africanos estavam legisladas pelo Estatuto dos Indígenas Portugueses das províncias da Guiné, Angola e Moçambique, aprovado por decreto-lei de 20 de maio de 1954.

o estrangeiro, também ele possui o conhecimento, o domínio das letras e, portanto, se difere “da sociedade negra inculta”.

Por outro, permanece nele um vínculo de pertença ao espaço em que nasceu. Ele é imbuído de uma forma de ver o mundo advinda de sua percepção dos primeiros anos de vida e dos contatos com os seus familiares e com os seus iguais, que o impregnaram de suas tradições. Podemos dizer que o escritor transita entre o lugar do *inquilinus* e o do *incola*.

Essa duplicidade de pertença está magistralmente registrada, também, nos versos do poema “Alienação”, do poeta Antônio Jacinto (1924-1991) que abordou de uma outra forma o sentimento de estar em dois lugares, ou de ser *incola* e *inquilinus* ao mesmo tempo:

*o meu poema é um poema que já quer
e já sabe
o meu poema sou eu-branco
montado em mim preto
a cavalgar pela vida (JACINTO, 1988, p. 51).*

Óscar Ribas, negro e letrado, fazendo parte de uma comunidade iletrada e submetida ao poder de brancos, perde-se em sua ambigüidade. Mostra-se um estudioso da cultura africana e deixa transparecer em seu texto os lugares de onde fala. Por isso, o narrador de **Uanga (Feitiço)** ora observa os fatos narrados “de fora”, ora “de dentro” do universo africano.

As contradições explícitas no texto introdutório do romance podem, também, ser explicadas por fatos vividos pelo escritor. Um deles diz respeito à sua vida particular e é mencionado por Manuel Ferreira:

Óscar Ribas, apesar de cego, mas ajudado por seu irmão, havia iniciado a sua longa carreira de escritor, que veio a bipartir-se na investigação etnográfica ou etnológica, que é das mais fecundas de Angola [...]. Sucede que, no entanto, toda a sua obra romanesca é repassada pela intervenção de etnógrafo, fato que, do ponto de vista das exigências da estrutura literária, não favorece muitos dos seus textos ficcionais dada a marcada e persistente intenção de explicar um determinado tipo de comportamentos

sociais, de carácter profano e mítico. Seja como for, a sua obra literária como Uanga, não deve ser ignorada (FERREIRA, 1977, p. 53-54).

O outro fato advém da situação política da década de 1950, quando surge o movimento cultural denominado *Vamos descobrir Angola*, assim descrito, também, por Manuel Ferreira:

Em 1950, publica-se em Angola um caderno policopiado, Antologia dos novos poetas de Angola por iniciativa do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, criado em 1948, que tinha o lema: Vamos descobrir Angola! Eis a primeira tentativa coletiva e organizada para 'levar ao caminho de muitos o trabalho seqüente da vontade indomável de alguns poucos' (FERREIRA, 1977, p. 18).

Muitos intelectuais africanos tentavam tornar públicas as obras de escritores angolanos. Os organizadores da revista *Mensagem*³, que seria o veículo para editar tais trabalhos, já articulavam a sua confecção.

Óscar Ribas era um estudioso da cultura de seu país e possuía um trabalho de recolha fecundo e respeitado. No momento em que os seus compatriotas deflagraram a luta, lá estava ele, fazendo coro, junto às suas vozes. Nesse movimento, de acordo com Carlos Ervedosa (s.d.), havia os assimilados que se posicionavam incondicionalmente contra o opressor, e outros, como Ribas, que não conseguiam ser tão convincentes.

Decorre daí a crítica de muitos estudiosos sobre o escritor, dentre eles, Rita Chaves (1999, p. 153), que afirma haver em Óscar Ribas um sentimento de mal-estar preponderante, um desconforto nítido com relação à sua cultura.

Em 1951, **Uanga (Feitiço)** é publicado. Até essa data, em Angola, poucos romances de escritores angolanos haviam sido editados. E, a maioria deles, tinha, em comum, o fato de terem sido escritos com a intenção de resgatar o universo africano. Parece, também, não ser outra a intenção de Óscar Ribas. Como parte de

³ Revista publicada em quatro números, nos anos de 1951/1952, na cidade de Luanda, Angola.

um ideal de reconstrução da identidade angolana, o romance atestava a maneira de estar no mundo do africano. A obra pode ser lida, inexoravelmente, aprisionada às garras das contradições próprias das sociedades frutos dos processos perversos de colonização.

No livro de Óscar Ribas (1985), as narrativas orais passam a fazer parte da teia urdida para contar a estória. E elas, por sua vez, inserem, no romance, as crenças e as formas de viver do povo angolano. Assim, à medida que o autor vai construindo a narrativa de ficção, como num rosário, as lendas, os contos, as fábulas, as cantigas, as adivinhas e os provérbios vão sendo desfiados.

Observe-se, a seguir, como foi estruturado o processo de inserção dessas narrativas orais na obra.

Ao se ler as primeiras páginas do romance, detecta-se a presença de, pelo menos, três vozes narrativas: a primeira advém de um *narrador-etnólogo*⁴, comprometido com as explicações da tradição; a segunda que interfere na narrativa, emite opinião e se identifica com o mundo civilizado e não quer ser identificada com a “sociedade negra inculta”; essa voz será designada de *voz autoral*⁵; e a terceira, enunciada por um *narrador-contador*⁶ que se trai quando, mesmo usando um vocabulário formal, começa a contar a estória e deixa transparecer uma intimidade com a arte de contação, oriunda de espaços característicos das culturas acústicas, conforme definição dada na Introdução deste trabalho. Nesse espaço múltiplo de vozes e de identidades será construída uma estória e nela serão inseridas as narrativas orais.

⁴ Será usada a categoria de *narrador-etnólogo* para evidenciar a preocupação do romancista em deixar marcado o seu comprometimento com o ponto de vista da Antropologia.

⁵ *Voz autoral* porque manifesta, em vários momentos, pontos de vista do escritor.

⁶ A instância *narrador-contador* reafirmará a característica oral da cultura acústica.

Veja-se de que forma as vozes foram construídas. A estrutura do livro é a de um romance. Inicia-se com o capítulo denominado “Antigamente”, e vale-se do recurso literário que transporta o leitor para um tempo distante, 1882, lembrando a estrutura de contos maravilhosos – *Era uma vez* –, tirando a possibilidade da comprovação dos fatos.

Dando seqüência à narração, nas frases seguintes surge o *narrador-etnólogo*, que descreve os costumes da Luanda de tempos remotos e, dessa forma, possibilita ao leitor familiarizar-se com um espaço físico, que faz parte do mundo dos angolanos.

Também surge a *voz autoral* que se reveza com a do *narrador-etnólogo*, ora para se referir às atrocidades cometidas pelos colonizadores – como ao denunciar o tráfico ilegal de africanos – ora para rejeitar a sua origem, incorporando comportamentos e práticas do opressor e perdendo-se em conflitos identitários. Ao término desse capítulo, a *voz autoral*, contraditoriamente, ufana-se de seu país. Surge aqui a voz de um *narrador-contador* que introduz a arte de contação de histórias. A partir desse momento, o leitor já começa a se inteirar das narrativas orais.

Após uma dedicatória significativa, um prefácio objetivo, um capítulo intitulado “Antigamente” cheio de informações e que aponta para o surgimento de um novo espaço, inicia-se o capítulo “Festa de Núpcias”.

Nesse capítulo, o *narrador-contador* lembra ao leitor que este se encontra em 1882. A história começa a ganhar corpo com a festa de noivado de Joaquim, “pedreiro dos seus vinte e cinco anos” (RIBAS, 1985, p. 31), que recebe Antônio Sebastião, negociante de Ambaca, que, ao chegar, senta-se e resolve contar as

notícias do mato. Mas, a voz *autoral* interrompe o relato do personagem e exclama: “– Que fantástica narrativa, a do desastre de Dondo!” (RIBAS, 1985, p. 32).

Esse recurso narrativo introduz, no livro **Uanga (Feitiço)**, a primeira lenda. Os ouvintes atentos silenciam-se para escutarem-na. O *narrador-contador* transporta o leitor para um espaço mágico, à margem de um rio “cheio de árvores, onde rolas, periquitos celestes e mais pássaros espiritualizavam a beleza do ambiente” (RIBAS, 1985, p. 32), onde Caísso pescava. A história continua adornada por adjetivos, entrelaçada de minúcias quando, de repente, o espectador defronta-se com Caísso a lutar com um enorme réptil. O *narrador-contador* continua e apodera-se do recurso da repetição de palavras, de *feedback*, de descrição de imagens, entrecortadas por comentários que tiram o fôlego do ouvinte. Caísso se encontra sem sentidos e o jacaré fora convidar outros jacarés para partilharem a presa. O contador utiliza-se de prosopopéias e de figuras de linguagem (onomatopéias, assonâncias, metáforas) para criar um clímax com a narração do sofrimento de Caísso, rastejando e agarrando-se aqui e ali, ao penedo.

Ao término, o narrador confirma a sua habilidade de contador de estórias:

[...] No final da narrativa, os comentários, como borboletas volteando a luz, enxamearam a ocorrência. Mas, Antônio Sebastião esclareceu que, segundo afirmava Caísso, o desastre não representava senão a cólera de Mutacalombo⁷. Por quê? Porque Caísso havia-se malquistado com uma irmã e ambas protestaram nunca mais se falarem. Então Mutacalombo e sua mulher Mutanjinji⁸ deliberaram castigá-las: na qualidade de suas sacerdotisas, não lhes comunicaram a resolução tomada. Caísso, mais culpada, sofreria uma desgraça: como quimbanda, conhecia melhor as regras do xinguilamento. Ao cumprir a pena, porém, Mutacalombo assistiu-lá, razão por que lutara com o jacaré, escapara do afogamento. Quanto à irmã, devia pagar a sua falta com uma vida acidentada de tormentos (RIBAS, 1985, p. 35).

Para Altuna (1985), a lenda possui uma considerável bagagem cultural. Ela divulga as façanhas das personalidades históricas, as múltiplas migrações e as

⁷ Deus dos animais aquáticos.

⁸ Deusa dos animais terrestres.

gestas dos fundadores de clãs ou dinastias. Nela aparecem animais, monstros e elementos míticos. Os mitos explicam os motivos básicos das estruturas sociais e das crenças religiosas. São simbólicas e com pormenores religiosos, cosmológicos e humanos. Tem por finalidade instruir ou, então, divertir. Geralmente, termina com uma sentença que sempre realça um valor social. A simplicidade do enredo, a plasticidade, a agudeza da observação e a conclusão dão à lenda uma beleza encantadora, que mantém o auditório em suspenso. Provoca na assistência idênticas correntes de sensibilidade, desperta os mesmos sentimentos e todos se fundem numa mesma comunidade.

A lenda de Caísso, como se pode ver, narra a história de alguém que, ao brigar com a irmã, transgrediu a lei da convivência. As duas irmãs foram punidas exemplarmente. Caísso foi a mais penalizada, pois como quimbanda, a que tem o poder de adivinhar, conhecia melhor as leis do xinguilamento, ou seja, as manifestações do espírito.

Durante a leitura da lenda de Caísso, o leitor não consegue se manter em seu mundo solitário. Ele é inserido em uma platéia e passa a fazer parte de um diálogo, introduzido com o recurso lingüístico da interrogação, com que se explicam as causas do castigo de Caísso. O *narrador-contador* não se contenta em, simplesmente, contar uma estória.

Ele se apropria da linguagem escrita, mas rasura-a, para que ela dê conta de estruturas vindas da oralidade. Além da inserção de uma platéia que “enxameava o espaço de comentários” (RIBAS, 1985, p. 35), a gramaticalidade da língua é subvertida ao se inserir, na área semântica, palavras em quimbundo que passam a dar sustentação a uma nova estrutura lingüística. O narrador mostrou-se, também,

capaz de seduzir o espectador ao colocá-lo em contato com um mundo sobrenatural, envolto em mistério, que faz parte do imaginário humano.

É essa lenda que desencadeia a trama e é um dos fios condutores da narrativa, pois nela se prenunciam a presença e as conseqüências do feitiço.

O capítulo se encerra com a chegada de Catarina, a amada de Joaquim, para quem a festa estava sendo feita, pois, afinal, naquela noite, ele a pediria em casamento. Aqui, há uma interrupção da narrativa. Os capítulos passam a ser subdivididos em números e o narrador usa a técnica de retroceder no tempo e no espaço para retomar a época em que os dois se conheceram. A partir desse momento, o romance passa a contar a estória desse casal apaixonado, que vai sofrer devido à interferência de uma outra mulher, Joana, também apaixonada por Joaquim.

O *narrador-contador* narra que Catarina e Joaquim se conheceram numa *massema*. O *narrador-etnólogo* aproveita para descrever, minuciosamente, como vem a ser esse bailado e outros como a *jimba* e a *quimuala*. Ele destaca que as danças têm variantes e que se diferenciam conforme o ambiente mais humilde ou mais refinado. Enquanto isso, o *narrador-contador* desenvolve a estória e mostra como, no espaço da festa, homens e mulheres se portam em suas conquistas.

O leitor continua a acompanhar o desenrolar do namoro de Catarina e Joaquim. Chega o momento de o noivo oferecer à noiva o alembamento, o dote. Aqui, dá-se novamente a entrada da *voz autoral*, para detalhar o que vem a ser essa tradição. A *voz autoral* analisa-a, social e culturalmente, fazendo julgamentos. Há a interrupção da narrativa e o romance se submete “à análise do pensamento”, como o próprio escritor afirma. É apresentado um estudo detalhado, em que o autor levanta hipóteses sobre o aparecimento dessa tradição e seus efeitos na sociedade

angolana. Numa tentativa ímpar de provar que o continente africano possui similaridade com o resto do mundo, ele relata que “na Lombardia, por exemplo, existia o morgincape – prêmio da virgindade” (RIBAS, 1985, p. 59).

A estória é retomada e, à medida que os laços afetivos dos nubentes se aprofundam, os narradores entram em ação e o leitor vai se inteirando das crenças desse povo. O *narrador-etnólogo* mostra como o feitiço serve, de um lado, para desfazer os namoros e, de outro, para preparar a cerimônia do casamento.

O *narrador-contador* explica que Joana, a ex-namorada de Joaquim, despeitada por não ter sido escolhida para ser a mulher do homem que ela amava, resolveu fazer um bruxedo, acompanhada do celebrante. As artes do quimbanda podem ser observadas pelo leitor no trecho que se segue:

Com uma faca, o quimbanda abriu um pequeno buraco, raspou as argilas, de forma arredondada e, com os pés, primeiro do ucucho, fez-lhe dois traçados em cruz. Seguidamente, preparou uma rodoiça com a mussequenha, colocou-a na escavação, enumerou até nove e, caracterizado o ovo com as duas variedades de barro, depô-lo de pé sobre a rodilha (RIBAS, 1985, p. 60).

A mãe de Catarina também não se esquece de encomendar o ritual para impedir os maus partos. Ela chama o quimbanda, que pede uma esteira nova que é estendida no chão, para se repetir nela um traçado:

Depois segura Catarina pelos dois braços, fá-la acocorar-se e eleva-a ato contínuo, contando oralmente, até nove, a dupla movimentação. No fim, senta-a na esteira, tira da saca um pedaço de tacula e um tijolo e assinala a pedra com outro símbolo (RIBAS, 1985, p. 66).

Os rituais são preparados para festejar a morte e a vida. A simbologia numérica é a mesma para as duas manifestações. O uso dos traçados circulares retomam o mito do eterno retorno, conforme Mircea Eliade (1992). O ovo, símbolo do renascimento, e a argila, símbolo da cosmologia cósmica, dispensam o uso da palavra e expressam-se só com as imagens feitas pelo quimbanda.

Nesse momento, alternam-se intromissões do *narrador-contador*, dando seqüência à trama, e do *narrador-etnólogo*, que faz a análise sociológica de tais comportamentos. Entrelaçadas à estória, as tradições orais vão sendo incorporadas à narrativa. O romance passa a ser o depositário da forma de viver do angolano. Os rituais, narrados detalhadamente, às vezes, são acompanhados de comentários da *voz autoral*, que sugerem ao leitor uma determinada visão; outras vezes, o *narrador-contador* se preocupa, apenas, em narrá-los.

Após a consumação do casamento de Catarina e Joaquim, o leitor é encaminhado ao capítulo intitulado “Uma carta”. O romance se torna uma estória dramática: Após o casamento, Joaquim, vai para Cabíri tentar ganhar dinheiro. Enquanto Catarina esperava a volta do amado, fora morar com a mãe e ajudava-a no sustento da casa. A distância do amado torna-a triste e o *narrador-contador*, para mostrar o sofrimento da personagem, usa a sabedoria dos provérbios:

Agora que ele partira, é que sentia quanto o estimava! Ah! Afinal era bem verdade o provérbio: ‘Se queres avaliar a amizade, ausenta-te’ (RIBAS, 1985, p. 101).

Mas o *narrador-etnólogo* não se contenta com a citação do provérbio em português. Vai além, quando traduz o provérbio no Elucidário, espaço no final do livro reservado para recuperar as frases em quimbundo: “Henda, musongôloke” (RIBAS, 1985, p. 304).

O provérbio tem a função de ensinar à Catarina como suportar a dor da perda do marido e, numa mensagem mais ampla, transmite-lhe um ensinamento de vida: só se toma consciência do gostar, quando aquele que se ama, se vai.

Segundo Altuna (1985), os provérbios servem para reforçar um argumento, para resolver um litígio, sancionar instituições e apoiar uma advertência ou admoestação. Muitos são jocosos, cheios de humor. A variedade de imagens

comunica-lhes encanto poético. O provérbio moraliza, realça o valor sacralizado e inflexível que encerra a ética tradicional. De uma maneira geral, o provérbio é uma sentença sábia, a moralidade tirada de uma história, de um mito ou conto, e acaba por ser reflexão filosófica. Fora de seu contexto, converte-se muito freqüentemente num enigma que, para ser desvendado, apela à inteligência e, sobretudo, à intuição. Para compreendê-lo é necessário pertencer a um grupo de iniciados, pois só estes conhecem a história, o mito ou a fábula de onde foi tirado. De resto, são os iniciados os que habitualmente empregam os enigmas. Eles possuem uma intuição mais ou menos treinada para descobri-los e aplicá-los.

Em relação à rasura da língua, Ribas a faz em vários movimentos: ora o idioma angolano aparece dentro do romance e a tradução para o português é feita no pé da página, ora a expressão é dada em português e a tradução para o quimbundo vem no Elucidário, que se encontra no final do livro, e ora a linguagem coloquial dos personagens iletrados acarreta a presença de uma nova gramaticalidade que, em relação à língua do colonizador, é uma agramaticalidade porque há troca inclusive de letras, como em doutor, que passa a ser “titor”, e compadre, “copatre”:

– *Não. Passô só. Foi no sô titor – e contou que, na vinda, pensara em visitá-las: já lá não ia desde muito, não queria que Joaquim se aborrecesse.*
 – *Copatre está co loente? – informa-se Catarina em tom de surpresa.*
 – *Não. Foi no sô titor levar prigente – e pormenorizou os cuidados do médico* (RIBAS, 1985, p. 102).

A história prossegue e o marido de Catarina envia uma carta, através de Antônio Sebastião, que, por não ter coragem de confessar que não sabia ler, inventa que ali está escrito que Joaquim morrera. Catarina desespera-se. No episódio, ouve-se, de certa forma, a intromissão da voz *autoral*, quando é salientado o grotesco na descrição da personagem Antônio Sebastião.

Para lidar com a dor, a vavó Tita lembra-lhe que é preciso usar os dizeres do provérbio:

– *Não põe as outras conversa? Se não as disseres, podes ficar maluca – admoesta-a vavó Tita.*
 – *Não sei...*
 – *À medida que choras vai dizendo: “Fiquei só, só, só sem o meu homem! A corda de todos os dias vesti pelo sentimento, as cordas da morte vesti por luxo” (RIBAS, 1985, p. 111).*

E no elucidário:

Ngoê, ngoê, ngoê muari uami! Ndomba já kalunga nga ji zuatela o kembu, o mikolovnga i zuatela maka! (RIBAS, 1985, p. 304).

Na sabedoria de vavó Tita, a receita para exorcizar o sofrimento da neta. A velha senhora busca, nos provérbios, a fórmula para Catarina se livrar do sofrimento e não enlouquecer. Nos dizeres do provérbio, a instauração da catarse: a repetição de palavras que permitem vivenciar os laços perdidos e tornar-se consciente da perda.

As narrativas orais vão ganhando espaço no romance. A mãe chama a sra. Muxima que preparará o ritual para pôr fim ao luto. Depois de tudo preparado, a ida ao cemitério é entrecortada pelas narrativas que desobstruem o morto.

E, processionalmente, partem para o cemitério: à frente, a quimbanda; a seguir, a viúva; atrás desta, a cabanda, com as quindas à cabeça; e, em conjunto, a família e algumas vizinhas íntimas, reunidas na ocasião.
 – *De quem és viúva? – pergunta a ocultista, logo à saída.*
 E o cortejo:
 – *Sou viúva de Joaquim.*
 – *Sra. Catarina!*
 – *Senhora?*
 – *Sr. Joaquim!*
 – *Senhora?*
 – *Se um homem te der um vintém, aceitas?*
 – *Aceito.*
 – *Se um homem te apalpar, consentes?*
 – *Consinto (RIBAS, 1985, p. 122).*

Essas narrativas se incluem, de acordo com Altuna (1985), nas chamadas fórmulas rituais que, neste caso, privilegiam as invocações. O ritual inicia-se com a determinação dos lugares que as pessoas ocupam e seguem o cortejo para o

sepultamento do morto. O ocultista, à frente da procissão, conduz os seus seguidores a responderem perguntas fixadas pela tradição e que vão desobrigando a viúva de seu compromisso com o morto.

Ao separá-los, corporalmente, permite que ela procure outro homem, tornando possível, assim, a continuação da vida e da morte.

Depois desse ritual, ainda é necessário para a viúva tornar-se absolutamente livre, mandar preparar o ritual “te mandar gritar e pôr-te na água” (RIBAS, 1985, p. 119): “Ku kolesa ni ku um tá bu menha” (RIBAS, 1985, p. 304).

A finalização da cerimônia se dá na casa da viúva:

Em casa, onde titia Serafina as aguardava, a quimbanda ata-lhe ao braço e à perna um fio com nove nós, rogando com o mesmo preâmbulo:
 – *Ouçá-me, sr. Joaquim, amarrei hoje a sua viúva. Deixe a casa em paz.*
 – *Para que a alma não resistisse, com o resto do dicosso.*
 – *Sr. Joaquim, vá-se embora, esta casa não já não lhe pertence. Agora entra quem Catarina quiser. Deixe a casa, mas sem complicações, nem doenças – esparge os quartos e o quintal.*
 – *E Catarina, imune de perturbações, continuou a cumprir o dó na cama* (RIBAS, 1985, p. 123-124).

A cerimônia descrita na obra pode ser interpretada como a do mito cosmológico que, segundo Mircea Eliade (1992), é recitado com fins terapêuticos. Sair do ventre ou da “tumba iniciática” equivale a uma cosmogonia. A morte iniciática reitera o retorno exemplar ao Caos para tornar possível a repetição da Cosmogonia, ou seja, para preparar o novo nascimento. No retorno do morto à “página branca” da existência, a possibilidade da vida ser seqüenciada.

O simbolismo e o ritual iniciático, no romance, promovem a partida de Joaquim. Com fórmulas ritualísticas, a quimbanda processa o ritual que permite que Catarina siga a sua vida.

Os capítulos seguintes dão seqüência à trama ficcional. A farsa é desmontada e Antônio Sebastião torna-se alvo de chacota. Ressentido, vai a Cabíri, fazer intriga com Joaquim, pois quer se vingar de Catarina. No meio do caminho, cai uma

tempestade e enquanto aguardavam que a chuva cessasse, um dos carregadores lembra-se da fábula “A dança do Raio”. A narrativa é interrompida e o *narrador-contador* usa a parte três do capítulo “Vingança” para contá-la.

A estratégia usada é a reprodução da fábula, sem a intenção de modificá-la em atenção ao contexto literário. Há, pode-se dizer, uma transcrição da estória. “Porque de vez em vez, há batucada nas alturas? Eis a explicação” (RIBAS, 1985, p. 150). A partir dessa interrogação, o narrador começa a contá-la:

Sapo e Lagarto combinaram fazer um dueto musical. Quem tocava, era Lagarto; Sapo cantaria apenas. Não queriam imitar os demais, pois não passavam da vulgaridade. Seriam originais: em músicas, em canções. Ouvindo sua batucada, ninguém resistiria. Todos dançariam, dançariam loucamente (RIBAS, 1985, p. 150).

A originalidade está em mostrar uma tradição africana: a criação do tambor e das baquetas:

Então o Sapo disse a Lagarto que fosse ao mato, matasse uma cobra: com a sua pele fariam o tambor. Ele não ia, andava com dificuldade, salto aqui, salto ali. Fez o tambor. Agora faltavam as baquetas. E Lagarto, a novo pedido do companheiro, subiu a uma árvore, partiu dois galhos. E o instrumento ficou completo (RIBAS, 1985, p. 151).

A fábula, em geral, transmite uma moralidade clara ou disfarçada e realça os valores sociais. A simplicidade do enredo, a plasticidade e a clareza da conclusão traduzem-se em uma beleza espontânea. A fábula do Sapo e o Lagarto é, no romance, uma apologia à harmonia e ao fascínio exercido pela música. O ensinamento consiste em mostrar que a música arrebatava, aguça os sentidos a ponto de o Raio se esquecer de suas ameaças de levar o Lagarto consigo.

Além do fortalecimento da presença das narrativas orais, o feitiço passa a ser o tema recorrente da estória. Antônio Sebastião consegue convencer o amigo de que Catarina o trai.

Nesse ínterim, a narrativa volta-se para o espaço da família de Catarina. Ao lado do *narrador-contador*, surge o *narrador-etnólogo*, descrevendo as posições e as formas de se jogar o *copué*, uma brincadeira acompanhada de uma canção:

De perto, dilatava-se uma cantiga: era uma tertúlia que jogava o copué. Sentadas circularmente no solo, as crianças numa movimentação ritmada, folgavam em passar-se pedras, tantas quantas as figuras. E enquanto os dados, agilmente mudados para o lugar imediato, ondulavam com estrépito, uma toada vulcanizava o circuito:

*Copué, anda a roda...
Em Portugal, anda a roda...
Em Moçâmedes, anda a roda...
Em Cacuaco, anda a roda*

*.....
Veado, os meus filhos estão a chorar!
Ai, os meus filhos estão a chorar!
etc. (RIBAS, 1985, p. 171).*

Mas o *narrador-contador* intromete-se na descrição, transformando-a em brincadeira, expressa nos versos da canção. E, à medida que os participantes executavam os torneios, cantavam:

*Águia nossa,
Águia da morte,
Vai entregar-te,
Águia nossa.*

*Mulher divorciada
Deixou saudades,
Vai entregar-te,
Águia nossa.*

*Banana podre
Deixou saudades,
Vai entregar-te,
Águia nossa.*

*Entro por aqui,
Saio por aqui,
Vai entregar-te,
Águia nossa (RIBAS, 1985, p. 173).*

A canção possui estrofes de quatro versos, ou seja, tem em sua formação o quarteto, que caracteriza a composição de expressão popular com estribilho e muita repetição de palavras. Como as cantigas populares, traz uma mensagem de fácil assimilação e recheada de sabedoria popular.

Os cantos são parte do viver africano. Desde um acontecimento mais importante até à simples diversão, são vivenciados com expressões rítmicas e melódicas. Com os cantos brincam, debocham, ridicularizam, sonham, libertam-se, improvisam, comunicam-se, trabalham e amam.

Em noites de luar, sentado à porta de casa, acomodado num *luando*⁹, o leitor torna-se ouvinte e passa a fazer parte das rodas das estórias, em volta da fogueira. As canções e os vários termos das línguas nativas utilizados lembram-lhe onde se encontra: auditório, circuito, ocorrência. A voz do *narrador-etnólogo* e a voz *autoral* começam a ser caladas, passando a sobressair a voz do *narrador-contador*. Com ele, capitaneando a narrativa, o leitor é transportado para ao mundo da oralidade.

Laura Padilha ressalta a importância desse narrador, “contador da oralidade”, nas narrativas orais que deixam ouvir outras vozes:

Quase sempre tal fala babélica é um dos traços da caracterização do nível actancial. O narrador, esse, preserva o seu lugar de consumidor alto da cultura letrada, adquirida, sobretudo, no livro português, literário ou não. Isso, entretanto, não significa que aquele que conta deixe de participar da roda comunicacional do seu povo: no jogo representativo, assume o papel do contador da oralidade cuja fala e gestualidade o leitor-ouvinte facilmente reconhece, por ser ele também convidado a participar da roda (PADILHA, 2002, p. 23).

A forte presença do *narrador-contador* desarticula a voz *autoral*. Esquecido de sua advertência, o autor vagueia pelo mundo do *uanga*, em meio aos seus personagens. Esquece-se de seus conflitos. Revisita um mundo há muito conhecido.

O leitor, apesar de estar diante de um livro impresso, segue o contador de estórias por caminhos que o conduzem a um mundo mágico, cheio dos preceitos e dos encantos vivificados nas narrativas orais:

*Como os infantes se divertiam nessa ocasião com as suas sombras, Guilhermina chama a filha e repreende-a:
– Xê, fica aqui. Não sabes que brincar com a sombra traz azar?*

⁹ Tipo de esteira utilizada para sentar-se e para dormir.

Amuada, Santa instala-se no luando, acompanhando, com olhar triste o folgado das companheiras:

– Vavó, ponha uma história – pede numa suspensão do colóquio.

A avó diz que não, tinha sono.

– Vamos sunguilar mais um bocado, mamãe. O luar está tão bonito, até dá gosto ficar aqui toda a noite. Ponha uma historiazinha para a gente ouvir...– insiste Catarina (RIBAS, 1985, p. 174).

A linguagem flui no português coloquial, acrescido de palavras do repertório do linguajar cotidiano do angolano: “Xê, luando, sunguilar” (RIBAS, 1985, p. 174); e salteado de crenças populares: “Não sabes que brincar na sombra dá azar?” (RIBAS, 1985, p. 174).

O *narrador-contador* entrega a narração aos participantes da roda de adivinhas:

Para não irem já dormir, Guilhermina desenvolve:

– Mamãe também! Ponha só uma história para a gente sunguilar!

Mamãe, lembrando-se de que na mocidade gostara dos serões ao luar, aquiesce:

– Bem, vou pôr algumas adivinhas. Atenção! Ninguém fale, ninguém durma.

Quem falar ou dormir, paga uma multa. E se não quiser pagar, dispo-a.

O grupo, revolvendo-se no luando, concorda. Estava bem. Se falassem ou dormissem, pagavam o que ela pedisse.

E mamãe desprende as palavras sacramentais:

– Minhas adivinhas!

Em coro, todas respondem:

– Diga a adivinha!

– Uma velha cultivou a sua lavra, mas, ao fazer a colheita, nada aproveitou.

Na rapidez da alegria, a neta grita:

– É um campo onde se queimou o capim.

– Sim? Não querias mais nada? – observa jovialmente a avó.

Catarina ri-se:

– É uma cabeça sem cabelo!

A criança acha graça, quer saber a explicação. E mamãe, sorrindo, compara a cabeça à lavra, o cabelo à plantação (RIBAS, 1985, p. 174).

No universo de culturas acústicas, as adivinhas são, na grande maioria, sentenças moralizadoras ou guardas da tradição. Contêm grande valor didático e obrigam a raciocinar e a refletir. Nelas, predomina a metáfora. Às vezes, servem mesmo de entretenimento e é curiosa a maneira com que se representa, cenicamente, a adivinha e o enigma. No entanto, admitem neste conjunto uma certa improvisação e renovação.

As adivinhas são feitas a partir de um jogo de perguntas e respostas. O coro, parte ativa da brincadeira, faz a pergunta, e o dono da adivinha propõe questões de conhecimento, ligadas ao cotidiano e à natureza. A riqueza da construção pode ser vista nos paralelismos, a partir da repetição da mesma idéia em frases paralelas:

Depois solta:
 – *Minhas adivinhas!*
E o trio ecoa:
 – *Diga a adivinha!*
 – *De Portugal veio uma carta, que nem o Governador a pode ler.*
 – *São as estrelas – elucida Guilhermina.*
A filha admira-se:
 – *Ih! Então as estrelas são algumas cartas.*
Por entre chacotas da mãe e da tia, a avó esclarece:
 – *Sim, eram as estrelas. Quem as podia contar no céu? Ninguém!*
E prossegue:
 – *Minhas adivinhas!*
 – *Diga a adivinha!*
 – *Uma velha está sempre curvada. No dia em que ficar direita, morre.*
Radiante. Santa precipita:
 – *É um cambaio.*
Todas riem (RIBAS, 1985, p. 175).

No romance **Uanga (Feitiço)**, a brincadeira com as adivinhas continua e mostra que aquele que não conhece as concepções que circundam o cotidiano da vida das famílias é capaz de, numa participação nesta brincadeira, inteirar-se delas e guardá-las. As repetições, a motivação lúdica e o lugar onde ela se processa, no seio da família, promovem o aprendizado.

A brincadeira continua até que Santa, sobrinha de Catarina, pede a Vavó que “ponha uma estória”. A Vavó conta uma fábula. Na finalização, uma lição de vida, como o exemplo abaixo, para os espectadores que escutavam a estória com tanta atenção:

– *É, sr. Leão, afinal onde estava?*
O sr. Leão salta outra vez o cercado e explica:
 – *Eu estava aqui. Assim...*
A sra. Tartaruga, quando o vê lá dentro, dá uma valente gargalhada volta-se para o sr. Caçador e sentenciamos:
 – *O Bem faz-se a quem tem coração (RIBAS, 1985, p. 180).*

As fábulas são narradas pela voz da vavó. Através da forma em que o narrador as dispõe no livro, o leitor acompanha as pausas, indicadas pelas reticências, as perguntas, pelos pontos de interrogação, os diálogos, pelos travessões, a cadência, pelas vírgulas e as finalizações, pelos pontos finais.

Terminadas as fábulas, é hora de narrar um conto:

Era um casal. A mulher, para tratar da lavra, saía de casa, voltava à tardinha. O homem ficava em casa a fazer outros serviços. Então, para ele almoçar, guardava-lhe sempre comida de véspera (RIBAS, 1985, p. 184).

O conto narra as desventuras de uma mulher que fora caluniada pelo amigo do marido e mostra o lugar que a mulher angolana ocupa na família, a sua garra para reconstruir seu lar e o respeito que nutre pelo seu parceiro. Convém observar que o conto pode ganhar variantes, de acordo com a necessidade de quem o está narrando. Às vezes, percebe-se nele a presença do mito que traz consigo as simbologias cosmológicas.

A estória do romance vai chegando ao fim. Joaquim volta para casa e dá uma surra em Catarina que fica enferma, pois está grávida. Após um tempo, ela tem uma melhora e Antônio Sebastião, já arrependido do que fizera, sente-se aliviado. Enquanto isso, Joana, ainda despeitada da sorte de Catarina, pensa em enfeitiçá-la.

A partir do capítulo “Desafronta”, todas as partes são usadas para mostrar rituais de morte, de vida e de enfeitiçamento. Esses rituais são narrados detalhadamente, acompanhados das músicas, das trovas e de fórmulas ritualísticas.

Em “Desafronta”, Ingrata, amiga de Joana, conta um caso acontecido com a filha de um quimbanda que ficara esquisita após a morte do pai. A moça passou a receber espírito, quando as pessoas ficavam a seu redor, batendo palmas e cantando:

*Ó ente que jazes, espírito da actuação,
Ai, vem para te vermos,*

Ai, vem para nos contar!...

*Ó ente que jazes, espírito de actuação,
A eternidade é imensa,
Quem vai, já não volta!*

Alma, depressa, depressa!

Ai! ai!

Alma, andas tão devagar

Ai, ai!

Alma, vens de longe!

Ai, ai!

Alma, vens a gingar!

Ai, ai! (RIBAS, 1985, p. 232).

A cantiga recuperada pelo romance tem a função de invocar as almas e trazê-las para ajudar na realização do xinguilamento.

Ingrata continuou contando a estória e as pessoas que a ouviam começaram a sentir medo. Em seguida, Ingrata narra outra história sobre feitiço, que termina com o ensinamento de que este volta-se contra o feiticeiro.

O capítulo “Saudação” traz as músicas e os rituais que saúdam a chegada da criança.

*Nasceram os gêmeos!
Gêmeos
Que subiram a montanha
Salve!*

*São parecidos,
Nascidos à mesma hora!
São parecidos,
Nascidos à mesma hora!*

*Mãe dos gêmeos
Comeu no chão!
Mãe dos gêmeos
Comeu no ar!*

*Gêmeos,
Que são planejados!
Gêmeos,
Que são planejados (RIBAS, 1985, p. 267).*

O último capítulo “Uanga” mostra todo o ritual feito para tirar o feitiço.

Pode-se argumentar que tudo que é utilizado na composição do livro não passa de ficção. E, neste ponto, uma estratégia do escritor fez-se porto seguro para

a construção da análise que se apresenta. Ao permitir que a instância do narrador onisciente seja também habitada por uma voz que apresenta longos estudos antropológicos, e pela *voz autoral* que se perde em suas posições, ora defendendo e ora se rebelando contra suas origens, o romance fornece instrumentos que respaldam este trabalho. É importante frisar que o escritor recupera as tradições de uma África ancestral, mas aponta para as mudanças já visíveis.

Neste caso, Óscar Ribas cria uma obra que, apesar de parecer ingênua, é importante porque desveladora de questões essenciais para a literatura. Por exemplo, a própria voz narrativa mostra-se, no seu romance, em multiplicidade, apta a desvelar a ambigüidade existente nas diferentes visões de uma cultura. Essa voz também não se cala diante do fato inquestionável de as diferenças estarem presentes nas formas de efetuação das tradições. O autor, no romance, mostra que as pessoas que, de alguma forma, sofreram o embranquecimento cultural imprimem, às tradições, variantes que incorporam a maneira de viver dos europeus; por exemplo, as danças que, ao serem levadas para os salões, passam a ter outros componentes, substituindo-se o ambiente campestre pelo salão, com cavalheiros *de smoking* (RIBAS, 1985, p. 44).

Ao longo desse capítulo, a ambigüidade exibida pelo escritor e por sua obra fica clara nos aspectos salientados, que mostraram que o autor não se posiciona, claramente, contra o colonizador, mas contribui para difundir os costumes típicos da cultura a que pertence.

Por isso, mesmo incursionando, ora em um mundo de feitiços e superstições, ora tentando justificar a existência dos mesmos, o livro **Uanga (Feitiço)** é mais do que um simples receituário dos costumes da terra e mais do que “documentário da gente negra inculta”, como diz seu autor. Ele, embora não seja escrito como

resistência ao projeto do colonialista, resgata os valores de uma cultura que estava submersa em outra. Ao trilhar o caminho da memória, o romance faz emergir um mundo que tinha sido ocultado. Portanto, a inserção das narrativas orais pode ser considerada uma estratégia de rompimento com a ordem estabelecida, ainda que, conforme salienta Rita Chaves, corra o risco de “tender para a folclorização de um mundo vivo e resistente” (CHAVES, 1999, p. 155).

Como foi visto, ao longo do romance a linguagem é trabalhada de várias formas: um registro formal, utilizado pelo *narrador-etnólogo* e presente na *voz autoral*; ambas querem se distanciar da voz dos “indígenas”; outra, coloquial, quando o *narrador-contador* se faz porta-voz dos personagens que representam o povo e introduz, na narração, o quimbundo, língua materna de muitos angolanos. Assim, transita na narrativa uma linguagem rasurada nascida da reelaboração.

A obra **Uanga (Feitiço)** é ambígua porque quer ser porta voz das tradições africanas, mas, ao mesmo tempo, por ter sido produzida por um escritor que é, também, aquele que detém o conhecimento da cultura do colonizador, e parece, por vezes, não querer se igualar aos seus irmãos angolanos incultos. O escritor se propõe a ser o porta-voz dos “indígenas e de seus costumes bizarros”, entretanto, a sua origem fala mais alto quando, ao contar histórias, demonstra-se detentor da sabedoria e da expressão daqueles que nasceram e foram criados em uma sociedade acústica. Novamente, se consagra a posição ambígua do escritor, levada ao romance que produz.

Como foi visto na análise da obra, a função estética está vinculada à característica ontológica de testemunho e de compromisso na representação das imagens sociais, que reescrevem o mundo africano através da inscrição da sua cultura e da sua história.

No próximo capítulo deste trabalho, ver-se-á que o processo de inserção das narrativas orais na produção literária, algumas vezes, buscou fortalecer um projeto de fundação e de afirmação da literatura angolana com o retorno ao universo da oralidade. Através de uma versão afirmativa, que expõe memórias históricas e sociais, a literatura, em alguns momentos, desenvolveu-se, paralelamente, ao projeto de identidade cultural. Sem dúvida alguma, pode-se afirmar que, como será visto, à medida que Andrade trabalha a recolha das narrativas orais, impregna a obra de um cunho ideológico, o que lhe confere um valor ético.

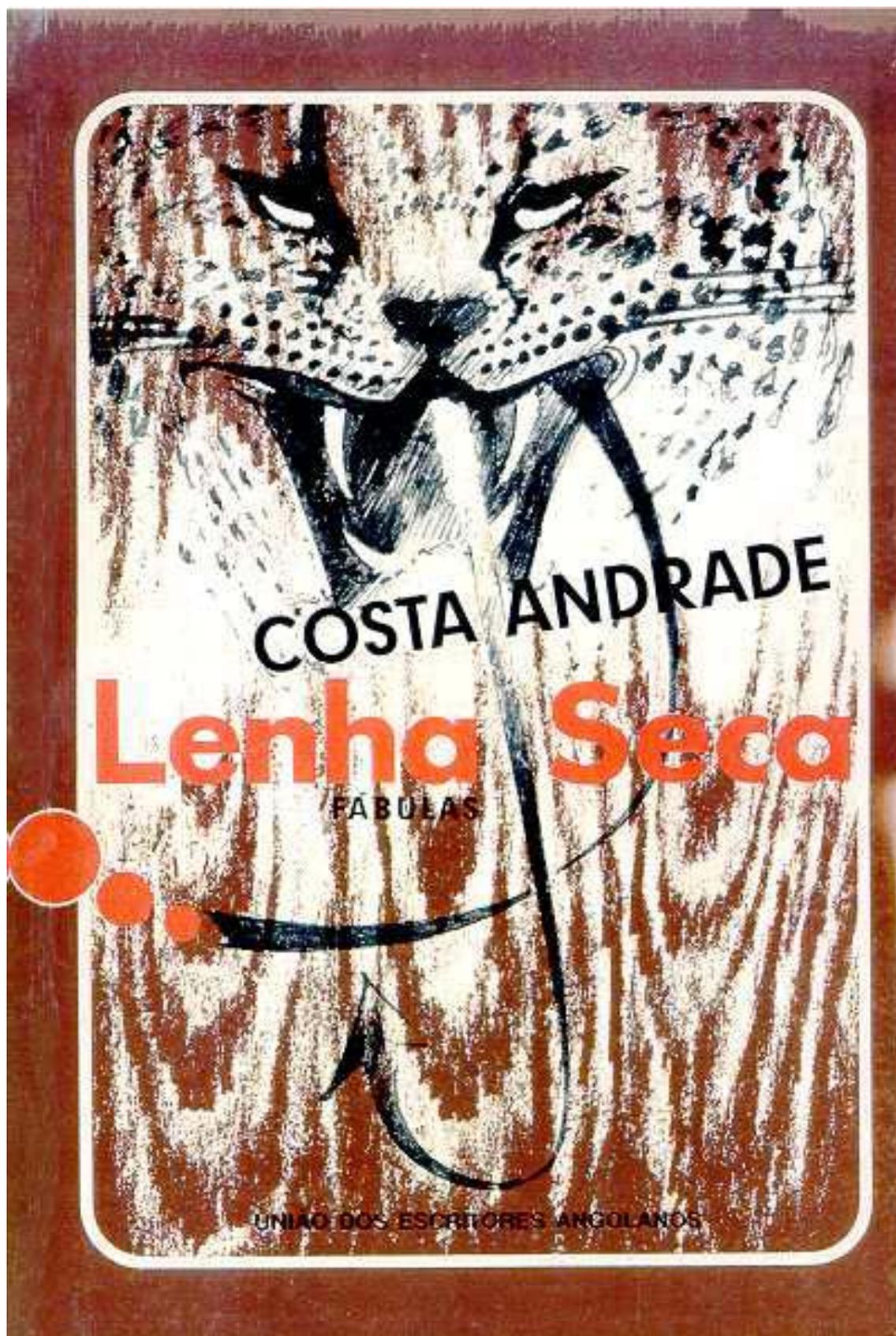


Ilustração 3 - Capa do livro: Lenha seca: fábulas recontadas na noite.

FONTE: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

CAPÍTULO 2

DO ESPAÇO PÚBLICO PARA O PRIVADO

Todos nós creio que concordamos em que o escritor se deve situar na sua época e exercer a sua função de formador de consciência, que seja agente ativo de um aperfeiçoamento da humanidade.

Agostinho Neto

O processo de recolha de tradições da oralidade tem grande importância para a reconstrução da memória do país. Vários pesquisadores têm se valido desse método desde o século XIX. Em Angola, segundo Carlos Ervedosa (s.d.), uma das primeiras recolhas da literatura oral foi feita por Saturnino de Souza e Oliveira e Manuel Alves de Castro Francina, nos idos de 1864, num livro intitulado **Elementos grammaticaes da Língua Nbundu**. A partir de 1865, o missionário suíço Héli Chantelain se dedicou à etnografia e ao estudo aprofundado do português e do quimbundo e, em seu livro **Grammática elementar de Kimbundu ou Língua de Angola**, reuniu 61 provérbios, adivinhas e dois contos. Também publicou contos populares que foram interpretados e comparados com os de outras regiões. Para Chantelain, citado por Ervedosa (s.d.), pode-se dividir a literatura angolana em seis classes. A primeira classe inclui as histórias tradicionais de ficção em que o maior objetivo é o entretenimento: estas estórias contêm algo de maravilhoso como as fábulas e são chamadas *mi-soso*¹⁰. A segunda se reporta às histórias ditas verdadeiras e são designadas por *maka*; têm como objetivo um fim útil e instrutivo. As narrativas históricas fazem parte da terceira classe: chamadas *ma-lunda* ou *mi-sendu*, são as crônicas da Nação, guardadas e transmitidas pelos anciãos e chefes de cada unidade política, pois contêm segredos de estado e são de domínio das classes dominantes. Na quarta classe estão os provérbios, denominados de *ji-sabu*: têm como função pregar uma moral, um ensinamento de forma sintética. A quinta classe é a da poesia e da música: nesta classe são representados os estilos épico, heróico, bélico, idílico, cômico, satírico, dramático e religioso; em regra, a poesia era cantada e a música, raramente, não possuía letra. A sexta e última classe, representada pelas adivinhas, é chamada de *ji-nongongo*.

¹⁰ A palavra aparece, em vários autores, grafada *missosso*.

Para se ter uma visão geral da diversidade da tradição oral, especificamente em Angola, podem ser observadas as categorias apresentadas no livro **Cultura tradicional Banto**, do Padre Altuna (1995), fruto de uma recolha feita naquele país.

A recolha divide-se em: *fórmulas rituais*: nas quais se inserem orações, invocações, juramentos, bênçãos, maldições, fórmulas mágicas, títulos e divisas; *textos didáticos*: provérbios, adivinhas, fórmulas didáticas, cantos e poesias para crianças; *histórias etiológicas*: explicações populares do porquê das coisas e a evolução das mesmas até ao estado atual; *contos populares*: considerados histórias só para divertir; *mitos*: as fórmulas literárias que utilizam símbolos, ou seja, certas histórias transmissoras de tradições arcaicas, do tipo religioso ou cosmológico, relacionadas com os deuses ou com a criação; *récita*: heróico-épicas, didáticas, estéticas, pessoais, mitos etiológicos, memórias pessoais, migrações; *poesia variada*: amor, compaixão, caça, trabalho, prosperidade, oração; *poesia oficial*: histórica, privada (religiosa, individual), comemorativa (panegírica); *poesia culta*: ligada às castas aristocráticas e senhoriais; *poesia sagrada*: cantada nos ritos religiosos e mágicos, em cerimônias de sociedades secretas, em ritos fúnebres, poesia que interpreta a filosofia e os mistérios da vida e da morte; *poesia popular*: cantada nos jogos à volta do fogo, transmissora de ensinamentos morais e históricos; *narrações históricas*: listas de pessoas e lugares, genealogias, histórias universais, locais e familiares, comentários jurídicos, explicativos, esporádicos, ocasionais; as *lendas*, as *fábulas* e os *contos*, que são estórias que podem ser narradas e cantadas (ALTUNA, 1985, p. 37-38).

Para Rosário (1989), contar estórias, em África, sempre foi um dos meios pedagógicos mais poderosos, pois a aprendizagem, a compreensão e a memorização são rápidas, motivadas pela curiosidade e pelo prazer de participar

dos rituais de contação. Laura Padilha (1995) denomina esse ritual de *ato gozoso*, ao ressaltar a interação prazerosa entre as histórias contadas e aqueles que as ouvem. Além disso, as narrativas orais transportam em si mesmas, através da exemplaridade, o próprio objeto de ensinamento que se quer transmitir. Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem, perfeitamente, ter lugar no próprio universo do grupo de que faz parte. Daí, o caráter universal das narrativas de tradição oral, porque são, em forma metafórica, relatos das interrogações sobre os problemas com que o indivíduo se defronta no dia-a-dia.

A relação entre o contador e os ouvintes funciona de uma forma complexa, em termos de comunicação. Ao participar dos rituais de contação, a pessoa entende que os conflitos veiculados pelas narrativas estão ligados às questões vividas por ela. Por isso mesmo, o momento da narração não é uma simples comunicação entre os interlocutores. O contador é o dinamizador do processo comunicativo, e os ouvintes tomam parte de uma forma ativa, participando na construção da *performance* que o momento da contação propicia.

É bom ponderar que as narrativas orais fazem parte da cultura de todo o mundo, mas, devido às circunstâncias históricas e culturais, em várias regiões da África, são uma predominância, embora não única e exclusiva.

Sobre a importância da literatura oral, afirma Hampaté Bâ:

[...] quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (BÂ, 1982, p. 181).

Além de não deixar a tradição de contar histórias cair no esquecimento, as fábulas explicitam um jogo lúdico que faz parte do ser humano, reforçam a sensação de pertencimento a um espaço e remetem à infância.

Para falarmos do livro **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, de Fernando da Costa Andrade¹¹ (1986), que se constitui de um conjunto de histórias recontadas à noite, tem-se que levar em conta o processo político vivido em Angola e as condições da literatura.

Muitos intelectuais angolanos, entre eles Andrade, eram parte das tropas guerrilheiras e estavam preocupados com a libertação de seu país, em dois sentidos: eles abraçaram não só a causa política, mas também a cultural. Portanto, as duas lutas trilharam o mesmo caminho. A literatura transformou-se em uma arma de guerra, com a capacidade de construir a revolução. Nela se concentrava o esforço de reconstrução do país.

Para entender-se com clareza a postura desses escritores militantes, observe-se o trecho do discurso intitulado “Introdução ao ‘Fabulário Africano’”, proferido por Andrade, no Centro de Educação Augusto Ngangula, em outubro de 1972:

A vantagem do conhecimento real e objetivo do povo não é, como pretendem alguns, apenas um dado a colher em reunião para a confirmação do poder. Essa é a parte transitória de tal vantagem. O que é permanente nela é a força catalisadora polivalente que esse conhecimento garante. O ideólogo, o ensaísta político, deverá estabelecer uma corrente entre ele e o povo, a quem se dirige, e ao qual deverá pertencer não unicamente por nascimento ou decisão plenária, mas por participação activa.

¹¹ Fernando da Costa Andrade nasceu no Lépi, província de Huambo. Foi estudante de Arquitetura e exerceu diversas profissões no exílio, antes de integrar-se como guerrilheiro na luta armada de Libertação de Angola. Mais tarde, foi nomeado diretor do Departamento de Informação e Propaganda do MPLA (1969 a 1971) e, posteriormente, do Departamento de Cultura; Membro da Comissão Diretiva do MPLA no Huambo (1975); diretor do jornal de Angola (1976 a 1978). No período em que permaneceu em Portugal (1957 a 1961) participou ativamente nas iniciativas culturais da Casa dos Estudantes do Império, de que foi dirigente, tendo sido, com Carlos Ervedosa, organizador da coleção de **Autores Angolanos**, até então inéditos nesse país.

Essa corrente – fluxo – são os ensinamentos que devem colher-se do povo através da aprendizagem, da escuta, da vivência e participação total de seus valores. dos seus módulos, da sua temática, enfim, da sua visão e concepção de mundo (ANDRADE, 1980, p. 73).

É possível perceber que, nesse momento, havia um compromisso do escritor em unir o seu trabalho de homem das letras ao político, como parte integrante da luta pela libertação política e cultural.

Ao abrir o livro **Lenha seca**, o leitor se depara com a seguinte advertência do autor:

As fábulas aqui reunidas e reescritas pertencem ao Povo. Muitas são conhecidas de anteriores recolhidas, de estudiosos da cultura angolana. Escutámos versões diferenciadas de algumas delas, de guerrilheiros do Leste de Angola ou ainda do mais velho Mário Ndeya, antigo guarda de loja no Caála, depois mineiro na África do Sul e mais tarde encarregado das hortas do Centro de Pioneiros do MPLA Augusto Ngangula, junto da fronteira com a Zâmbia, durante a Primeira Guerra de Libertação Nacional. Escritas em 1970 e publicadas em edição policopiada em 1973 na frente Leste pelos Serviços Culturais, reaparecem com detalhes impostos pela revisão e pelo tempo decorrido, que não permite jamais a narração definitiva de uma fábula. A última fábula – O Gato e o Leopardo – recolhida em 1975, foi reescrita em março de 1981 (ANDRADE, 1986, p. 5).

Assim, o leitor inicia a leitura das fábulas, sabendo que está diante de uma recolha e, conseqüentemente, irá migrar do espaço da escrita para o da oralidade. Paradoxalmente, as histórias recolhidas do universo da oralidade serão conhecidas, agora, através da escrita que, certamente, silencia as articulações da palavra viva que as contou.

A mudança de suporte tem implicações culturais que não podem ser negligenciadas. A difusão da leitura e da escrita no século XIX, em África, apesar de restrita, já começa a causar impacto na cultura da fala e do gesto, pois ela permite ao indivíduo se emancipar dos elos que o prendem à sua comunidade e apropriar-se de um relacionamento mais íntimo com a palavra, que é o que se dá no momento da leitura silenciosa. O domínio da escrita e da leitura possibilitou, neste caso, a uma

pequena parcela da população de Angola, o acesso à maneira de pensar dos colonizadores, que eram, em sua maioria, integrantes de uma cultura mais escrita que oral. É pertinente destacar que, através dos ganhos adquiridos com essa aprendizagem, alguns colonizados puderam munir-se de um olhar que lhes permitia enfrentar os seus dominadores. E aí está o paradoxo da convivência entre opressores e oprimidos: a relação entre eles, mesmo intensamente conflitante, torna-se um espaço de troca e, na fresta desse relacionamento, muitas vezes os colonizados têm a oportunidade de se apossarem dos saberes do outro e transformá-los em instrumento de resistência. Muitos que lutaram pela libertação do povo angolano buscaram levar à população o conhecimento registrado pela escrita para se criar um novo tempo, calcado na conscientização e na maior percepção dos instrumentos de opressão usados pelos donos do poder. Este uso político da escrita literária e da recolha de contos orais será visto com mais ênfase na análise das fábulas.

Retorne-se ao livro. Os leitores são avisados pelo autor de que a recolha feita não é definitiva, pois jamais existe a possibilidade da narração conclusiva de uma fábula. Aqui, depara-se com uma peculiaridade do texto escrito: quer se queira, quer não, o livro está impresso e sempre que se estiver diante dele, lá estará a fábula na estrutura com que foi formatada por quem a registrou e por quem a imprimiu. Pode-se recontá-la de outra forma, mas será necessária uma nova impressão, um novo livro. Em contrapartida, a partir do início da leitura, o leitor pode se deslocar para um outro território que incorpora o da narração falada. O ato de ler mistura-se ao de ouvir e, a partir desse momento, há um espaço comum, pois em nenhum dos dois espaços a narração é definitiva. Em cada momento de leitura, existe um sujeito, construindo significações. Em cada instante em que se aciona o livro, é-se um ser

único em um ato único. É possível instituir um nome para este ato que aproxima a oralidade da leitura: a *falalida*. A narração lida passa a ser uma *performance* particular do leitor em interação com o texto lido que, de certa forma, remete-o ao contato com elementos próprios da cultura acústica. Desse ato advém uma mudança estrutural em Angola: as narrativas orais antes socializadas migram para o espaço privado, mas, ao mesmo tempo, ao serem lidas, acionam estratégias que permitem o deslocamento da escrita para o universo da fala. Esses percursos estão presentes no trabalho de muitos escritores angolanos e serão bem detalhados em outros momentos deste estudo.

Nesta dissertação, as duas esferas, a do ler e a do ouvir, aparentemente antagônicas, serão aproximadas quando existir razão para tal, e afastadas quando for necessário deixar que cada uma se mostre em sua diferença. Acredita-se, no entanto, que uma não substituirá a outra e, sim, que as duas dividirão espaços, pois isso está acontecendo, há séculos, em muitas sociedades. O que não se pode prever é se, com o tempo, a cultura do privado dominará a do espaço público, como nas culturas em que as tradições acústicas constituem enclaves despossuídos de poder decisório. Ocupantes de lugares diferentes, cada uma delas guarda a sua característica, a sua grandeza e a sua utilidade.

O livro **Lenha seca: fábulas recontadas na noite** possui treze fábulas. Em comum, elas possuem, em seu início, uma ilustração que desperta os sentidos do leitor e transporta-o para o universo da imaginação, técnica que o ajuda a criar o seu espaço performático. Em todas as fábulas, a presença, em meio ao português, do quimbundo, uma das línguas naturais faladas em Angola. Introduzida nos textos, essa língua demonstra a consciência do autor em propagar e valorizar as línguas locais que, durante a colonização, foram marginalizadas. Ao misturar as duas

línguas, estabelece-se um ato contraventor, pois, neste momento, a língua portuguesa ganha um outro ritmo, uma outra apresentação, deixando de ser do domínio do colonizador para se tornar um instrumento de luta dos angolanos; ou seja, de instrumento repressivo, a língua, com essa nova roupagem, torna-se um aparato libertador. A tonalidade coloquial que lhe é imprimida funciona como forma de criar, no texto escrito, a ambiência da oralidade, marca da cultura acústica. Ao término de cada contação, as presenças de uma moral ligada à luta pela libertação do país e de uma palavra de ordem de resistência deixam claro, para o leitor, que estas recolhas tinham objetivos não só de reavivar a tradição, mas também de transformarem-se em cartilhas de conscientização do povo angolano.

Carlos Ervedosa (s.d.), em seu livro **Roteiro da Literatura Angolana**, assume, como Óscar Ribas, que os contos refletem aspectos da vida real e neles estão presentes homens, animais, monstros, divindades. Às vezes, a ação decorre entre elementos da mesma espécie e, em outras, desenrola-se misteriosamente, com a participação de seres diferentes. Ainda endossando a visão de Ribas, Ervedosa observa que, nos contos, os animais, como os homens, possuem dignidade própria, tratam-se educadamente e a hierarquia é familiar e não social, pois, em sociedade, o valor reside na corpulência, ou seja, na força, relegando, conseqüentemente, a inteligência e a astúcia a predicados secundários. Entretanto, quando a força física não corresponde à realidade extrínseca, então, um animal pequeno vale-se de sua capacidade mental para vencer o de porte superior. Assim, muitas vezes, o coelho, a tartaruga, o macaco são vencedores em suas disputas com o leão, com o elefante ou com a pacassa.

Nas análises das trezes fábulas do livro **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, a seguir, serão observados como se dão os relacionamentos entre homens e

animais e de que forma a recolha das narrativas orais, feita por Andrade, foi transformada em instrumento de luta na libertação de Angola.

Na primeira fábula, “O Leão e a Lebre”, o ensinamento é feito através de um problema real que é o de se saldar uma dívida. A procura de pessoas para ajudar na resolução do problema mostra como se tem que ficar esperto, para não ser enganado pelos falsos amigos, e alerta para a necessidade de estar sempre atento para não se perder a liberdade. O fim da estória presentifica a tradição na sabedoria do velho Samayonga, que narra à viva voz, indicado pelo travessão, recurso da língua escrita que sinaliza a presença de diálogo: “– Os mais velhos chamam a isso de independência.” (ANDRADE, 1986, p. 12). Através desta fala, mostra-se a atuação do guerrilheiro que instiga a conscientização política, dissolvendo as barreiras que separam escritor, guerrilheiro e contador de histórias. Todos trabalham para dar consistência a um projeto político.

Na estória “O Cão e o Lobo”, conta-se a ida do cão à cidade, onde é seduzido pela facilidade de encontrar comida sem ter que lutar por ela. A avó Ngeve diz que foi assim que os cães vieram para a casa dos homens e completa:

No entanto, os homens, a quem o Cão se submeteu inteiramente, consideram-no o mais fiel amigo, o mais dedicado dos animais. Um amigo que assistiu a conversa dos bichos lá para os lados de Lépi disse-me que eles acusam o Cão de traidor dos animais, um corrupto, um vendido por um prato de papas, sendo por isso que ladra furiosamente contra eles assim que os vê ou pressente. O mutilado de guerra que também ouviu a estória disse ao terminar: — Também na vida, também os homens ... quem diz que é mentira? (ANDRADE, 1986, p. 14-15).

Nesta fábula, percebe-se a importância da voz feminina se colocar a serviço da tradição e do movimento político. A avó Ngeve alerta os angolanos para que eles não se contentem com migalhas, pois o que eles realmente precisam é da independência. Para o leitor fica claro o esforço de todos pelo bem comum. A presença de um mutilado de guerra, expondo a fase trágica da guerra e suas

implicações, reitera a denúncia do sofrimento do povo. Na narrativa, a coloquialidade presente nos comentários daqueles que integram o grupo – em falas como “Outras pessoas dizem que são mesmo parentes.” (ANDRADE, 1986, p. 13); ou “O que verdadeiramente importa é o mujimbu (falatório) que anda por aí.” (ANDRADE, 1986, p. 13) – expõe para o leitor a estratégia de trazer para o espaço da contação a visão do senso comum, num contexto político bem-definido.

Em “O Galo e a Raposa”, a história se passa em um quintal, e mostra a arte de contar estórias em volta do fogo:

Aqueles que sabem coisas de há muito tempo contam que nos dias de noite escura, sem Lua, quando o fogo, já sem labaredas, é só de brasas vermelhas no chão, o Galo passava o tempo a brincar com a Raposa. Os homens aconchegados à volta do fogo não ligavam importância nenhuma a essas brincadeiras de rapazes que só param para dormir (ANDRADE, 1986, p. 19).

Aqui, novamente, na voz do narrador a aprendizagem de que a sensatez para a vida se faz em torno de uma fogueira. Instalada em volta das brasas vermelhas, a audiência aprende, através das ações do galo, a necessidade de não mostrar os pontos fracos para o inimigo. Para o povo que ouvia a estória, fica uma lição de sabedoria dita pausadamente pelo velho:

– Saber escolher os amigos, saber guardar segredo e ser prudente são grandes qualidades. Fazer das fraquezas força é um dos segredos da vitória, porque a vida é uma luta... (ANDRADE, 1986, p. 21).

As narrativas orais, recolhidas por Andrade, muitas vezes espelham a relação de opressão a que o povo angolano é submetido pelo colonizador, através da exemplaridade que vem das estórias vividas pelos animais.

A fábula “O Leão e o Lobo” propõe a seguinte questão: quem possui a força é o mais forte fisicamente ou aquele que pensa e age com cautela? Depois de mostrar a necessidade de, independente da força física, se estar sempre pronto para enfrentar batalhas, o contador promove o encontro do leitor com os Pioneiros da

Emanha, um grupo de guerrilheiros que participou ativamente da guerrilha em Angola. Prossegue demonstrando que os mais velhos estavam, sim, preocupados com a manutenção das tradições, mas tinham consciência de que os tempos mudaram e a modernidade exige que as crianças freqüentem a escola. A nova ordem social não é desdenhada pelo velho, que entende que ela precisa ser incorporada pelos que estão se formando. Através da velha fábula, o novo ensinamento: “...se dirigia sobretudo ao neto Tukayana, o mais novo, aconselhando-o a não faltar nunca à escola...” (ANDRADE, 1986, p. 27).

A voz da comunidade faz-se presente em “O Leão e o Sapo”, através da simulação de um julgamento que é realizado no terreiro à frente de todos, a partir de um argumento feito pelo sapo à luz da razão – “a razão tem mais força que a própria força” (ANDRADE, 1986, p. 34). Nesta história, presentifica-se a injustiça existente nas relações construídas com o intuito de muitos trabalhem para poucos acumularem riqueza, lição presente na mensagem dirigida aos oprimidos:

– Com os contratados também era assim. Angariados, levados para as fazendas, trabalhavam noite e dia. No fim do contrato entregavam ao patrão o pouco que tinham ganho e poupado, para pagar os fiados: uma camisa, uma manta, às vezes um pano pintado e umas poucas bugigangas. Como o poupado era nada do nada que ganhavam, tinham de continuar a trabalhar, agora como voluntários, contra sua vontade... A luta tinha de vir... (ANDRADE, 1986, p. 34-35).

No término, fica claramente exposta a relação de exploração a que estavam submetidos os angolanos perante os seus patrões colonizadores. Além dos ensinamentos da tradição, como o aprendizado de ouvir histórias de animais para apreender uma situação real, esta fábula é uma maneira dos mais velhos contarem e recontarem as histórias que envolviam a vida dos colonizados.

Em “O Castigo da Raposa”, faz-se menção ao Soba, figura presente nos bairros de Angola, com a função de resolver os conflitos da comunidade, e destaca-se a necessidade da inteligência e esperteza diante de ações traiçoeiras que eram

efetuadas à noite, pelos inimigos, e que, por isso, exigiam dos atacados mais astúcia para evitá-las ou vencê-las:

Avó Chica conta várias vezes a estória do Castigo da Raposa e termina sempre dizendo:

– Os Pioneiros ganharam sempre porque a inteligência e a astúcia é a arma dos fracos contra os fortes e os malvados (ANDRADE, 1986, p. 39).

É uma fábula em que a ação se passa no bairro Kondombolo e em que a Vó Chica enaltece os Pioneiros e, ao mesmo tempo, entristece-se ao se lembrar das vítimas do poder dos assassinos:

[...] porém, não consegue nunca reter a lágrima teimosa que reflecte, brilhante como o Sol, o seu neto pioneiro, Zito, igual a todos os seus netos pioneiros, vítimas dos assassinos definitivamente derrotados pela força invencível da sua inteligência, honestidade e coragem (ANDRADE, 1986, p. 39).

Em “O Elefante e o Sapo”, a figura do tocador de mbulumbumba, Sakusseia, que sempre que aparece tem estória nova para contar. “Estória que os diverte, lhes ensina alguma coisa, lhes mostra os mundos desconhecidos, que ele percorre” (ANDRADE, 1986, p. 43). Pode-se dizer que a figura do tocador de mbulumbumba na fábula se assemelha à do narrador viajante, definido por Benjamin como “aquele que tem muito que contar porque vem de longe” (BENJAMIN, 1987, p. 198) e traz experiência para ser repartida com os que ficaram. Ao terminar de contar a história e tendo a audiência insistido muito para que contasse outra, o tocador de mbulumbumba demonstrou ter consciência de que as histórias não eram contadas só com a finalidade de produzir deleite e arrematou:

– Por hoje chega, Camaradas Pioneiros. É preciso pensar no Elefante e no Sapo. Estudar o que fizeram. Os furiosos não conseguem nunca ver claro, distinguir o melhor a fazer. Perante a afronta e a provocação há que ter calma e escolher cuidadosamente a resposta. Assim foi durante a guerrilha. Assim foi com os carcamanos e assim será com os fantoches. Responder com a razão serena para estarmos mais seguros de vencer (ANDRADE, 1986, p. 46).

No conto “A Raposa e a Perdiz”, dá-se a aprendizagem com o guerrilheiro Muliata, dos Defensores Populares, que ensinava que o povo tinha que saber

escolher seus aliados, pois existiam muitos inimigos, espertos como a raposa, que só agiam de má-fé. E a mensagem final do Comissário Caça Nova acrescenta:

Mas há sempre inimigos que se fazem de amigos e se aproveitam dessa confiança. É por ser assim que nós lutamos e travamos esta guerra tão longa. É preciso combater as raposas, esmagar a traição, fazer a Revolução (ANDRADE, 1986, p. 49).

Novamente, a presença do guerrilheiro passando a mensagem para o povo. Primeiro, através da estória da esperteza da raposa e da ingenuidade da perdiz e, na finalização, uma mensagem concreta, voltada para a luta de libertação nacional.

Na fábula “A Abelha e o Pássaro de Mel”, contada pelo activista Lingati ao Povo do Comité de Acção do Chefe Máquina, está disseminada a informação de que as estórias contadas são estórias antigas, do povo, e que, segundo a tradição, “se tu lhe arranhas um bocado, encontras no fundo da lata” (ANDRADE, 1986, p. 53). Neste provérbio, afirma-se a sabedoria popular que deve se pautar no conhecimento dos fatos que já aconteceram e continuam presentes no dia-a-dia do ser humano, como a luta do Homem contra o mal, contra a injustiça, contra a exploração e contra o Imperialismo:

– Todos vocês sabem como o Pássaro Mel cumpriu sua terrível vingança. A Abelha não pôde esconder-se em parte alguma, em segurança, com o seu mel. Vem o malvado tanto pia, tanto pia, tanto canta, que acaba por descobrir a toda gente o caminho da árvore onde se encontra a colméia. Mais: não contente em destruir as riquezas da Abelha, quando vê um cortiço, arma o bico à entrada, e abelha que sai é abelha que come (ANDRADE, 1986, p. 54).

Através da história da abelha e do pássaro, expõe-se a voracidade dos capitalistas que não se contentam com nada, pois sugam as riquezas e depois tornam o povo dependente, com práticas ilícitas e opressoras, procurando destruí-lo completamente para que ele jamais tenha condição de se libertar.

Em “O Lobo e a Mãe” fica mais evidente a ligação com o mundo dos contos de fada, quando afirma no início: “Uma lenda contada não sei por quem, uma noite

que ninguém recorda quando, numa aldeia que jamais foi vista onde, diz do Cão e do Lobo coisas de pasmar” (ANDRADE, 1986, p. 57). Nela se narra o aprendizado do cachorro com os homens de, após a morte, não se comerem os parentes e, sim, enterrá-los. Ao fim, Cacolondonda, o narrador, repetiu esta lenda para lembrar que alguns homens da aldeia, que tinham fugido, em outros tempos, das regiões de Calenga e do Logongo, voltaram com os carcamanos e mataram os próprios irmãos e parentes, não os enterrando, todavia. A diferença entre os homens e alguns animais fica ressaltada no trecho:

– Essa lenda do lobo deve ser de verdade – insistiu Cacolondonda. – Não vêem o que estão a fazer os traidores. Os animais se diferem um dos outros da sua espécie pelas acções que praticam. Os homens e os governos também... O crime é como um retrato de quem o faz (ANDRADE, 1986, p. 58-59).

Assim, não só no meio animal, mas também no humano, muitos desconsideram, segundo a lenda, o respeito que se deve ter com o irmão.

As lições continuam, e percebe-se, em “A tartaruga e o Leopardo”, uma crítica ao Soba que incorporou as marcas da burguesia:

O Soba, porém era ambicioso. Daqueles que não se importam muito com os gestos e preferências da filha. Ele queria para ela um marido rico, capaz de grandes feitos e de impor-se ao respeito e à inveja de toda a gente. Um burguês como ele (ANDRADE, 1986, p. 63).

Na mensagem, Kanjila mostra como os Pioneiros, apesar de mais pobres e com menos recursos materiais, venceram o desprezo dos fantoches e dos invasores sul-africanos, e associa o Soba, que queria como os invasores poder e dinheiro, ao Imperialismo que não acredita na força do povo.

A estória do “Cágado e o Homem” refere-se ao cotidiano do Pioneiro, que tinha sido guarda de loja e depois mineiro na Monda. O narrador mostra a importância da contação de estórias para as crianças serem aconselhadas e aprenderem a viver com a adversidade e fugir da tragédia:

A história do nosso Povo é assim. É como a história do Cágado. Durante anos que a maioria ainda não aprendeu a contar e que outros já estão depressa a esquecer, todas as armadilhas, todos os ataques, todas as violências foram usadas para destruir o Povo. O Povo com calma, com inteligência, unido em torno de sua própria força e capacidade de criar, de resistir, de descobrir o melhor caminho, também encontrou o seu elemento: a independência (ANDRADE, 1986, p. 72).

Ao retornar das minas, o Pioneiro Sakayunda se alistou no Movimento Popular para a libertação de sua terra. Continuou contando histórias para os pioneiros que aprenderam a importância da calma e da espera:

Sakayunda foi mineiro e guarda de loja. Ainda trabalha, humanamente, porém. Continua a fazer serões. Mas agora ensina com as estrelas histórias lindas para viver (ANDRADE, 1986, p. 72).

A última fábula, “O Gato e o Leopardo”, faz uma comparação entre os agentes da Cia., vistos como os leopardos que querem ser donos de tudo, enquanto o voluntário da Paz, o Kuacha, é o Gato Sachinanga e representa o povo que está vigilante e pronto para a batalha.

A recolha feita por Andrade ressalta a importância da oralidade na cultura africana e da contação de história para a formação dos mais novos. Através da contação de fábulas, contos, provérbios, apólogos, etc., os mais velhos, no passado, transmitiam aos mais novos os conceitos morais, sociais, religiosos e econômicos que regiam sua comunidade. E, assumindo a relevância desse projeto de formação, na década de setenta, os intelectuais angolanos se propuseram a construir um elo forte com o povo, através, principalmente, das narrativas orais.

Quando Andrade fez essa recolha, Angola lutava contra um sistema dominador. Sentia-se a necessidade de exorcizar o colonialismo e reconstruir a identidade do povo. Houve a união entre os intelectuais e o povo contra um mal comum, e as narrativas orais representaram um dos elos fortíssimos que os unia, pois nelas se encontrava a voz da Tradição e os ensinamentos necessários à conscientização política. Às histórias orais juntou-se a história daqueles que lutavam

para tirar o seu povo do infortúnio da submissão. Percebe-se, ao se ler as várias obras produzidas neste período, a crença de que se podia construir uma identidade, reforçando princípios idealistas. A experiência das estórias orais é, neste sentido, muito importante para fortalecer os laços entre os habitantes das comunidades.

A obra de Andrade foi idealizada durante o período de luta armada, para a libertação de Angola. Nessa época, a tendência era a busca de uma autenticidade, através do resgate da cultura tradicional do país. O Nativismo (a preocupação em preservar as tradições ancestrais) e o Nacionalismo (projeto moderno de construção do país que, paradoxalmente, desloca o poder de grupos), embora sejam conceitos, até certo ponto, diferentes, naquele momento, andavam juntos em Angola. A recuperação das tradições e o esquecimento de hábitos não condizentes com o projeto de nação foram cultivados cuidadosamente.

Para se entender mais profundamente o que representou para os angolanos esse momento, retome-se Carlos Ervedosa (s.d.), que afirma ter o movimento literário se intensificado, em Angola, a partir da década de 60. Havia os ecos da Casa dos Estudantes do Império em Portugal, a Sociedade Cultural de Angola, a Associação dos Naturais de Angola, que divulgavam as novas idéias através dos seus boletins, jornais ou revistas, dos seus livros e concursos literários, conferências, recitais ou colóquios. Havia as *Publicações Imbondeiro*, as edições de *Bailundo*, do Museu de Angola, etc. e, ainda, as edições dos próprios autores. Em 62, programou-se, inclusive, um encontro de escritores angolanos. Mas não foi possível sua realização, pois alguns escritores estavam presos, outros no exílio ou na guerrilha. As lutas se intensificaram e Portugal encerrou as agremiações culturais de feição democrática. Através da guerrilha – com os seus heróis, os seus mortos, as suas dores e as suas vitórias – a literatura ganha uma nova dimensão. Aqueles

que morrem são glorificados pelos que estão vivos. Fernando da Costa Andrade, em “Réquiem para um Homem”, louva um desconhecido, mas valoroso herói. A literatura combatente circula clandestinamente.

A partir do surgimento de novos grupos e de publicações em periódicos, na década de 70, houve um reavivamento da literatura angolana. Em 25 de abril de 1974, ocorre a queda do regime salazarista, em Portugal e, em 11 de novembro de 1975, dá-se a independência de Angola, com a elevação do MPLA ao poder.

Em 10 de dezembro de 1975, houve a proclamação da constituição da União dos Escritores Angolanos, e Agostinho Neto, ao tomar posse como presidente da Instituição, proferiu um discurso em que afirmava:

Tenho ainda a esperança de ver esta União dos Escritores Angolanos funcionar, funcionar duma maneira bastante dinâmica para que a cultura do nosso povo, a cultura do povo angolano, seja conhecida do nosso próprio povo e também seja conhecida pelo mundo inteiro (NETO, 1985, p. 14).

E, realmente, foi grande a preocupação dos escritores da União dos Escritores Angolanos em fazer a recolha de lendas, adivinhas e contos orais e, também, em reeditar os livros que continham esses tipos de narrativas. Os escritores sabiam que esta era a forma de difundirem a cultura de seu povo – sufocada pela cultura portuguesa – pois nelas estão incrustadas as crenças, as regras e as interdições das comunidades. Ao serem transportadas para a escrita, essas narrativas perderam um pouco de sua elasticidade visual e a possibilidade de serem recontadas, oralmente, de formas diferentes, mas ganharam uma nova plástica, que lhes permitiu outras possibilidades de performances, agora na solidão vivida pelo leitor, diante da folha de um livro. Pode-se ver, entretanto, que elas continuam instigantes e, o mais importante, elas continuam desempenhando seu papel na sociedade africana; melhor ainda, com esta nova roupagem elas adentram na

modernidade e se instalam em um lugar confortável neste tempo em que se cultua a cultura escrita.

É importante frisar que, em sua obra **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, Andrade em nenhum momento se preocupa em produzir literatura. Reitera, por diversas vezes, que o seu interesse é o de fazer a “recolha” de fábulas contadas à noite. Ou seja, neste momento, o autor deixa o seu papel de escritor e assume o papel de cidadão, de guerrilheiro, de antropólogo que vê, no cultivo de tradições próprias à sua cultura, a saída para o seu povo.

Por tudo que foi dito, considera-se a obra escolhida muito significativa, pois permite aos leitores entender que, em um determinado momento da luta angolana, a opção se deu por preservar as narrativas que circulavam no suporte oral e transportá-las para o escrito, transformando-as em uma força que unisse o povo naquilo que lhe era mais caro: a sua identidade cultural.

Contrapondo-se a obra de Óscar Ribas à de Andrade, percebem-se duas formas distintas de inserção da oralidade na literatura. A primeira, no romance **Uanga (Feitiço)**, como se mostrou, insere a tradição em uma obra ficcional que, ao longo da narrativa, se detém em explicações, comentários e análises, ora de cunho pessoal ora de cunho etnográfico, evidenciando um lugar híbrido de produção romanesca. Na segunda, **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, percebe-se que a posição do escritor Andrade é articular, no âmbito da literatura, um projeto de acolhimento de histórias orais, inserindo nelas ensinamentos de cunho político. O escritor, também, transita em espaço híbrido, pois acolhe a sabedoria dos velhos guardiões da Tradição, as contações, disseminado-as no meio do povo, mas, ao mesmo tempo, transporta essa produção para o espaço da escrita.

No terceiro capítulo, será investigado um outro projeto de imbricação de elementos da oralidade na escrita literária.

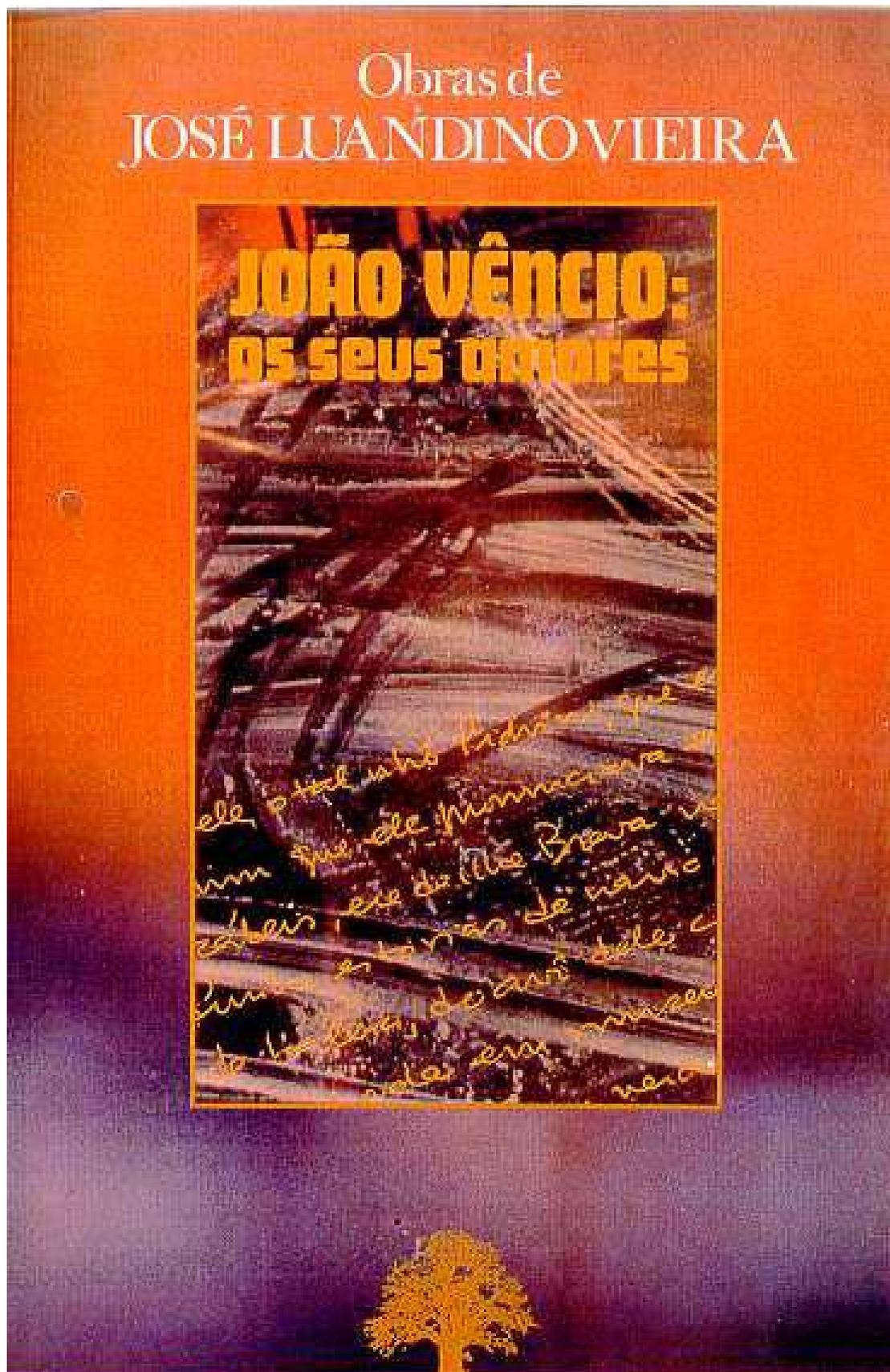


Ilustração 4 - Capa do livro: João Vênico: os seus amores.

FONTE: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

CAPÍTULO 3

O ENTRELAÇAMENTO DE ESPAÇOS CULTURAIS

Eu, letrado, transformo-me quando me falo e escrevo em parte oraturizado. Ser pátria assim, multilingüística e multicultural, é ser-se mais rico para a criatividade contra o nacionalismo tacanho, chauvinista, baseado quase só na raça e na língua. Numa pátria assim, sempre o real se decifra por ângulos cada vez diferentes e a própria comunicação é a multicriatividade, pelo que é essencial: o homem.

Manuel Rui

No romance de José Luandino Vieira¹², **João Vêncio: os seus amores**, o narrador-personagem, ao rememorar os amores vividos por ele, percorre o musseque e coloca em xeque a lógica cartesiana ocidental, a partir da inserção, na narração, de elementos da tradição ancestral, com ênfase na utilização de provérbios. A linguagem do romance se apresenta misturada, híbrida, marcada pelas relações produzidas pelo intenso período de dominação colonial em Angola.

Ao destacar a valoração do oral na linguagem literária, Pedro Xisto salienta que a oralidade é um reaproximar-se à expressão e à vida. Para ele:

o que o homem ganhou na técnica com a invenção da escritura, perdeu em valor expressivo, esse tesouro de matizes emocionais que acompanham a linguagem falada; a escritura foi o sepulcro da linguagem viva (XISTO, 1991, p. 127).

O narrador-personagem João Vêncio recupera, em seu discurso, a instância oral e, por isso, o romance revela uma escritura que traz em seu substrato a sintaxe da oralidade que produz, na prosa, o efeito que a torna muito mais expressiva do que discursiva. Tal comportamento quebra, de certa maneira, a barreira que delimita a separação entre prosa e poesia, e os vocábulos não só entram na composição de uma estória, mas também trazem para a cena literária a história dos espaços em que circulam. Marcam de forma mais concreta o apelo à referencialidade, pois participam das vivências que o romance revitaliza, valendo-se das misturas que efetuam entre fala e escrita.

¹² Nascido na Lagoa do Furadouro, Vila Nova de Ourém, Portugal, em 4 de maio de 1935, José Mateus da Graça, aos dois anos, vai com a família para Angola, freqüenta e termina o ensino secundário em Luanda. Assume, mais tarde, o nome de José Luandino Vieira, ou Luandino Vieira. Trabalhou em diversas profissões até ser preso em 1961, por atividades anticolonialistas. Viria a ser libertado só em 1972, tendo cumprido grande parte de sua pena no Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Depois da independência da República Popular de Angola, foi nomeado, sucessivamente, Diretor de Programas da Televisão Popular de Angola e Diretor Nacional do Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA. Possui várias obras editadas. Atualmente, dedica-se a atividades ligadas ao cinema.

A instância oral em **João Vêncio: os seus amores** é recuperada, principalmente pela inserção dos provérbios na *fala* do narrador-personagem, e germinam por toda a narrativa, ora com o intuito de ensinar a partir de um acontecimento, ora com o de ratificar idéias ou reforçar reflexões.

Segundo Aguessy (1977), os provérbios possuem um caráter anônimo, que traduz a sua profunda inserção no âmago da experiência e da vida coletiva; por isso são falas que se revelam como *resumos* de longas e amadurecidas reflexões. Alguns podem ser tomados como expressão de uma sabedoria, outros traduzem atitudes específicas de uma categoria social no contexto de um país e dizem respeito ao comportamento ético daquela sociedade. A unidade de pensamento, no provérbio, ao invés de conotar a repetição de mesmos gestos, de mesmas imagens, expressa uma mentalidade dinâmica que, em face de um problema ou de uma situação similar, reage e reflete similarmente.

O fenômeno concreto, tomado da natureza ou de acontecimentos, ocorrências e ações humanas, constitui, num primeiro momento, o ponto de partida; em seguida, representa o que é importante e essencial para a exposição do provérbio e apreensão do seu sentido que, como foi dito, expressa uma sabedoria.

No romance de Vieira (1987), a comparação, enquanto atividade subjetiva, é expressamente exteriorizada quando os provérbios se materializam, não como um simples adereço em meio à obra, mas, sim, com a função de sintetizar significações mais amplas nela contidas, através da condensação de significados, que é intrínseca ao seu formato. Assim, ao formar um todo concatenado com a obra, os provérbios retratam um viver singular que se transmuta, através de sua significação, na forma de pensar e sentir do povo angolano. Atente-se que a maioria dos provérbios originários das línguas nacionais angolanas, muitas vezes, já se

apresentam transcritos para o português, alinhados à cultura híbrida dos musseques.

Para efeito de estudo da obra, a análise do romance **João Vêncio: os seus amores** será dividida em duas partes: na primeira, denominada *Tecendo a teia*, ver-se-ão as implicações das marcas do discurso e da colonização na escrita do romance, e a maneira por que o narrador-personagem instaura um diálogo, que lhe permite mostrar-se como o guia que conduz o leitor aos intrincados caminhos construídos pela narração. Através de um ritmo emotivo, marcado, por exemplo, pela pausa e pela movimentação da pontuação, garante-se a peculiaridade da prosódia dos provérbios, que dá um gosto genuíno e vivo à narrativa. Dessa forma, estabelece-se um jogo entre o narrador-personagem e o muadié, o interlocutor, podendo este ser tomado como a representação do leitor. O jogo combina estratégias de fala com peculiaridades da escrita e está presente na caracterização das personagens, traçando-lhes o perfil.

Na segunda parte, denominada *Tradição e escrita entrelaçadas*, explorar-se-ão questões ligadas ao uso da língua e as discussões que indicam como a memória torna-se parte da construção do romance. A escrita em **João Vêncio: os seus amores** explora a rememoração de estórias dentro da estória, o entrelaçamento de gêneros literários, a mesclagem de saberes oriundos da oralidade e outros que a vivência do narrador, no universo da escrita, legitima. Por isso, a expressão “tradição e escrita entrelaçadas” faz-se apropriada para nomear essas diferentes imbricações que a narrativa agencia.

TECENDO A TEIA

Ao abrir o livro **João Vêncio: os seus amores**, o leitor se depara com a advertência de que o romance é “uma tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos”.

O termo *ambaquismo*, que remete à região de Ambaca – situada a uns 260 km de Luanda –, serviu, durante um determinado tempo, para significar a forma de acesso à cultura ocidental e ao prestígio social característico do povo dessa região. Até a primeira metade do século XIX, a colonização portuguesa em Angola se dava através do extrativismo, com a ida de aventureiros que buscavam matéria prima, mas que não se preocupavam em fixar-se à terra. Os pretos nativos, muitos deles conquistados pelos missionários, aprendiam o português e atuavam como intermediários entre os aventureiros e os “negros do mato”, assim intitulados porque moravam nas partes interioranas do país.

A partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, o governo de Portugal, pressionado por outras potências coloniais europeias, vê-se obrigado a investir em uma nova forma de colonização. Os portugueses passam a levar suas famílias e a fixarem-se nas colônias africanas. A convivência entre brancos e negros – que antes era mais tolerada, pois os colonos portugueses iam para a África sem as mulheres e, quando resolviam ficar, muitas vezes, amasiavam-se com as africanas – passa a ser regida por um preconceito ostensivo. É neste contexto que o termo *ambaquismo* ganha um cunho pejorativo. Os ambaquistas, no esforço de mostrarem quão bem dominavam o português, usavam uma linguagem rebuscada, cheia de palavras difíceis, acreditando que estavam reproduzindo, da melhor forma, a linguagem do colonizador. Tal hábito antes considerado positivo, porque útil aos

portugueses, torna-se motivo de escárnio, pois o branco que, a partir de 1910, estava indo para Angola, possuía um nível cultural mais elevado e percebia, com desdém, a forma particular de uso da língua pelo ambaquista. O termo que designava o preto alfabetizado, detentor de uma cultura mista luso-africana, passa a significar uma “língua” que passou a ser chamada de “*pretoguês*”. Os ambaquistas passam a ser discriminados, também, por tentarem ser iguais aos brancos, ao exigirem os seus direitos nos tribunais, através de petições jurídicas. Apesar de terem conseguido manter um status econômico, pois estavam ligados ao comércio, perderam o poder cultural e, na tentativa de mantê-lo, fingiam ainda possuí-lo, sendo ridicularizados, tanto pelos negros, como pelos brancos.

Segundo Óscar Ribas, no romance **Uanga – Feitiço**, analisado no capítulo 1, o povo de Ambaca, conhecido pelo seu “temperamento excêntrico” (RIBAS, 1985, p. 101), era herdeiro da civilização do antigo Dongo e ocupava o terceiro lugar em progresso, depois do Congo e Matamba. Eram propensos às letras, amavam as palavras difíceis e, “mais do que outra gente, interpreta fielmente o quimbundo, produzindo, por esta circunstância, efeitos grotescos” (RIBAS, 1985, p. 101). As astúcias dos ambaquistas ficam bem registradas no trecho seguinte, extraído do romance citado:

Para a conservação do remoto patrimônio da leitura e da escrita, a instrução transmite-se preciosamente de pais para filhos. Aos serões, à quentura de fogueiras, as vozes esclarecidas, soando através do deleite do gentio, narram, com muito pinturesco, as façanhas dos Portugueses. Pela superioridade intelectual, que o impõe à consideração de seus irmãos de raça, é preferido pelos sobas para o cargo de conselheiro. E então ele, sempre munido de papel, caneta e tinta (antigamente supridos com folha seca de bananeiras, pedaço aguçado de madeira e infusão de folhas de tomateiro), redige as petições às autoridades superiores, no que é useiro e vezeiro. Para melhor definir a astúcia de que é dotado, basta dizer que, certa vez, desejando um grupo de ambaquistas endereçar uma representação ao chefe da Colônia contra determinada autoridade, assinaram-na em círculo, isto para evitar que a responsabilidade caísse no primeiro (RIBAS, 1985, p. 101-102).

Em **João Vêncio: os seus amores**, Vieira tira proveito da situação vivida pelos ambaquistas e a caracterização da personagem que dá nome ao romance vale-se da forma astuta do uso do português. O desejo de dominar a língua portuguesa e de narrar as histórias do colonizador é substituído pelo anseio de construir um romance que tenha como referência a cultura angolana, através, principalmente, da inserção da lógica estrutural da linguagem oral, representada pelos provérbios, que perpassam a teia narrativa para narrar a vivência dos amores de João Vêncio. Tal comportamento, ironicamente, transforma a personagem em um ambaquista às avessas, pois o romance promove um trabalho cuidadoso de tensionamento da escrita, a partir da sintaxe da oralidade presente no quimbundo que, introduzido na enunciação, lhe dá um outro tom e um outro registro. A advertência ao leitor de que a escrita do romance se fará “a partir do calão, gíria e termos chulos” é uma das estratégias de solapagem à língua do outro e deve, por isso, ser tomada em seus vários sentidos, pois remete a determinados fatos da história de Angola que o leitor desavisado pode não perceber.

Segundo as palavras do narrador-personagem, ele é “de nascimento, negro, cruzado. Só um orgulho: eu não sou camundongo calcinhas, de Luanda” (VIEIRA, 1980, p. 23). João Vêncio acentua seu lugar de fala quando diz: “Sim, ambaquista, mukua-Ngulungu” (VIEIRA, 1980, p. 23), natural do Kolungo; “matuense” (VIEIRA, 1980, p. 23), do interior. Assim, o narrador quer se diferenciar dos calcinhas, os assimilados que viviam em Luanda e que, para conseguirem alguma projeção social, adotavam comportamentos em conformidade com os do colonizador. Ao invés disso, João Vêncio identifica-se com a gente do interior, que traz, em sua forma de ser, marca de angolanidade e quer que o seu discurso, feito com o mesmo amor às palavras que os ambaquistas tinham, seduza o leitor que, como se afirmou, é

projetado na figura do muadié. Essa estratégia vale-se de um discurso que apresenta o povo angolano como aquele que possui um saber, que possui voz. Por outro lado, a personagem pretende fazer jus à excentricidade do ambaquista, que se vangloriava de ser capaz de driblar os outros, devido à astúcia com que lidava com as palavras. Para tanto, esse narrador-personagem marca, em sua *fala*, um trabalho de invenção literária que sedimenta a confluência de várias tessituras, oral e escrita, através de uma elaboração criativa da linguagem, que exige do leitor um esforço para decodificar os intertextos presentes na escrita e percorrer os vários caminhos, muitas vezes, permeados pela crítica e pela denúncia, propostos na enunciação discursiva.

As marcas, na narrativa, acentuam o fato de que o narrador-personagem quer que o muadié considere as suas palavras com seriedade: “Já falei morte demais, suicídio e icídio, muadié vai pensar eu sou o cangalheiro medidor”, um controlador de ações alheias (VIEIRA, 1980, p. 62-63). Deixa claro que não quer ser confundido com um “cangalheiro medidor” e ratifica o seu tom de denúncia: “– escravagismo, escravidão, ‘cravatura’! Com todos os erres e êfes!” (VIEIRA, 1980, p. 63). Refere-se ao descontentamento do povo da terra que presencia e assiste ao invadir dos brancos em territórios de Angola – Luanda, que “vinha-lhe estragar com suas catingas” (VIEIRA, 1980, p. 81).

O leitor é avisado, pelo uso do travessão, que o narrador-personagem conversa com o muadié e por ter sido apanhado – “a-mu-kuta” (VIEIRA, 1980, p. 13) – por causa de suas vadiagens amorosas – “rambóias de quilapanga” (VIEIRA, 1980, p. 13) – encontra-se na cadeia – “quionga” (VIEIRA, 1980, p. 13). A partir dessas informações, João Vêncio configura-se como um contraventor das mesmas leis que regem o estatuto moral do ocidente. Assim, a voz narrativa emite-se a partir

de um lugar duplamente transgressor. O primeiro está marcado pela desobediência ao código penal, que o narrador-personagem infringiu, embora ele não compreenda bem a acusação que lhe impingem e passe uma boa parte da narrativa questionando tal condenação; o segundo, determina-se pela subversão do código lingüístico, já que utiliza, na narração, dois códigos – o da língua portuguesa e o do quimbundo – que dão origem a um terceiro registro, formado a partir da interação dos dois na enunciação.

Fio puxa fio e o leitor é levado para a periferia, para fora do centro, para o não-institucionalizado. Nesse momento, já tem ciência de que se encontra em meio a duas culturas: a portuguesa, representada por suas leis e pelo seu idioma; e a angolana, representada pelo modo como a personagem discute a sua visão de mundo e pela presença concreta da língua quimbundo na escrita do romance.

O leitor está diante de um personagem-narrador que, em nenhum momento, se mostra uma pessoa desinformada. Muito pelo contrário. Sua fala mostra-o versado em muitos assuntos. Informa que aprendeu “esse truço de responder perguntas com senhor sô padre Viêra” (VIEIRA, 1980, p. 13). E, revela um pouco mais sobre suas convicções: “Simpatizo-me com o muadié, sua questão não me ofende. Ao invés, xingava. Se me pisam, não grito: mordo.” (VIEIRA, 1980, p. 13). As vozes presentes tecem a narrativa com elementos da cultura ocidental, representada, inclusive, pela alusão ao estilo argumentativo do padre Vieira, jesuíta português, conhecido pelos sermões elaborados à luz da ciência da Retórica, proferidos para a conversão das pessoas à fé cristã. Por outro lado, há os fios tomados à cultura do colonizado, particularmente, expressos pela fala de João Vêncio, que se manifesta através de provérbios, prática ligada à cultura acústica e que deixa claro que este é o seu mundo. Nesse caso, o provérbio reitera a idéia de

ação e constrói uma estrutura que liberta e reanima a linguagem impressa. Nessa forma de dizer, imperativa e monomelódica, há potencialmente uma retomada de formas de tradições que refazem as experiências dos seres humanos, através de rituais recitativos. Por isso, é interessante observar a forma como a personagem fala de si mesma:

O meu gostar é diferente. Nasci pessoa de educação, não sou ciumento, aprendi que o amor cansa, a amizade descansa (VIEIRA, 1980, p. 15).

Eu sou inteiro iosso – cabeça, tronco e membros, membro (VIEIRA, 1980, p. 16).

Juvêncio = com u, xié, ngana. João Vêncio, também – e outros... João Capitão, aliás Francisco do Espírito Santo, aliás... O doutoro juiz chama-me é o “Aliás” (VIEIRA, 1980, p. 39).

Ele se autodefine com o olhar voltado para a sua vivência. Apesar de se dizer uma pessoa inteira, educada, não ciumenta, alude à sua forma de ser não como um, pois é muitos. Mais do que muitos, ele é o “Aliás”, ou seja, ele é de outra maneira, de outro modo, do contrário. É ele, portanto o outro, além disso, é o outro de outra maneira. Aquele que vive entre mundos, pois aprendeu a astúcia do ambaquista, subvertendo a cultura do colonizador, tornando-se, assim, um mestre do disfarce:

Eu estudo o que eu queria ser, o que eu adianto fazer – eu gravido, gero, dou o felizparto na minha vida. Viver só com nome de pai, baptismo de igreja, registro do civil, bilhete de identidade? Tive um cão, mudava o nome dele cada mês – ele abanava o rabo, alegrias (VIEIRA, 1980, p. 39-40).

Mestre do disfarce ou conhecedor de sua condição? Oriundo de uma cultura dominada pelo europeu, uma de suas possibilidades é transvestir-se em muitos para lutar contra os desmandos do colonizador. Este narrador-contraventor sabe de suas necessidades: “Necessito sua água, minha sede é ignorância” (VIEIRA, 1980, p. 13). Aceita ajuda, quer mistura. Mas, atente-se para um detalhe: é ele quem dá o fio, ou seja, a condução é dele, a escolha dos caminhos é dele. Quer a miçanga, o enfeite, a participação do outro, não quer o caminho que leve à passividade, por isso acolhe o da contradição.

O leitor, tomado por um grande incômodo provocado pela ironia que perpassa o espaço textual, é arremetido para uma confluência que demanda caminhadas e buscas, junto ao personagem, pois está diante de um texto que se metamorfoseia. O narrador-personagem expõe o fato dilacerado daquele que, segundo Angel Rama (1985), pode ser chamado de indivíduo bilíngüe ou bicultural. No caso, João Vêncio domina o código da manifestação acústica, fruto advindo das condições históricas de Angola, mas também atravessa bem a cultura letrada do dominador, imprimindo nela a subversão.

Na fresta entre esses dois universos, encontram-se dilaceramentos e contradições que, para Cornejo Polar, podem ser assim explicados:

[...] não fingindo unidade e coerência onde o que existe é claramente contraste e ruptura, mas tampouco negando a nação em favor do pluralismo étnico; ao contrário, sob o aval dessa constatação do múltiplo, construindo um objeto que só tem sentido em sua contradição: em outras palavras, uma literatura que somente se reconhece em sua radical e insolúvel heterogeneidade (POLAR, 2000, p. 296).

O narrador-personagem diz que tem um conhecimento advindo do “trato com advogados e tribunais, escritórios delegados e solícitas, sô juizes” (VIEIRA, 1980, p. 14). Questiona a habilidade deles para fazer leis que não levam em conta peculiaridades da cultura do outro. Por isso, ironiza o discurso da lei e as normas que o legitimam:

[...] alínea bê: que não sei quê-não sei qual-como que-já que-visto que, visto como ... relatório médico atestando por sua honra – o sádico, o hereges sou eu. Que mão dá sapiência de cabelo branco em cabeça de manauisso?¹³ (VIEIRA, 1980, p. 28).

Analisa o comportamento daqueles que se dizem “doutoros”: “Dantes eu pensava doutoro de leis e juiz, eram os magnatas – eles são é sapos no voo [sic], pregos no nado, na inteligência” (VIEIRA, 1980, p. 39). Percebe-se, neste trecho, que João Vêncio denuncia a aura que cobre aqueles que se dizem especialistas em

¹³ Manauisso significa criança.

leis. Tomava-os por doutos, mas descobre-os pequenos e evasivos. E, para dar melhor entendimento ao leitor da pequenez dos doutores, vale-se da figuração do vôo – pouco longo – dos sapos e do peso do prego na água para indicar o pouco alcance que os “doutoros” têm das coisas. A concordância do muadié é indicada pela referência ao “xaxualho de cabeça” (VIEIRA, 1980, p. 39), ou seja, estratégia que também procura alcançar a aquiescência do leitor. Duvida da competência das leis criadas pelos “doutoros” e juízes para legislar sobre as questões do amor e da vida. Cita as alíneas e diz que “eles só vêem a linha recta, não sabem a porta estreita” (VIEIRA, 1980, p. 48). Para João Vêncio, o ser humano é um emaranhado de emoções e não bastam alíneas para explicá-lo; é necessário que se veja além de uma porta que, sendo estreita, precisa ser observada com cuidado, pois se abre para um universo complexo. Por ela se vê a vida sendo atropelada pela miséria, pelo acaso, pelo descarrilamento incontrolável da necessidade. Por isso, afirma que aprendeu, com esse relacionamento, que é por ser semelhante ao escaravelho – “quituta-tuje da féz” – que faz com que ele tenha o brilho que traz. O escaravelho, inseto que assumiu uma importância mítica entre os povos da Antigüidade, é aqui mencionado por ser multicolorido e, por isso, mostrar-se de forma múltipla.

Através da sabedoria ensinada pelo provérbio, o narrador-personagem admite que, devido à sua singularidade, tornou-se um sujeito plural. Mas ele ainda não terminou de expor todas as implicações da convivência das duas culturas, e mostra que as contaminações extrapolam as levantadas até agora.

Em determinado momento, João Vêncio afirma que o “Salviano decretou um dia minha defesa oficiosa, a quimbundice: a – mu – beta kua mundele, kufundilé kua

mundele...”¹⁴ (VIEIRA, 1980, p. 14). Não dispensa a ironia expressa através do provérbio, dito, propositalmente em quimbundo, para indicar que o poder dos brancos pode ser enfrentado, desde que o oponente busque força em outras comunidades, compostas por outros elementos.

Esse é o caso, por exemplo, dos advogados da senzala e outros, que dominam a cultura angolana e usam a vivência que possuem da cultura do dominador a favor do dominado. Este é também o jogo que João Vêncio domina, por isso é ele quem dá as cartas na interlocução com o muadié.

Isto fica claro quando ele lembra ao muadié que os advogados antigos – Salvianos, e os videiras e os simões-raposas – tinham o domínio da palavra e, através deles, se podia conhecer o que é “fogo frio, calma calema” (VIEIRA, 1980, p. 14) e, conseqüentemente, podia-se saber “como pode-se mesmo ser amigo de mulher e amor de homem” (VIEIRA, 1980, p. 14). Acentua-se na fala da personagem uma intenção que salienta a voz do corpo, a expressão transbordante do desejo, descrita primeiramente através do uso da língua do dominador e, em seguida, através do provérbio “Cuidado – Malembe-malembe!... – O leão tem cauda, isto é: a terra é redonda.” (VIEIRA, 1980, p. 14), alertando, ao seu interlocutor, cuidadosamente, o sentido figurado das mensagens produzidas pelos provérbios e por um processo de imbricamento discursivo, que remete a escrita a lugares muito bem determinados.

Analisando a escrita do romance, informa Rita Chaves:

Articulado com as reiteraões, aparece o exercício metalingüístico fundamentando a motivação interna que mobiliza a experimentação na linguagem. Merecedor de desconfiança, o código é questionado, e desse embate deriva uma espécie de autocontemplação: o sujeito fala e mira o seu próprio falar, observando-lhe os limites, esforçando-se para superá-los (CHAVES, 1999, p. 193).

¹⁴ “Se um dia um branco te bater, não te queixes a outro branco”.

Em todo o romance, a experimentação lingüística se faz presente e o questionamento da linguagem permite o aparecimento das ambigüidades suscitadas, devido às relações humanas alardeadas:

As palavras mentem.

Minha miondona¹⁵ eu já falei já. Na primeira vez foi ela que saquelou¹⁶. Por isso hoje eu respeito tudo que é espíritos, calundus e santos, quimbandices e mascarias, padres e pastores, xinguiladores. Porque era numa tarde, eu tinha só apenas oito anos – como eu me lembro assim? (VIEIRA, 1980, p. 18).

A partir do pressuposto de que as palavras mentem, e assumindo a sua fé em todas as crenças, o narrador-personagem mergulha em suas lembranças e recupera fragmentos da memória de sua vida num musseque, nos arredores de Luanda, mas principalmente as suas relações com seus amores, fio erótico que dá firmeza à narrativa, como se verá na parte que se segue.

TRADIÇÃO E ESCRITAS ENTRELAÇADAS

O narrador-personagem inicia sua busca de um tempo perdido pela procura de um espaço perdido. Revestir esse espaço de afetividade, encerrá-lo em sua narrativa é que se constitui transformá-lo em lugar de memória:

Eu tinha mas é três amores que eu vou pôr primeiro para o muadié perceber inteiro. Porque de todos os outros eu não lembro a luz que esses três em

¹⁵ Miodona (quimbundo) significa sorte. “Miodonas são espíritos tutelares. Nascem connosco e transmitem-se pela via paterna. Contudo, outras há que, vivendo fora de nós também interferem na nossa gestação e bem estar. Possui cada um de nós a sua muondona. Tal como alma, que se fixa no corpo, também o mesmo sucede à muondona. Mas por desprendimento de uma partícula da muodona do pai. Portanto, alma e muondona coexistem no mesmo indivíduo. Constitui a muondona o nosso anjo-da-guarda. Por isso, jamais desampara a alma, sempre a assistindo com a sua vigilância e ardor. Nas digressões que a alma efectua em sonho, a muondona não deixa de a acompanhar. Defende-nos do mal, chegando mesmo a lutar com almas ofensivamente movidas por feiticeiro, por ela recusar suas aliciantes ofertas de alimentos. Em vista desse risco, quando sentimos pertinaz desejo de comer qualquer iguaria, devemos satisfazer o apetite, pois é a muondona que no-la pede, em consequência do assédio do feiticeiro com suas tentações. E a voz íntima que, por vezes, ouvimos dentro de nós, mais não é que um aviso seu, ordinariamente nos inquietando contra a prática de determinado desejo. Dada a sua natureza espiritual, a muondona, após a morte, liberta-se da matéria, logo a seguir à alma.” (RIBAS, 1989, p. 34).

¹⁶ Saquelou (quimbundo) significa adivinhou.

meu coração. Candeia no velador bíblico, a que ilumina minha vida, esses dias (VIEIRA, 1980, p. 18).

A movimentação no espaço literário é ordenada, e o muadié acompanha o narrador através de um campo de tensões, que é anunciado a partir da vivência dos três amores. Delineia-se a estrela de três pontas que guiará a narrativa. Numa ponta, a barona, mulher do “doutoro”; na outra, Mâistrêla “que era a dona desse canto, de manhã” (VIEIRA, 1980, p. 20) e na outra, Mimi “a terceira ponta da estrela que é a primeira” (VIEIRA, 1980, p. 20).

A escrita metaforiza uma outra estrela de três pontas: numa ponta, a língua portuguesa, na outra, o quimbundo e na terceira uma escrita elaborada, subversivamente, por alguém que apresenta características de um criminoso, um “lombrosiano” (VIEIRA, 1980, p. 19), conforme afirmação do juiz que o condenou. Esta parte, marcada por um tom que encanta, provoca e alicia, porque elaborada com a finalidade de a palavra trazer à tona o questionamento dos encontros e desencontros da vida e do amor. A afirmação do homem se dá pela palavra, através da exploração dos sentidos, que elaboram significações próximas à linguagem do corpo. Nisto reside, na obra, a exploração do erotismo da linguagem.

A inserção do desejo erótico, em meio às várias histórias presentes em **João Vêncio: os seus amores**, suscita o aparecimento de questões provenientes do âmago humano. O romance transforma-se em uma teia em que os fios se entrecruzam, formando redes que multiplicam as possibilidades de sentido. Como pano de fundo, percebe-se uma formação discursiva que denuncia as relações entre dominados e dominadores. Superpondo-se a ela, como já se afirmou, um discurso híbrido mescla as duas culturas e aponta para o surgimento de um outro espaço e de um novo sujeito, provenientes desse universo. Instalado como um eixo em volta

do qual todos giram, elabora-se um discurso amoroso, com predominância oral, que pensa o estar do homem no mundo, dentro da perspectiva do viver angolano.

A escrita, espaço da fragmentação do ser humano, é tecida pelos provérbios, através de uma plástica que condensa significados: “No ovo já está o pintinho, cada cor é o ar com is...” (VIEIRA, 1980, p. 18). Fiada em partes, a escrita reflete a mesma técnica estrutural dos provérbios, anunciando em cada parte, a presença de todas as outras partes.

Pode-se dizer que o relato de memória se inicia com a fala: “Agora eu bebo minha água na frente da minha casa de pau-a-pique, no nosso musseque do antigamente e o doutoro já saiu para o serviço dele” (VIEIRA, 1980, p. 19). Contrapondo presente e passado – agora, antigamente – a teia narrativa se vale da retrospectiva, da variação dos planos temporais, em vários níveis de graduação. João Vêncio busca as palavras na fonte e elas tecem a história, a fabulação entremeada pelos ditos proverbiais que amarram a narrativa em cenas típicas do musseque:

Olhe: no fim do almoço, nosso musseque era cacimba sem barulho de pedra ou de rã. O calor mandava, não é estes calores de agora, fogo morto. Dormia-se. Mas eu ficava no passeio da minha casa a olhar a varanda dos luandos (VIEIRA, 1980, p. 20-21).

Pouco a pouco, a paisagem do musseque é recuperada pela construção textual, recoberta pela afetividade do narrador, devido à relevância dos fatos ali vivenciados. O narrador volta e meia é despertado do passado e se transporta para o presente, e o muadié vivencia essa alternância de presente e passado na narrativa. Os sentidos são despertados pela exuberância das cores, dos cheiros e de toques presentes no texto. Por exemplo, explora-se o sentido da visão em “luandos pintados” (VIEIRA, 1980, p. 19), do tato em “encostado nas pernas quentes” (VIEIRA, 1980, p. 19), do olfato em “cheiro húmido e seco” (VIEIRA, 1980, p. 18). A

capacidade de ouvir é constantemente testada na narrativa pela checagem da atenção do muadié. Essa exploração dos sentidos permite afirmar que a escrita se excede, ao assumir a plasticidade das cenas recuperadas e ao insuflar os recursos orais e poéticos na prosa que, assim, se transfigura numa multiplicidade de lugares e de tempos. Após as muitas indagações que interrogam sobre a sorte de cada ser humano, surge uma possível resposta aprendida com Padre Vieira: “Padre sô Vieira é que me explicou como a estrela de três pontas é uma só” (VIEIRA, 1980, p. 23). Nota-se que, na fala do narrador, os três amores assumem a simbologia da santíssima trindade, entrelaçando-se o discurso erótico ao cristão. A tensão está sempre presente no percurso pelo musseque, através de inúmeros questionamentos feitos pelo narrador: “A vida não é assim: o que foi torna a ser? Cada pessoa com sua miondona...” (VIEIRA, 1980, p. 23).

No espaço da escrita, as misturas ampliam-se e possibilitam a compreensão de sentidos eternizados pelos provérbios: “Já não é a mesma coisa – só na nascente o Kuanza não é rio sujo, mentira muadié?” (VIEIRA, 1980, p. 23). Através do comportamento do rio que, em sua nascente, possui água límpida e pura e, ao longo do seu curso, é contaminado por outras águas, o narrador-personagem mostra que o viver humano se assemelha ao curso das águas dos rios. Mostra ao leitor que os angolanos olham para a vida, buscando referências na natureza, com a qual têm uma relação profunda e contínua, inclusive porque conhecem a sabedoria e a força com que ela castiga aqueles que ousam enfrentá-la: “Na terra deles tem rios, mas não têm água; a água é dos lagos...” (VIEIRA, 1980, p. 23). Crença do povo de que, de alguma forma, há uma punição para aqueles que não a respeitam.

Na fala de João Vêncio, destaca-se o musseque, os seus moradores, suas profissões e seus lugares de origem: pessoas pobres, padeiros, doceiros,

prostitutas, moças vindas dos asilos, em gaiolas, caboverdianos fugindo da pobreza de seu país. O narrador-personagem relata os sofrimentos, as alegrias e a compaixão que unem os moradores do musseque, mas também é cáustico ao desvendar o lado cruel, desumano existente entre eles. É assim que mostra como lá também se mantinham códigos de discriminação. Florinha, prostituta, acusada de corromper os meninos, foi açoitada, principalmente, pelas mulheres. Aponta a dificuldade das mães de entenderem as outras mulheres – “Amor de mãe é ódio exclusivo, rosnar de cadela com seu osso?” (VIEIRA, 1980, p. 80). De novo, o narrador reflete sobre a impossibilidade de se entender o comportamento humano. A proteção que a mulher quer dar aos filhos transforma-a em uma “cadela com seu osso”, incapaz de evitar julgamento de valores. No discurso de João Vêncio, percebe-se a associação entre o comportamento das mulheres e dos animais. Torna-se cauteloso quando fala de seus medos: “O meu medo só é o que o senhoro bem sabe – voz, cara e alma de gente não encontrar, o deserto humano, solidão de sozinho” (VIEIRA, 1980, p. 84). Busca compreender os mistérios da vida e, por mais que procure respostas, seja relembando a vida no musseque, seja retomando o que aprendeu com os outros, não encontra soluções. Depara-se sempre com mais dúvidas, como, por exemplo, quando se lembra do Ninito, um moço bom, um trabalhador que enlouqueceu, depois de uma mordida de cachorro, e foi crucificado pela polícia com o consentimento da mãe.

O narrador-personagem retrai-se ao perceber que, por vezes, não consegue a adesão do muadié ao seu relato. À distração da interlocução faz nascer a pergunta: “Aqui, deixa-me na mata? O senhoro, ngana, cala mas não consente” (VIEIRA, 1980, p. 40). Sua conversa com o muadié não desvenda os mistérios da vida, mas serve para apresentar um outro olhar, próprio de sua cultura, que também não tem

respostas para tudo. A linguagem condensada em ditos populares, privilegiada pelo narrador, é a propulsora dessas tensões vividas dramaticamente no espetáculo da escrita.

A enunciação transfigura os gestos humanos de piedade, de amor ao próximo e de amores mal resolvidos, que fazem da vida um espetáculo cheio de humanidade em escrita sempre tensionada. Por ser uma narrativa calcada na subjetividade, vê-se uma sucessão de vingança e gratidão, violência e delicadeza. Reafirma-se a percepção de que o mundo é paradoxal e possui suas mazelas como, por exemplo, quando João Vêncio conta a estória da personagem Diodato, bolchevique bondoso, que um dia no ano batia na mulher com “o mesmo jeito, o mesmo ritmo das pancadas da manhã, no malho dele” (VIEIRA, 1980, p. 27). A confirmação do fato vem expressa na sabedoria do provérbio:

*O amor é assim, muadié, me diga então: desforra de qualquer coisa?
Amizade é chuva de caju, é como eu penso – boa na seca, boa é na
esperança de março de chuva. Amor... (VIEIRA, 1980, p. 25).*

A natureza está presente na estrutura lógica dos provérbios. A dúvida em relação aos desmandos do amor glorifica a amizade, que faz tanto bem quanto a chuva na época de cultivo de caju. E em meio ao seu conhecimento, valoriza o saber do outro – do muadié – que o faz lembrar de um pedaço de uma antiga canção: “O muadié é minha memória – nas surpresas dá no vinte. Isso mesmo: parece é um dicole, no assobio. Como o senhor sabe coisas mais-velhas?” (VIEIRA, 1980, p. 23).

Na fala do narrador-personagem, percebe-se que ele reconhece que o outro possui um saber, mas insiste em alardear as contradições do viver humano, na proposição do olhar que lhe é tão familiar: “Eu dou o cão – vamos a mata” (VIEIRA, 1980, p. 28). Assim, literalmente, João Vêncio convida o interlocutor – e também o

leitor – a entrar na subjetividade humana, metaforizada pela mata, ditada pelo olhar do seu povo que percebe que a vida tem muitos vieses, como a mata que esconde seus segredos, suas miudezas e as grandezas da vida vegetal e animal. Também alude a um guia – o cachorro – farejador que tem o poder de detectar pegadas, vestígios de um mundo que não pode ser desvendado sem que os sentidos estejam em alerta, sem que o respeito pelas suas peculiaridades tenha sido colocado em pauta. O narrador-personagem é aquele que conduz o leitor pelos caminhos tortuosos do conhecimento de sua cultura. Para trilhar essas veredas, o olhar de João Vêncio campeia pelos veios que o conduzem a uma linguagem, que consiste em um *mais além*, para uma inter-relação da escrita com a palavra viva:

Cada peixe, seu fundo; cada onda sua espuma dela. Cada céu, cada mancha. O mar é diverso, vário – é a beleza. E a passarinha colorida? Começamos ainda no cabirindjindji, cateto, picas duzenas, caxexes-xexes, qual deles é que é mera cor, o ramerrão? Pardal-bório que é dos castanhos da terra, tem mais que quantidade num corpito dele, quanto mais!... E então mulher, a boniteza de nossa costelinha reencarnada, tinha de ser a igualha maravalha, nanja a miravilha? (VIEIRA, 1980, p. 75).

A variedade, a repetição são respaldadas pela multiplicidade. É o olhar de quem se sente bem com a diversidade, de quem olha a natureza e faz dela um livro para apreender a vida. Olhar de uma cultura que ainda cultiva uma visão animista, apesar de todos os empecilhos que encontra pela frente. A criação poética assimila o comportamento da mãe natureza e se mostra exuberante em ritmo e em beleza. Mas não é só isso. Essa assimilação permite à poesia voltar ao seu princípio, que está ligado aos começos da linguagem, à manifestação privilegiada de sonoridades, tão presente na citação acima.

Com recursos dessa linguagem primeva, segundo Barthes, se constrói o discurso amoroso que nada pretende comunicar, mas que insiste no contato com o corpo do outro:

A linguagem é uma pele: esfrego a minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acarício, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 1995, p. 64).

O jogo linguageiro segue, porque há ainda muito o que contar sobre os amores de João Vêncio. O ritual do amor aparece em cena: seja através de cheiros ou nas referências aos lençóis bordados e ao incenso ou às possibilidades do amor, indicadas por provérbios: “O amor: um pirãozinho d’água só, keniê mbiji, Kambiji ngó?” (VIEIRA, 1980, p. 52) quer dizer não tem peixe; apenas pedacinhos de peixe. João Vêncio aprendeu com a sua cultura que o amor vem em pequenas porções, com parcimônia, ou que chega como o “ribombar de trovejão e rai-faísca no mar – calema” (VIEIRA, 1980, p. 55). Ou através de versos: “O amor é uma estrela/ Que a gente procura/ Num quarto escuro/ C’uma vela acesa...” (VIEIRA, 1980, p. 63).

Para Lúcia Castelo Branco (1995), o amoroso João Vêncio quer a beleza, a belezice, deseja a completude, a fusão total com o outro, seja ele Mimi ou Màistrêla, ou qualquer outro amor, porque ele sabe que “amar mulher é coisa muito incompleta, só” (BRANCO, 1995, p. 308). O seu desejo não tem porto, não tem pouso. Na busca pelo todo, só encontra as partes, e esse saber revela, a ele, a incompletude, o vazio. A fragmentação, a impossibilidade de completude constroem o engajamento com a linguagem. Esta linguagem é, como vem sendo afirmado, construída a partir da oralidade, da língua nativa angolana. Linguagem que solapa estruturas, que denuncia, que dá voz ao dominado e a suas interrogações sobre o mundo em que vive. João Vêncio reconhece que ainda não sabe tudo, pois o viver é dificultoso e, vira e mexe, coloca o ser humano perdido “na mata do Sala-Kabanga”, como ele diz, perdido do Golungo, perdida da Cerca, desnordeado pelo silêncio da

mata, porque a natureza humana, assim como a mãe natureza, guarda segredos, ainda intransponíveis. Por isso, a miçanga e o fio abrem várias possibilidades, mas não preenchem todos os vazios da rede fiada. De qualquer forma, o narrador-personagem está feliz, pois conseguiu que o muadié o escutasse, ouvisse a sua história. João Vêncio teve acesso à palavra.

A narrativa fia suas últimas teias. As mulheres estão chegando à cadeia para visitar os presos. João Vêncio espera a chegada de sua bailundina com suas comidas gostosas. Está emocionado, a sua voz foi ouvida. Mas nem por isso é menos irônico, quando retoma a visão que a lei faz dele. Com esse recurso, volta à questão proposta no início da narrativa:

*Que sou lombrosiano...
Habitual delinqüente, incorrigível, de medidas seguradoras – homicida,
sádico-hereses, a esclavatura... (VIEIRA, 1980, p. 89).*

Escuta a voz do outro, mas sabe que tem as suas próprias convicções, e deixa a certeza de que a sabedoria do seu povo é o que marca a sua forma de ser:

Este muadié tem cada pergunta!... missangas separadas no fio, a vida do homem? Da de maria-segunda, de cada cor, cores? Kana, ngana!... Cada coisa que ele faz é ele todo – cada cor é o arco-íris (VIEIRA, 1980, p. 89).

O narrador-personagem ratifica a idéia de que em cada parte existem todas as partes. A vivência humana, por si só, já é regida por misturas. O homem se faz a partir de várias cores, como o arco-íris. A narrativa se encerra, com as questões postas desde o início, mas a fala de João Vêncio mostra a possibilidade de se fiarem vários fios e tornar o viver mais abrangente. Pelo discurso narrativo, com ênfase nos provérbios, o leitor pode aprender as particularidades de um saber que se estrutura com os recursos de uma leitura acústica.

Tendo como porto seguro a estória de seus amores, João Vêncio, o narrador-personagem, percorreu o espaço do musseque e trouxe à tona o viver do seu povo:

suas angústias, suas alegrias e suas dúvidas, através das incursões na fala da tradição angolana na escrita e no desarranjo que efetua no interior da língua portuguesa, desterritorializando-a, tensionando-a sempre. Como se procurou mostrar, na proposição da escritura do romance percebe-se a intenção de inserir, na cena literária, as narrativas orais que preservam as tradições.

No fim do romance, o leitor se depara com a data de sua feitura – “(27 de junho a 1 de julho de 1968)” – (VIEIRA, 1980, p. 89). Tal informação quer dizer que o romance foi produzido em um período de cinco dias, fato que faz pensar em uma escritura compulsiva, marcada pela urgência de se colocar no papel as histórias do musseque. Pode-se ir além, se se pensar que a técnica usada foi o tensionamento da palavra a tal ponto que a narrativa se fez como uma fala alucinada, que obrigou a escrita a abrigar a oralidade, os recursos da fala e da gestualidade. A tensão fez com que o texto escrito se contaminasse com os procedimentos da fala viva. O processo levou ao extremo o trabalho com o código lingüístico, numa tentativa de fazê-lo deixar de ser materialidade da imagem para possibilitar a nudez do relato. Observe-se que o tempo usado para atingir tal finalidade foi crucial, pois a intensidade da experiência obrigou que ela fosse hemorrágica, que sangrasse de uma só vez para que se preservassem o encantamento do amor e a urgência da vida, no mundo da escrita, a vida exuberante da linguagem ficcional: “Aí vem minha baronesa, sulinha. O riso dela, a vida” (VIEIRA, 1980, p. 89).

No próximo capítulo, as marcas da oralidade na escrita literária privilegiam recursos que revelam a inserção do escritor num tempo muito marcado pela fragilização de limites e fronteiras. Limites e fronteiras que já se mostram esgarçadas em **João Vêncio: os seus amores**, mas que em **O vendedor de passados** apontam para outras possibilidades de diálogo entre literatura e outros discursos.

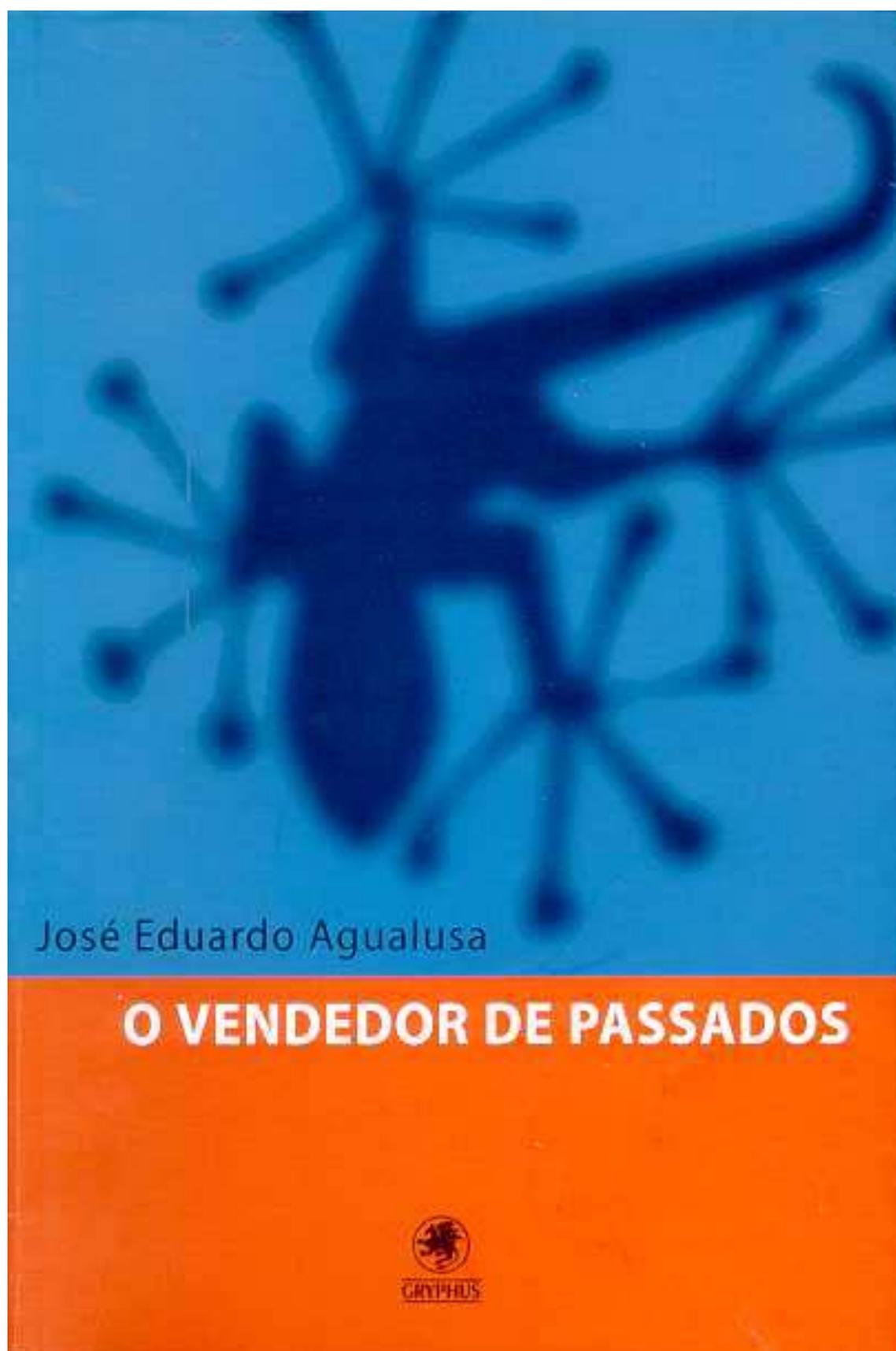


Ilustração 5 - Capa do livro: O vendedor de passados.

FONTE: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

CAPÍTULO 4

UM OLHAR SOBRE A ANGOLA DO SÉCULO XXI

Sabendo que as sociedades urbanas angolanas, e particularmente as elites políticas, vivem de simulacros ou modismos, importa arremeter contra a tendencial lógica exclusivista e totalista dos actuais políticos.

Há que reconhecer a redução do valor do “pensar antropomórfico” das elites, enquanto presumíveis detentores da única verdade. É hora de os políticos introduzirem a dúvida epistemológica na manipulação dos conceitos da ciência e da prática políticas.

No entanto, o exercício dessa dúvida poderia começar por uma reflexão sobre o nosso ser profundo. Tais manifestações verificam-se hoje de modo precário e defectivo.

Luís Kandjimbo

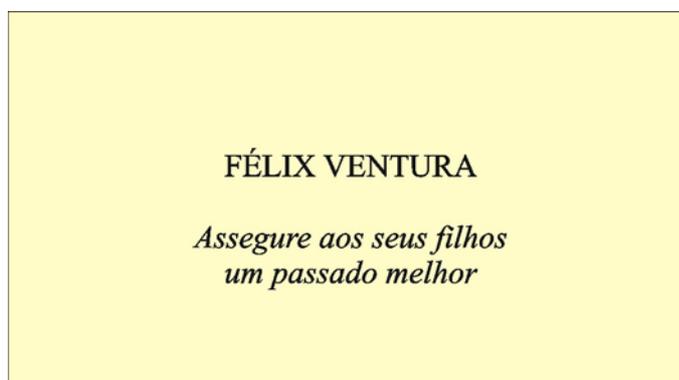


Ilustração 6 - Cartão de visita de Félix Ventura.

FONTE: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

Através do cartão de visitas, o leitor tem um primeiro contato com um aspecto importante da trama romanesca, criada por José Eduardo Agualusa¹⁷, na qual o personagem Félix Ventura, perito em traficar memórias e vender passados, se apresenta. Seus clientes, empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado, procura seus valiosos serviços porque, como afirma o narrador “falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura” (AGUALUSA, 2004, p. 19).

Em **O vendedor de passados**, Agualusa expõe um apurado exercício de metalinguagem e desconstruções, além de explorar recursos que desestabilizam, de forma intencional, a relação realidade/ficção. De início, cria um narrador que se apresenta como uma osga – lagartixa – que, dotada de um olhar perspicaz transita em um espaço delimitado – a casa –, mas, ao mesmo tempo, em sua onisciência, consegue inteirar-se do que acontece nos vários lugares e situações, explorados

¹⁷ Jornalista, ficcionista, nasceu em 1960, em Huambo, Angola. Foram-lhe atribuídos, em 1989, o Prêmio Revelação Sonangol, por **A Conjura**; em 1994, o Prêmio de Jornalismo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, por **Lisboa Africana**; e em 1997, o grande Prêmio Literário RTP, pela obra **Cartas de Luanda**, depois publicada com o título **Nação Crioula**.

pela instância narrativa. O teor subversivo do romance reside em um trabalho cuidadoso com a enunciação, com a teia discursiva. Valendo-se do recurso da ironia, transforma a fábula, narrativa de exemplaridade, utilizada pelos contadores de história, em uma fábula moderna que questiona não só as relações sociais em que se insere o ser humano, mas também a estrutura e a função da própria fábula.

O romance de Agualusa instala a dúvida para que verdades estabelecidas sejam desmascaradas ou problematizadas. A exploração de recursos irônicos, marca da escrita literária do escritor, reforça a intenção do texto de fazer deslizar os significados e mostra que é impossível afirmar algo definitivamente, já que o homem, o mundo e a própria linguagem não podem ser entendidos como absolutos, mas, sim, relativizados por marcas de seus respectivos contextos.

Na ficção de José Eduardo Agualusa, a tematização da história recente de Angola e, de modo mais específico, o questionamento da construção da identidade angolana aparece como um tema obsedante. Vários romances suscitam indagações sobre as fronteiras entre ficção e história, pois encenam enredos nos quais a criação se deixa atravessar por uma forma de discurso político implícito, que avalia o papel da memória na formação da história daquele país. Mas é importante salientar que o projeto literário do autor vai além de todas essas questões. Como explicita Maria Tereza Salgado,

O romance angolano encontrou na metaficção histórica um espaço de grande criação e renovação. Trabalhando o diálogo entre ficção e história, diversos escritores angolanos vêm expressando suas inquietações e questionamentos ao longo dos últimos trinta anos. A obra de Agualusa amplia o leque de indagações no diálogo entre ficção e história, pois encena discussões que enfocam o papel desempenhado pelos africanos e portugueses em momentos e espaços bastante carregados de tensão, conflito e ambivalência (SALGADO, 2000, p. 177).

Ver-se-á confirmar no romance esse direcionamento. O leitor presenciará, fiados na teia narrativa, fatos concretos que delineiam o cenário angolano na época

atual. Presentifica-se a denúncia do comportamento da classe burguesa angolana que, movida por sede de posse e poder, provoca sofrimentos, desmandos e transforma o mundo em um lugar habitado por espectros humanos. O que singulariza essa obra em relação à discussão proposta por este trabalho é a utilização da fábula, gênero que tem função importante na oralidade, de forma bastante irônica, que subverte a sua intenção moralizante.

Ao se voltar ao título – **O vendedor de passados** – pode-se perceber indícios da elaboração do texto, das marcas da representação e do espaço de fingimento. Ao associar as palavras *vendedor* e *passado*, o autor impregna a narrativa de paradoxos, pois promove o deslocamento do espaço da materialidade para o da imaterialidade, ou seja, transfere-se de um mundo em que se vendem objetos e utensílios para outro em que se vendem passados, sonhos, desejos. É a primeira estratégia que leva o leitor a transportar-se para um mundo diferente do real, possível somente no espaço do *Era uma vez...* do faz de conta, das histórias do antigamente, das fábulas. Mas a exploração da inverossimilhança não pára por aí, pois a narração, em primeira pessoa, é feita por uma osga, lagartixa, que conduz a narrativa e que também lembra histórias contadas por bichos, as quais fazem parte do mundo das fábulas. Porém, neste mundo semeado de ironia, todo cuidado é pouco, pois logo o leitor inteira-se do fato de a osga não ser uma simples lagartixa e, sim, o duplo, uma espécie de reencarnação, do personagem Félix Ventura. Assim, ao mesmo tempo em que são estabelecidas ligações no romance para evidenciar a presença das fábulas, há, por outro lado, a desconstrução desses elos para presentificar o gênero, mas de forma invertida.

À medida que o leitor vai acompanhando o relato, percebe a existência de um corpo escritural tecido com fios duplos. Como em um bordado, a trama se compõe

de direito e avesso: no direito, percebe-se um texto, narrado por uma osga – duplo do personagem Félix –, como já foi dito, que conta uma estória de um homem que vende um passado digno para pessoas que querem se livrar de um que as incomoda, pois este está ligado a histórias de guerras, engodos, subserviência, desmandos, durante as guerras coloniais e civil angolana. Sub-repticiamente, no avesso, em forma de espelhamento invertido, desenha-se um outro texto que expõe a questão da escritura do romance, mas também enfatiza as mazelas vividas em Angola relacionadas à identidade do país:

Sim, continuou o meu amigo (Félix), [...] não se tratava de espelhos comuns. [...] Eram artefactos de feira popular, cristais perversos concebidos com o propósito cruel de capturar e distorcer a imagem de quem quer se atravessasse à sua frente. A alguns fora dado o poder de transformar a mais elegante das criaturas num anão obeso; a outros, o de a esticar. Havia espelhos capazes de iluminar uma alma opaca. Outros que reflectiam não a face de quem os encarava, mas a nuca, o dorso. Havia espelhos gloriosos e espelhos infames (AGUALUSA, 2004, p. 45).

No trecho citado, explicitam-se os artefatos utilizados na construção da teia narrativa, os quais remetem aos *jogos de ilusão*, inclusive para propiciar o aparecimento das questões ligadas à fábula, pois o romance se vale de disfarces, metaforizando-os nas alusões aos espelhos, aos cristais que têm a capacidade de modificar, alterar e criar falsas visões. A estratégia usada no discurso narrativo de **O vendedor de passados** não pretende negar, nem tampouco afirmar, mas perscrutar a questão identitária no mundo angolano, num primeiro momento. Ao longo do romance, esta questão ganha proporções tão amplas que podem se ligar ao mundo contemporâneo. O mesmo se dá em relação às estratégias literárias que se expandem em direção à desmitificação do fazer da escrita, de uma forma tão geral, que coloca na berlinda as teorias de linguagem tidas como fixas.

ERA UMA VEZ UMA OSGA E UM CENÁRIO...

O romance inicia-se com a descrição da forma de viver do narrador-personagem:

Nasci nesta casa e criei-me nela. Nunca saí. Ao entardecer, encosto o corpo contra o cristal das janelas e contemplo o céu. Gosto de ver as labaredas altas, as nuvens a galope, e sobre elas os anjos, legiões deles, sacudindo as fagulhas dos cabelos, agitando as largas asas em chamas. É um espetáculo sempre idêntico. Todas as tardes, porém, venho até aqui e divirto-me e comovo-me como se o visse pela primeira vez. A semana passada Félix Ventura chegou mais cedo e surpreendeu-me a rir enquanto lá fora, no azul revoltado, uma nuvem enorme corria em círculos, como um cão tentando apagar o fogo que lhe abrasava a cauda (AGUALUSA, 2004, p. 3).

Nesta interlocução, o narrador Eulálio – a osga – se apresenta como um ser prisioneiro de um espaço, contemplador e observador de um fenômeno da natureza, que o diverte e o comove cotidianamente. A osga também revela que, quando Félix descobre que ela ri – “Pópilas! Pois vossa baixeza ri-se? Extraordinária novidade...” (AGUALUSA, 2004, p. 4), passa a chegar mais cedo e partilha com ela “a festa do poente” (AGUALUSA, 2004, p. 5), conversando, ou melhor, conforme esclarece a osga “ele fala, e eu escuto” (AGUALUSA, 2004, p. 4). Dessa proximidade, a lagartixa se descobre como duplo do albino Félix: “– Péssima pele, a sua. Devemos ser da mesma família” (AGUALUSA, 2004, p. 4). Instaura-se, no romance, a voz do narrador, a osga, que pode ser considerada o lado introspectivo e observador de Félix Ventura. Ao mesmo tempo, sendo osga, recupera cenários da narrativa oral, através da fábula.

Para Aguessy (1977), é necessário localizar, no contexto africano, o conceito operatório de termos como fábula, conto e outras narrativas orais. O teórico, nascido no Benin, questiona a obrigatoriedade, por exemplo, de presença ou ausência de animais para se determinar se a narrativa é uma fábula ou não, e acredita haver outros critérios. Um se relaciona ao momento da contação, o dia, a noite, o período

do dia em que se apresenta a narrativa. O outro, segundo o teórico, liga-se ao fato de, em provérbios, máximas, adágios, enigmas e fábulas propriamente ditas poder-se extrair uma lição de moral. Aguessy assinala esta questão, valendo-se dos costumes dos Uolof, estudados por Boilat (apud AGUESSY, 1977):

É geralmente à noite, ao luar, em frente da entrada das suas casas, ou sentados na areia, no meio da praça pública da aldeia que os Uolof contam as fábulas. O contador está colocado no centro do círculo; não despreza nada que possa divertir os seus auditores; pondo em cena os homens e os animais, tenta imitar seus gestos, as suas caretas e o seu tom de voz; canta, de vez em quando e a assembléia repete o refrão com mil aplausos, acompanhados do som do tambor [...] O contador nunca explicita a moral: compete ao auditório tirar as conclusões (AGUESSY, 1977, p. 129).

O teórico ressalta que a caracterização da fábula se dá a partir do fato de que dela pode-se extrair uma lição de moral, que, por sinal, nunca deve ser explicitada pelo contador, deixando esse exercício ser concebido pelo ouvinte. Em **O vendedor de passados**, Eulálio, a osga, é, segundo ela mesma, um deus noturno que recolhe suas estórias à noite, pois “durante o dia”, afirma, “durmo” (AGUALUSA, 2004, p. 6).

No início do capítulo, descreve as características da casa onde vive:

A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar. As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno meio-dia o sol silencia os pássaros, açoita as árvores, derrete o asfalto. Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa. Faz-me bem (AGUALUSA, 2004, p. 9).

No ato da descrição da casa, a partir da percepção da osga, a escrita se transcende e a vida resplandece em sua totalidade. Os animais, os seres animados e inanimados, estão ali não só para mostrar acontecimentos naturais entre eles, mas para avivar os impulsos que derivam das mesmas necessidades da vida, que movem os homens enquanto seres vivos. Eles estão ali como parte do todo, tudo faz parte de tudo. Neste sentido, o romance se transmuta em uma fábula, pois a estória se passa em um ambiente onde tudo tem vida. O tempo é o tempo da vida, o tempo do mundo em que tudo sempre será outras vezes, de outras formas. A partir desta

visão, o narrador põe em cena homens e animais, e constrói uma fábula em um tempo inverossímil. O cenário do romance torna-se um cosmo animista, o que leva a uma possível associação ao cosmo africano. Pequenos bordados em forma de teias narrativas constroem um grande bordado que abriga a grande fábula, narrada em território africano, mais precisamente, em Angola.

A partir da encenação dos duplos enredos, a moral não é explicitada e compete ao leitor tirar as próprias conclusões. O autor Agualusa transforma a narrativa fabular por ele construída, a partir de um espelhamento invertido, em um instrumento de estranhamento das próprias fábulas, pois, em vez de construir um texto para abrigar uma lição de moral, impele-o a interrogar sobre a significação desta marca importante das fábulas. Além disso, faz uso de outros índices de questionamento. Normalmente, nas fábulas, os animais são reconhecidos por sua docilidade ou sua malvadeza. Ao escolher a osga, um pequeno animal pouco afeito às relações de valoramento moral ou social, a narrativa associa a ela índices fornecidos pelo tipo de pele e faz dela o duplo do outro, informando que, no passado, ela já fora humana.

Ao abrir o livro, o leitor se depara com um mapa de Angola e, em cima, do lado direito da folha, um globo mostra o continente africano, com destaque para o país, Angola. Tais marcas podem ser vistas como uma demonstração clara do projeto do autor, José Eduardo Agualusa, para chamar a atenção sobre o espaço geográfico, denominado Angola. Esse espaço físico é retomado, metaforicamente, através da divisão do romance em trinta e dois capítulos curtos e alguns curtíssimos (seis deles dedicados à narração dos sonhos da osga), que parecem representar a fragmentação identitário-cultural do angolano, trabalhada ao longo do texto. Ao se adentrar na teia narrativa, depara-se com a casa, parte do grande bordado, que se

faz metonímia de Angola, palco adornado por livros, cavalheiros de chapéu alto e monóculo, bessanganas de Luanda e de Benguela, oficiais da marinha portuguesa nos seus uniformes de gala, príncipe congolês do século XIX, escritor negro norte-americano, todos posando para a eternidade em molduras douradas. Nesse palco, emoldurado por pessoas que retratam, jocosamente, o percurso histórico de Angola, se desenrola a trama encenada por vários personagens, entre eles, o albino Felix Ventura, a osga Eulálio e a empregada Velha Esperança Job Sapalalo. Esta, de nome bem significativo, “traz às vezes um dos netos mais pequenos. Transporta-os às costas bem presos com um pano, segundo o uso secular da terra” (AGUALUSA, 2004, p. 9) e fala sozinha quando arruma casa, o que permite a Eulálio aprender “muita coisa sobre a vida neste país, que é a vida em estado de embriaguez” (AGUALUSA, 2004, p. 11). É importante observar a ambigüidade sugerida pelo nome da empregada, Velha Esperança de sobrenome Job Sapalalo que remete a questões importantes da história atual angolana. A Velha Esperança “tem uma fina teia de rugas no rosto, o cabelo todo branco, mas as carnes mantêm-se rijas, e os gestos são firmes e precisos” (AGUALUSA, 2004, p. 12). O nome da personagem aponta, claramente, para o projeto de Agostinho Neto, no qual a esperança foi a motivação maior para a luta desencadeada contra o colonizador. Recuperada pelo romance, em forma de serviçal, a Esperança “é a coluna que sustenta esta casa” (AGUALUSA, 2004, p. 12). Em relação ao sobrenome da personagem, Job Sapalalo, ironicamente, alude-se a fatos concretos da história recente de Angola, mas ressalta-se, sobretudo, a oposição entre projetos políticos de que o nome e o sobrenome da personagem são indicadores significativos.

Do lado avesso dessa parte do bordado, o discurso irônico presentifica o que se julga omitido. Neste sentido, é pertinente que se veja o que diz Maria Lúcia Lepecki sobre a função da ironia na literatura:

Em presença de um enunciado irônico, duas coisas acontecem. Uma toda gente sabe: deve-se “virar ao contrário” o que é dito. A segunda é o seguinte: quem enuncia ironicamente não só está mostrando conhecimento do assunto (conhece-o tão bem que até o sabe dizer pelo contrário), como também está apontando o seu estatuto de sujeito de conhecimento. É o estatuto de conhecimento que dá direito, à pessoa irônica, de dizer como quer. Há, ainda, uma terceira coisa: quem fala ironicamente expressa confiança no interlocutor, espera que ele seja capaz de descodificar corretamente (LEPECKI, 1994, p. 190).

Devido à história política de Angola, o processo de afirmação cultural aparece associado à luta pela Independência. Em **O vendedor de passados**, o narrador rompe com o discurso que reduz a história a um relato de vencedores e vencidos, e abre espaço para questionar se o desapego e a crítica ao passado e ao presente de um país significa descrença na possibilidade de transformação, ou pode ser um caminho para a reflexão e a renovação. A narrativa encena fatos que remetem o leitor a uma época de desordem e desregramento político em Angola e, em consequência desse quadro, a astúcia, a inteligência oportunista e o egoísmo saem sempre vitoriosos. A burguesia finge mostrar respeito perante a lei, mas no fundo cada um faz o que quer, rouba, engana, de modo que o todo se conserva apenas precariamente. As relações entre invenção e factualidade não consistem, na narrativa, numa sentença abstrata, mas na alusão a situações e estados que se mostram completamente adequados à caracterização de personagens, ligados ao poder. À presença da ironia, misturam-se gracejo e denúncia, à medida que ela traz à tona a vulgaridade humana e, de modo mais preciso, recorre à figura do animal para ressaltar uma quantidade de traços os mais divertidos e histórias as mais peculiares.

A osga Eulálio conta a história no tempo presente, à medida que presencia os acontecimentos dentro da casa, mas desloca-se ao passado, quando se propõe recuperar fatos vividos. Ocupa-se em narrar a sua vida, a do seu *amigo e confidente* Felix Ventura, e tudo o que acontece entre as paredes da casa.

Através do relato desta osga observadora, o leitor toma conhecimento de que Félix possui um arquivo com recortes de revistas, enciclopédias e livros e que o usa para criar um “passado novo em folha” que vende aos seus clientes. A estória se desenrola a partir do momento em que um estrangeiro, que se identifica como repórter fotográfico que recolhe “imagens de guerras, da fome e dos seus fantasmas, de desastres naturais, de grandes desgraças” (AGUALUSA, 2004, p. 18), adentra pela casa de Félix e lhe diz

[...] que pretendia fixar-se no país e que queria mais do que um passado recente, do que uma família numerosa, tios e tias, primos e primas, sobrinhos e sobrinhas, avós e avôs, inclusive duas ou três bessanganas, embora já todos mortos, naturalmente, ou a viverem no exílio, queria mais do que retratos e relatos. Precisava de um novo nome, e de documentos nacionais, autênticos, que dessem testemunho dessa identidade (AGUALUSA, 2004, p. 18).

Buchmann – nome dado por Félix ao estrangeiro – português, casado com uma africana negra, grávida, tenta fugir de Angola no tempo das lutas em que, aliando-se aos fraccionistas, tentou tomar o poder. Descobertos pelos novos detentores do poder, Buchmann pediu socorro ao cônsul português que o traiu e o entregou a um agente da segurança do estado angolano. Sua mulher foi morta e sua filha entregue à sua cunhada. Sobrevivente, depois de muitos anos, ele deseja livrar-se de sua história, comprando uma nova identidade.

Ao fiar, na teia narrativa, a construção do passado de José Buchmann, completa-se mais uma parte do bordado que permite em seu avesso perscrutar a questão identitária no mundo atual: Quem garante que uma pessoa foi o que diz ter sido? E, ampliando a indagação, quem e como se constrói o passado de uma

nação? De que forma se recupera a memória de um país? Em relação a Angola, a quem interessa o seu passado?

A memória, um dos meios usados para se construir a identidade das pessoas e das nações, é questionada em relação à sua credibilidade, quando o narrador alerta para o fato, através de uma música que Félix Ventura gostava de ouvir, cantada por Dóris, a Cigarra, cantora brasileira:

*Nada passa, nada expira.
O passado é
um rio que dorme
e a memória uma mentira
multiforme.*

*Dormem do rio as águas
e em meu regaço dormem os dias
dormem
dormem as mágoas
as agonias,
dormem.*

*Nada passa, nada expira.
O passado é
um rio adormecido
parece morto, mal respira
num alarido (AGUALUSA, 2004, p. 4).*

A memória, essa teia multiforme, ocupa um lugar de destaque na trama, pois através dela se questiona a veracidade do que é colocado sobre as relações políticas, sociais e humanas que permeiam o mundo. Segundo a letra da música, o passado é um rio que dorme, entre mágoas e agonias e acordá-lo pode provocar confusão e desordem. As histórias de Buchmann e de Angola se cruzam, em meio a esse rio, em seus desastres, em suas peculiaridades e antagonismos. Talvez melhor seria dizer que, em meio ao regaço das águas do rio, que é Angola, os Buchmanns se corporificam. Ou melhor ainda, a memória é a força motriz que move as águas do rio e é ela um dos artefatos que tece as grandes fábulas humanas.

O narrador continua a tecer a narrativa fabular e coloca o leitor a par da história de Félix Ventura. Felix foi encontrado pelo mulato Fausto Bendito Ventura,

alfarrabista, filho e neto de alfarrabistas, numa manhã de domingo, à porta de sua casa, dentro de um caixote, estendido sobre vários exemplares d' **A Relíquia**, de Eça de Queirós. O alfarrabista recolheu a criança, criou-a e educou-a “seguro de que um designio superior armara a improvável trama” (AGUALUSA, 2004, p. 25). Neste sentido é importante salientar os nomes dos personagens – Félix, Fausto, Ventura, Bendito – uma família de bem aventurados ligados que estão, segundo o próprio narrador, por uma “improvável trama”.

A estrutura fabular se presentifica, novamente, pois as estórias desses personagens estão repletas de singularidades que transportam o leitor a um mundo inverossímil. Também aqui está Eça de Queirós, escritor português, referendado por seu talento e por sua criticidade. De certa forma, Eça se alia à osga, o narrador, e nessa ligação é importante perceber os bordados que o texto tece ao servir-se da intertextualidade e recuperar várias histórias. Pode-se dizer, tomando emprestadas as palavras de Félix, que a literatura assemelha-se a “uma casa que lembra-lhe um barco, cheio de vozes” (AGUALUSA, 2004, p. 24), vozes vindas da memória dos livros e que, aliadas às outras tantas vozes, tornam-se um barco que desliza entre “latidos, garras arranhados os vidros” (AGUALUSA, 2004, p. 25). No espaço da ficção, o narrador lembra ao leitor que a literatura é um campo minado de incertezas e propiciador de muitos significados, inclusive daqueles relacionados ao universo das fábulas, pois, no mundo das palavras, estão presentes vozes e também latidos, garras.

Ao longo do livro, seis capítulos são dedicados aos sonhos da osga. Neles, o leitor tem a oportunidade de ver as diversas faces com as quais Eulálio, a osga, transita pela fábula. Através desses sonhos, o leitor se inteira de que Eulálio já teve outra vida: “Na minha outra vida, quando tinha ainda a forma humana, acontecia-me

o mesmo com certa freqüência” (AGUALUSA, 2004, p. 31). Percebe-se, com mais clareza a duplicidade entre a osga e Félix no trecho:

– Não é uma osga qualquer. Vive aqui em casa há muitos anos. No sonho, ela tinha a forma de um homem, um tipo pesado, cuja cara, aliás, não me é estranha. Estávamos num café e conversávamos... (AGUALUSA, 2004, p. 76).

A osga sonha e no outro dia, Félix comenta o sonho. Veja-se que, na maioria dos sonhos, a osga encontra-se na forma humana e, em alguns deles, conversa ora com Félix ora com Buchmann e, nos diálogos entabulados, sempre estão presentes esclarecimentos acerca da construção da obra ou pontos de vistas que visam a um melhor entendimento do que é proposto ou dito em outros capítulos. É numa conversa entre os dois que se chama a atenção para a questão da veracidade do que é criado:

*– José Buchmann, será que você não percebe?, apoderou-se do corpo do estrangeiro. Ele torna-se mais verídico a cada dia que passa. O outro, o que havia antes, aquele sujeito nocturno que entrou pela nossa casa há oito meses, como se viesse, nem digo de um outro país, mas de uma outra época, onde está ele?
– É um jogo. Sei que é um jogo. Sabemos todos (AGUALUSA, 2004, p. 73).*

Presentifica-se, nos sonhos, a vivência de uma experiência mais intensa com a África animista. Segundo a personagem Ângela Lúcia, “Deus deu-nos os sonhos para que possamos espreitar o outro lado [...] Para conversarmos com os nossos mais-velhos. Para conversarmos com Deus. Eventualmente com osgas” (AGUALUSA, 2004, p. 76). Nesses seis capítulos observa-se, com muita clareza, a presença da África ancestral, com suas crenças, suas tradições, às vezes salpicada de uma fina ironia, conforme se mostra no texto seguinte:

O rapaz não respondeu. Estava de costas para mim. A pele dele era ainda mais negra do que a noite, lisa e lustrosa, e também nela, como no rio, rodopiava um carrossel de estrelas. Vi-o avançar pelo metal das águas até desaparecer. Ressurgiu, instantes depois, na outra margem. O rio, deitado aos pés da floresta, tinha finalmente adormecido. Continuei sentado ali, muito tempo, com a certeza de que se me esforçasse, se ficasse inteiramente imóvel, desperto, se me tocasse a alma, eu sei lá!, de certa maneira o fulgor das estrelas, conseguiria escutar a voz de Deus. E então

comecei realmente a ouvi-la, e era rouca e chiava como uma chaleira ao lume. Esforçava-me por entender o que dizia quando vi emergir das sombras, mesmo a minha frente, um perdigueiro magro, com um pequeno rádio, desses de bolso preso ao pescoço. O aparelho estava mal sintonizado. Uma voz de homem, profunda, subterrânea, lutava com dificuldade contra o tumulto eléctrico:

– O pior pecado é não amar – disse Deus, a voz macia de um cantor de tango:

– Esta emissão tem o patrocínio das Padarias União Marimba (AGUALUSA, 2004, p. 49-50).

A passagem citada inicia-se com clara referência à crença animista, mostrando a travessia dos personagens pelas águas até alcançar a outra margem. Na mesma citação, nota-se uma crítica cáustica de como as crenças do povo angolano se tornam alvo de outros interesses e se dispersam em meio aos anúncios publicitários. O mundo é visto sob o ângulo comercial e os relacionamentos humanos são dirigidos por interesses econômicos. Acentua-se, no trecho, as imbricações entre animismo, cristianismo e a apropriação de recursos midiáticos. O forte traço da ironia percorre a realidade onírica que espelha outras realidades.

Também, nos sonhos da osga, encontra-se a falta de referência identitária em Angola: “– Sou um homem sem cor, disse-me, e, como você sabe, a natureza tem horror ao vazio” (AGUALUSA, 2004, p. 85).

A questão específica do mundo dos livros também é aludida na fina ironia com que o narrador relata a situação vivida pelos escritores que vivem na diáspora:

(Félix) contou ter assistido, dias antes, à apresentação do novo romance de um escritor da diáspora. Era um sujeito quizilento, um indignado profissional, que construíra toda a sua carreira no exterior, vendendo aos leitores europeus o horror nacional. A miséria faz imenso sucesso nos países ricos. O apresentador, um poeta local, deputado pelo partido maioritário, elogiou o novo romance, o estilo, o vigor narrativo, ao mesmo tempo que castigava o autor por achar nele um olhar espúrio sobre a história recente do país. Aberto o debate, logo um outro poeta, também deputado, e mais famoso por seu passado de revolucionário do que pela atividade literária, ergueu a mão:

– Nos seu romances você mente propositalmente ou por ignorância?

Houve risos. Um murmúrio de aprovação. O escritor hesitou três segundos. Depois contra-atacou:

– Sou mentiroso por vocação –, bradou: – Minto com a alegria. A literatura é a maneira que um verdadeiro mentiroso tem para se fazer aceitar socialmente.

Acrescentou a seguir, já mais sóbrio, baixando a voz, que a diferença entre as ditaduras e as democracias está em que no primeiro sistema existe apenas uma verdade, a verdade imposta pelo poder, ao passo que nos países livres cada pessoa tem o direito de defender a sua própria versão dos acontecimentos. A verdade, disse, é uma superstição. A ele, Félix, impressionou-o esta idéia.

– Acho que aquilo que faço é uma forma avançada de literatura –, confidenciou-me. – Também crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro do livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade (AGUALUSA, 2004, p. 74-75).

O narrador narra o episódio de um lançamento de livros e aproveita para alertar sobre os vários conflitos que permearão a narrativa. Um remete ao relacionamento tenso entre os escritores angolanos da diáspora e aqueles que se mantiveram no país, durante os períodos de guerra, e se arrogam o direito de determinar qual a verdadeira história que deve ser contada sobre o país. Outro interroga sobre a finalidade da literatura dos países pobres que, muitas vezes, serve para satisfazer o desejo dos leitores dos países ricos que gostam de ler sobre a miséria dos desfavorecidos. Outro, ainda, indaga sobre o papel da literatura no mundo em meio aos acontecimentos históricos vivenciados atualmente. Estes e outros questionamentos se estruturam, como já foi dito, a partir da ironia em **O vendedor de passados**, recurso que se mostra como um jogo de gato e rato, que permite a destruição das certezas, tira o leitor do prumo e impossibilita a fixação de significados. É neste deslocamento que esta fábula moderna é construída, explorando as questões que permeiam as relações humanas e as sociais, encenadas pela narrativa. Ao contar o episódio da entrevista, o narrador expõe as ambigüidades que se presentificam na escrita: vozes conflitantes, interesses escusos que não permitem confiar em nenhuma versão, inviabilizando a possibilidade de se forjar um único significado, pois as versões apresentadas são escorregadias e contraditórias. A presença da ambigüidade provoca o leitor e chama-o a participar ativamente na construção de uma leitura dinâmica, aberta às

provocações de um amplo campo de significados. Através da superposição de vozes e, conseqüentemente, de sobreposição de níveis de narração, o romance se torna uma fábula construída de fios múltiplos, só que, como já se vem afirmando, invertida.

Nos sonhos, alude-se à *recuperação* de Buchmann: “Eu estou finalmente em paz. Não receio nada. Não anseio por nada. Acho que a isso se pode chamar felicidade. Sabe o que dizia Huxley? A felicidade nunca é grandiosa” (AGUALUSA, 2004, p. 194). Ainda aqui, vê-se a intencional utilização do gênero fábula em seu avesso. A felicidade garantida pela maioria das estórias maravilhosas é desconstruída pela referência a Huxley (2000), autor da *fábula futurista*, **Admirável mundo novo**, que contesta o mito da sociedade perfeita onde todos são felizes.

Neste bordado invertido, uma Angola que se faz e se desfaz é percebida em sonho, acentuando-se o fio delicadíssimo que separa o real do imaginado.

Uma outra parte do bordado que a narrativa constrói, para espelhar mais uma face de uma fábula, que também agrega matizes de cor e gestualidade para dar vida à contação, está na história de Ângela Lúcia, fotógrafa, filha de Pedro Gouveia – agora, José Buchmann. Ângela faz jus ao seu nome, porque é “capaz de reconhecer certos lugares do mundo apenas pela luz” (AGUALUSA, 2004, p. 54). Com Ângela, o narrador inunda a fábula de “luzes, clarões, exíguos lumes, presos entre um caixilho de plástico, com os quais vai alimentando a alma nos dias de sombra.” (AGUALUSA, 2004, p. 55), de muita sensualidade e de muita vida e, como diz, Eulálio, provavelmente, de sombras também, pois “onde há luz, há sombras” (AGUALUSA, 2004, p. 128). A memória, nessa parte do bordado, é despertada e desenhada pelas cores das fotografias, e a interlocução se faz entre os lugares do mundo que, apesar de se parecerem, são cada um, um, devido à cor de sua luz. O bordado vagueia pelo planeta Terra e se constrói através das cores. Uma memória sensitiva

questiona a construção da identidade, apesar de inseri-la, constantemente, na narrativa. Ângela Lúcia é a paixão do albino, Félix Ventura. É aquela que o beija sem estranhar-lhe a cor, sem se retrair assustada ou enojada. Ela e Félix Ventura se juntam, na fábula, para bordarem a memória dos contos de fadas: Era uma vez uma princesa – de “pele que reverbera por vezes, sobretudo quando se comove ou se exalta, em cintilações de cobre, de voz rouca, todavia sensual” (AGUALUSA, 2004, p. 53) – que se encontrou, casualmente, numa mostra de pintura, com Félix Ventura, um albino que se diz negro. Os dois querem fazer florescer, no fio narrativo, um cenário de amores e desejos verdadeiramente sem fronteiras, embora com sombras, pois Ângela assassina Edmundo Barata dos Reis, o homem que a torturou e matou a sua mãe. Por isso, a fábula não termina com *e foram felizes para sempre*, mas acena, para o leitor, esta possibilidade. É a forma como se metaforiza a visão do escritor sobre o seu país. Isto fica bastante claro na fala do narrador:

Sou animista. Sempre fui, mas só há pouco isso me ocorreu. Passa-se com a alma algo semelhante ao que acontece à água: flui. Hoje está um rio. Amanhã estará mar. A água toma a forma do recipiente. Dentro de uma garrafa parece uma garrafa. Porém, não é uma garrafa. Eulálio será sempre Eulálio, quer encarne (em carne), quer em peixe. Vem-me à memória a imagem de preto e branco de Martin Luther King discursando à multidão: eu tive um sonho. Ele deveria ter dito antes: eu fiz um sonho. Há alguma diferença, pensando bem, entre ter um sonho ou fazer um sonho. Eu fiz um sonho (AGUALUSA, 2004, p. 198-199).

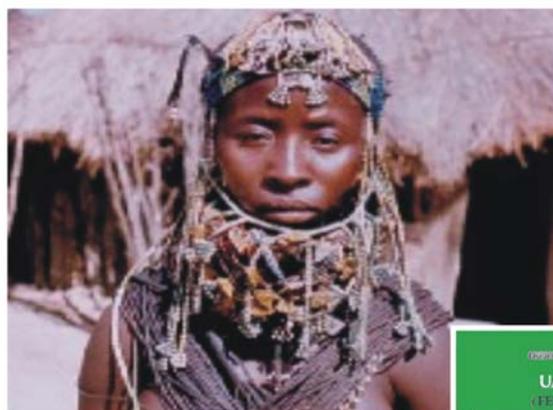
Este retorno à imagem da Mãe África é um tema recorrente na literatura angolana, não importando de que forma ele é retomado. Em **O vendedor de passados**, a simbologia da Mãe-África figura como signo de fluidez. Esta mãe imperfeita vai tomando formas, fluindo e, segundo o narrador “Hoje está um rio, amanhã estará mar” (AGUALUSA, 2004, p. 198). No nome da personagem Eulálio ressoa uma outra voz que, conforme afirma Lúcia Castelo Branco (1995), remete à língua materna que a narrativa faz significar. Eulálio, duplo de Félix, evoca também uma língua outra, uma língua de desconstrução quando constrói, no avesso do

bordado textual, a fábula às avessas, mesmo simulando acenar para um final feliz. Neste registro, Eulálio, o narrador, duplo de Félix, elabora um discurso que pretende questionar as arrumações das palavras em busca de um significado único para o texto e constrói, no mundo dos sonhos, uma fábula invertida para desorganizar, para desmontar as imagens de África desenhadas por outros discursos. Não é por acaso, portanto, que essa voz surja no texto como a voz de um albino, alguém assujeitado ao relacionamento com uma osga que lhe dá voz. Na cena textual em que a voz da osga é a matéria bruta da narrativa, a Mãe África reaparece em sua fluidez. O seu corpo é o corpo flutuante da letra, que nomeia alguém que vem de dentro da casa na qual se criou e da qual nunca saiu. Da casa de sua mãe África. A voz da osga ensina que a fábula que vem daquela casa em que, ao cair da tarde, se assiste ao pôr do sol, perdeu a sua familiaridade ao ser recoberta pela estratégia irônica, e instiga o leitor a deslocar-se para outros espaços em que as palavras deslizam em diferentes significados.

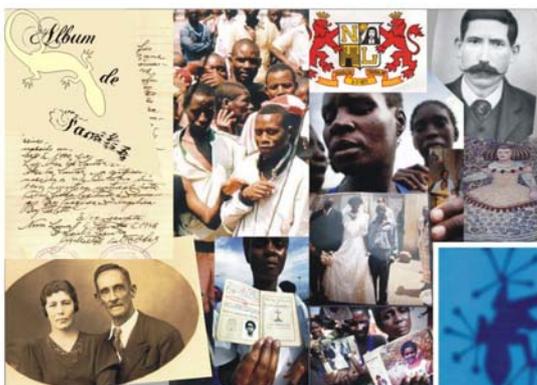
Eulálio morreu picado por um escorpião e Félix decidiu “começar a escrever este diário hoje mesmo, para persistir a ilusão de que alguém me escuta” (AGUALUSA, 2004, p. 197). Os duplos se revezam e, no fim da fábula, que pode ser tomada como um começo, Félix se torna o duplo de Félix e a fábula se reduplica em início de outra fábula. Assim, a retomada das narrativas orais é um recurso de construção da narrativa literária, que se organiza explorando duplos, reflexos, ambigüidades, mas também se apropria de sonhos, para demonstrar que a narrativa foi feita com fios diversos, puxados de diferentes lugares, para possibilitar a construção de um espaço desejado.



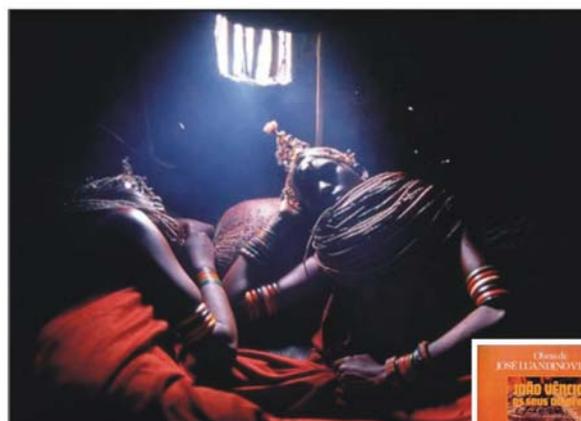
ANGOLA GUERRILHEIRA



ANGOLA EXÓTICA



ANGOLA FRAGMENTADA



ANGOLA ERÓTICA

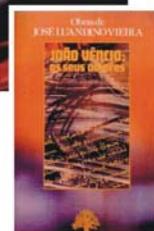


Ilustração 7 - Imagens diversificadas de Angola, construídas pelas obras estudadas.

AUTORIA: Computação gráfica Beatriz Marinho, 2006.

CONCLUSÃO

O BORDADO DAS DIFERENÇAS: AS VÁRIAS IMAGENS DE ANGOLA¹⁸

(DES)INFORMAÇÃO
berlim ... 1980
O jornal anunciava em grandes letras:
“os direitos humanos por causa da invasão
soviética...”
A Rádio tocava: “um amor sem muros de
berlim...”
A televisão apresentava:
“chocolates milk – os que não provocam dores
de barriga, nem
mal hálito nos dentes...”
E logo em seguida ... coincidência ... a diarreia
a acontecer pela voz de um político social –
democrata (pois claro) \$\$\$\$ -
“que não senhor, solidariedade é não ir aos
Jogos olímpicos!!!”
E nós pensavamos em Jess Owens.
E na televisão novamente
Wayne Sinatra Taylor
Jane Fonda é que não
Ângela Davis muito menos
“morte aos vermelhos”
agora a moda,
são os freek,
mais a p.q.p.
Notícias de Londres:
“Os Pink Floids estão proibidos.

A sua música é contraproducente”
E nós, pensávamos na carcaça velha de nome
tatcher
que cortou o leite grátis
dos colégios das crianças inglesas.
Até que.
mudamos de jornal:
“Nicarágua reconstrói a Pátria...
Trabalhadores portugueses espancados pela
GNR...
Agressão racista à Angola...”
Sintonizámos outra estação
“a terra a quem a trabalha ...
1º de maio – a Festa do Povo...”
E por fim,
enquanto um grupo cantava
“venceremos venceremos
com as armas que temos nas mãos”
juntamo-nos aos outros,
e baixinho,
começamos a entoar:
“Pelo futuro eis os nossos olhos
pela paz eis as nossas vozes
pela paz eis as nossas mãos...”

Carlos Ferreira

¹⁸ O estudo teórico, apresentado no início deste capítulo, foi baseado no artigo “Posfácio a um século decisivo: formação e desenvolvimento das literaturas africanas”, de Pires Laranjeira (1992).

Antes de se concluir esta dissertação, é pertinente pensar em questões relacionadas com a produção literária angolana que estão diretamente ligadas à instalação de máquinas ainda no século XIX em Angola.

Pensa-se que esta breve retomada histórica complementa o estudo apresentado que, de alguma forma, tem uma ordem cronológica, já que se optou por analisar obras que, conforme se mostrou, dizem muito do contexto histórico-cultural a que remetem.

Considere-se que o primeiro prelo seguiu para Angola em 1844 e um ano depois saiu o *Boletim Oficial*, incluindo já pequenos textos literários como era usual na época. Cerca de trinta anos mais tarde, verifica-se o surto da *Imprensa livre* angolana, na qual se ensaiaram experiências literárias, muitas vezes transformadas em arma pelos intelectuais africanos e portugueses. Literatura e jornalismo, no século XIX, caminharam, em Angola, tão próximos um do outro que se influenciaram mutuamente. A crônica e o panfleto de origem doutrinária e política ganharam espaço. Os folhetins narrativos agradavam na colônia e eram reeditados na imprensa da metrópole colonizadora. Africanos, portugueses e brasileiros publicavam nos espaços comuns dos almanaques, boletins, jornais, revistas e folhetos. Ainda não existia a denominação de literatura angolana, mas a escrita já deixara de ser espaço de europeidade absoluta para se exibir como uma contaminação relativa de línguas. Poetas angolanos e portugueses intercalavam, no texto em português mais extenso, frases, diálogos, versos em língua banta, quase que, exclusivamente, o quimbundo. As misturas do português com as línguas nacionais angolanas marcam o processo de afirmação da literatura.

À medida que a literatura denuncia as relações perversas entre colonizadores e colonizados, ela assume maior importância para a compreensão da cultura

angolana. Produzida em espaço de tensão, a literatura não foge a esses conflitos, assume-os, buscando, todavia, explorar as inter-relações entre a língua da colonização e as usadas no universo da fala e dos hábitos tradicionais. Essa evolução é vista no momento em que, no espaço físico e social, é delineada a preocupação com o entendimento das relações sociais que regem a sociedade angolana, como nas narrativas **Nga Muturi**¹⁹ (s.d.), de Alfredo Troni, que tem como cenário principal uma Luanda permissiva e condescendente, onde se cruzam personagens típicas de todas as profissões e escalas sociais. No romance de Antônio de Assis Júnior, **O segredo da morta** (1936), que se desenrola entre a costa marítima e uma faixa interiorana, com percursos fluviais e terrestres, entre carregadores e comerciantes, e narra episódios intrigantes, inserindo frases em quimbundo em meio ao português. Na trilogia de Castro Soromenho – **Viragem** (1985), **Terra morta** (s.d.) e **A chaga** (1970) – que passa no interior de Angola e novas personagens afluem à narrativa: chefes tribais, funcionários administrativos, ex-revolucionários retraídos, comerciantes do mato, cipaio, etc.

Desejosa de emancipação, liberdade, autodeterminação e independência, a literatura angolana, em geral, fala de conflitos sociais, do estatuto do colonizado, de guerras (guerrilhas) e de revolução. A escrita dessa literatura denuncia as hesitações entre uma norma de raiz européia e um bilingüismo textual inusitado, causador de efeitos de estranheza. A intenção de romper com o circuito comunicativo pode ser visto nas primeiras edições de José Luandino Vieira, nas quais as epígrafes, em quimbundo, não eram traduzidas. Nos poemas do século XIX, o quimbundo é traduzido no próprio poema, como acontece, por exemplo, no poema “Kicôla”, de Cordeiro da Mata. Nessa época, havia condições propícias a tais

¹⁹ Reproduzido de Troni, Alfredo. **Nga Muturi**. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 31-64.

práticas dialógicas, que a Primeira Guerra alterou bruscamente, modificando a estratégia universal em relação às colônias. O ciclo da imprensa e da literatura, livres de condicionalismos políticos, foi encerrado e a literatura colonial, apoiada por organismos do estado português, ganhou força. A literatura de feição exótica inunda a metrópole e ratifica uma visão folclórica do continente africano.

Em contrapartida, os intelectuais angolanos retiraram-se para as suas associações culturais ou políticas, disfarçadas de recreativas, e foi preciso esperar por 1948 para que a literatura angolana ganhasse um novo fôlego. A partir daí, floresce uma linha realista, *engagé* e combatente, fartamente influenciada pelo afro-americanismo, o pan-negrismo, a negritude e o neo-realismo português. Mário Pinto de Andrade²⁰, integrando o movimento *Mensageiro*, tenta firmar uma escrita poética em quimbundo, que logo abandonou, na altura, talvez, para não atizar ou ratificar tribalismos. O poema, junto com dois outros de Bernardo de Souza e de João Maria Vilanova, é a exceção que confirma a regra da língua portuguesa. A edificação da literatura angolana acompanha a construção de um novo poder político, primeiro clandestino e, depois, triunfante.

O período que vai de 1850 a 1950 foi decisivo para a formação dessa literatura. Hoje, decorridos 56 anos, a literatura angolana já se afirmou em suas características e vicissitude, e ganhou fórum individual.

Rever, ainda que sumariamente, um pouco da literatura angolana e entrever o seu papel como agente de interação entre o mundo da escrita e o universo da oralidade é espreitar o seu caminhar e perceber o quão importante a literatura é para a sociedade angolana, pois esta liga-se de uma forma umbilical aos acontecimentos

²⁰ Mário Pinto de Andrade (1928-1998), intelectual, humanista, foi membro do grupo da CEI e secretário de redação da revista *Presence Africaine*. Participante da formação da consciência libertária dos países africanos de língua portuguesa, fundou o Centro de Estudos Africanos, em Lisboa.

políticos desse povo. Este trabalho, entretanto, teve a intenção de ir além da discussão de períodos da *história da literatura angolana* ou de apenas apontar a importância de uma obra ou de alguns textos literários nos processos de afirmação da identidade do país. Seu objetivo foi mostrar como, em momentos diversos, a literatura, além de exercer o seu papel de instrumento de consolidação da língua literária do país, também se apresentou como um espaço em que as tensões constantes, manifestas no interior dessa língua, propositadamente, demonstravam diferentes possibilidades de assumir as manifestações da oralidade.

Para demonstrar este processo de inserção da oralidade na escrita, foram escolhidas quatro obras, escritas em momentos diferentes da história angolana, que propiciaram a discussão de como a literatura procurou utilizar elementos da oralidade para construir textos que, escritos em português, permitiam que a África, em geral, e Angola, em particular, neles se mostrassem. E o mais surpreendente foi que, após a análise feita para desfraldar esses mecanismos, chegou-se à conclusão de que, em cada obra é possível perceber que uma imagem de Angola foi desenhada. Por serem todos os quatro escritores africanos, antes de serem angolanos, é possível ampliar a metáfora ligada à angolanidade e afirmar que, em cada obra analisada pode-se delinear, ainda que não haja uma intenção da obra ou do autor, uma imagem da grande Mãe África.

Em **Uanga (Feitiço)**, de Óscar Ribas, escrito em 1951, a visão dos diferentes narradores, cujas vozes advêm, conforme leitura apresentada, das figuras do narrador-etnólogo, do *narrador-contador* e da encenação do autor, percebe-se claramente a disjunção entre os ideais que as movem. O narrador-etnólogo imprime, no romance, um olhar de cientista; o *narrador-contador* o de um autóctone, coberto pela afetividade, enquanto a *voz autoral* tenta se desvencilhar da pecha de “gente

ignara” (RIBAS, 1985, p. 19). Nesse espaço múltiplo de vozes, entre estudos etnográficos, opiniões e relatos das tradições, as contradições, advindas do relacionamento entre colonizadores e colonizados que fez surgir o assimilado, vão minando a teia narrativa e as formas de ser da cultura. Em **Uanga (Feitiço)**, narrativas orais, rituais, cultos, feitiços são apresentados como advindos de uma “outra atmosfera psicológica” (RIBAS, 1985, p. 19), vindas de um “mundo de costumes estranhos” (RIBAS, 1985, p. 19), deixando entrever, ao final da leitura do romance, que o escritor insiste em construir a imagem de uma *Angola Exótica*, ainda que, conforme foi demonstrado no capítulo um, nem sempre o exotismo encubra o olhar do pesquisador, que observa que a narrativa se tece também com recursos próprios à literatura.

O livro **Lenha seca: fábulas recontadas na noite**, de Fernando da Costa Andrade, publicado em 1985, é o produto de uma recolha de fábulas contadas à noite, feita em 1975. Nesse momento, Angola vivia o processo de sua independência, e a propagação dos ideais de nação era fundamental para que a conquista fosse consolidada. Andrade, escritor, militante do movimento pró-independência, guerrilheiro, fez a recolha e inseriu, nas fábulas, as idéias revolucionárias que conclamavam o povo a lutar e a preservar a sua independência. Ao tornar as fábulas um instrumento de conscientização, de organização política, faz surgir, em meio às histórias de coelhos, tartarugas e leões uma *Angola Guerrilheira* que busca autonomia política e econômica, e de que as narrativas produzidas por outros grandes escritores, como Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Manuel Rui são exemplos tão significativos. A imagem da *Angola Guerrilheira* fortalece-se com a visão de um país que conquistou sua independência pela luta armada. A astúcia do coelho venceu a força do leão.

No romance de José Luandino Vieira, **João Vêncio: os seus amores**, pôde-se perceber a utilização pessoal e inovadora do português mesclado ao quimbundo, aliada a um trabalho artístico em que a complexidade de procedimentos literários abre caminho à linguagem narrativa. Ao mesclar, no romance, a história dos amores de um falador que faz uso reiterado dos provérbios, elemento importante das narrativas orais, com as paixões vividas pelo protagonista, pode-se dizer que a narrativa delinea a imagem de uma *Angola Erótica* que se afirma literariamente, com a força do sexo. Esta figura extravasa-se pela escrita do texto numa dicção “extremamente provocadora e aliciante” como afirma Lúcia Castelo Branco (1995, p. 302).

Em **O vendedor de passados**, de José Eduardo Agualusa, a utilização da ironia duplica a teia narrativa e espelha, inversamente, a fábula. O relato mostra uma Angola atual, errante, que assume, em meio a várias crises nas quais está imersa – política, social e outras –, a eterna discussão ligada à identidade, fenômeno que volta a assolar o mundo, mais intensamente na época da chamada globalização, causando uma mudança estrutural nas sociedades modernas, conforme acentua Stuart Hall (2004). Este processo se dá a partir da fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, conceito este que, na modernidade, forneceu sólidas localizações para os indivíduos como seres sociais. O mesmo conceito permeia, de forma irônica, as várias histórias que tecem o bordado construído pelo escritor, que brinca com a construção de uma identidade fixa e mostra que tudo é teatro, encenação, burla. Mas, ao acentuar o jogo que propicia a construção de *identidades desejadas e inventadas*, o romance não deixa de delinear a imagem de Angola e de África, construídas de fragmentos, e de, por meios especiais, aludir à imagem de uma *Angola Fragmentada*.

Em meio às imagens de uma *Angola Exótica*, uma *Angola Guerrilheira*, uma *Angola Erótica* e uma *Angola Fragmentada*, os quatro romances confirmam o que foi dito no início deste trabalho. Da mesma forma que não se pode falar de uma África homogênea, unificada, já que o mosaico cultural é a sua marca mais pertinente, existem várias Angolas, um país que se expõe em diversidade, por mais que o ideal de nação e os projetos de identidade cultural desejem a sua unicidade.

Em meio à profusão cultural, apropriada pelos quatro romances, o leitor encontra um trabalho literário que prima pela excelência, pois, em sua especificidade, rompe com a referencialidade, ao mesmo tempo em que dialoga com ela, de uma forma própria, fazendo despontar uma literatura em que se destacam a reelaboração da linguagem literária e outros artifícios de criação artística, que se fortalecem com elementos do universo da oralidade.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Grifus, 2004.
- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I. *et al.* **Introdução à Cultura Africana**. Tradução de Emanuel L. Godinho, Geminiano Cascais Franco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 95-136.
- ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional banto**. Luanda: Edição do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.
- ANDRADE, Fernando da Costa. **Lenha seca: fábulas**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora para a União dos Escritores Angolanos, 1986.
- ANDRADE, Fernando da Costa. **Literatura angolana: opiniões**. Lisboa: Edições 70, LDA para a União dos Escritores Angolanos, 1980.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de Vera Ribeiro; revisão de tradução de Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ASSIS JÚNIOR, Antônio. **O segredo da morta**. 3. ed. Cuba: Ediciones Cubanas para a Herdeiros de Antônio de Assis Júnior/União dos Escritores Angolanos, 1985.
- BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord). **História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África**. Tradução de Beatriz Turquetti *et al.* Revisão técnica de Fernando A. Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 181-218.
- BAKTHIN, M. **Questões de literatura e estética**. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: UNESP, 1988.
- BAKTHIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. **Fragmento de um discurso amoroso**. 13. ed. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANCO, Lúcia Castelo. João Vêncio: suas femininas alíneas amoráveis. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, I. 1 a 4 out. 1991, Niterói. **Anais...** Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995. p. 301-310.
- CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Gardini e T. Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato Pinto (Org.). **Ancestrais**: uma introdução à história da África Atlântica. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. 3. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, [s.d.].

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Venda Nova /Amadora /Portugal: Biblioteca Breve / Instituto de Cultura Portuguesa, v. 3, 1977.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1977.

GROMIKO, A.; ISMAGUILOVA, R.; KOBICHANOV, Iú; MALIK, Simoniam; CHAREVSKAIA, B.; CHPAJNIKOV. **As religiões da África**: tradicionais e sincréticas. Tradução de G. Mélnikov. Revisão de Paula Costa do Campo Milakova. URSS: Edições Progresso, 1987.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Globo, 2000.

JACINTO, Antonio. **Fábulas de Sanji**. Porto: Edições ASA para a União dos Escritores Angolanos, 1988.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste**: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Sobreimpressões**: estudo de literatura portuguesa e africana. Lisboa: Caminho, 1994.

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

DINESEN, Isak. Epígrafe. In: LOPES, José de Souza Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

MATEUS, Ismael (Org.). **Angola**: a festa e o luto. Lisboa: 25 anos de independência. Lisboa: Vega, 2000.

NETO, Agostinho. ...**Ainda o meu sonho**... Cuba: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos, 1985.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: Edipucrs, 2002, p. 19-25.

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Organização de Mário J. Valdês. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIBAS, Óscar. **Uanga (Feitiço)**. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

RIBAS, Óscar. **Ilundu**: espíritos e ritos angolanos. Porto; Luanda: Asa; União dos Escritores Angolanos, 1989, p. 34.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SALGADO, Maria Tereza. José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Tereza. **África & Brasil**: letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 175-196.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. **Estórias de Angola**: fios da aprendizagem em malhas da ficção. Niterói: EDUFF, 2002.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.) **África & Brasil**: letras em laços. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000.

SILVA, Alberto da Costa e Silva. **A enxada e a lança**: a África antes dos portugueses. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. **A chaga**. 3. ed. Angola: Mercedes de Castro Soromenho e Filhos/União dos Escritores Angolanos, [s.d.].

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. **Terra morta**. 2. ed. Angola: Mercedes de Castro Soromenho e Filhos/União dos Escritores Angolanos, [s.d.].

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. **Viragem**. 4. ed. Cuba: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos, 1985.

TRONI, Alfredo. Nga Muturi. In: SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias Africanas**: história e antologia. São Paulo: Ática, [s.d.].

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord). **História Geral da África**: I. Metodologia e pré-história da África. Tradução de Beatriz Turquetti *et al.* Revisão técnica de Fernando A. Albuquerque Mourão *et al.* São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 157-179.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIEIRA, João Luandino. **João Vêncio**: os seus amores. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

VIEIRA, José Luandino. **José Luandino Vieira e sua obra**: estudos (testemunhos, entrevistas). 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Dir.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica)

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F383m Ferreira, Vera Lúcia da Silva Sales
Manifestações da cultura oral em narrativas literárias angolanas / Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira. - Belo Horizonte, 2006.
131f. : il.
Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Nazareth Soares Fonseca.
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Bibliografia.

1. Literatura angolana (Português). 2. Oralidade na literatura. 3. Intertextualidade. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(673).09

Bibliotecária: Mônica dos Santos Fernandes - CRB nº 6/1809