



LITERATURA E ORALIDADE AFRICANAS: MEDIÇÕES

LITERATURE AND AFRICAN ORALITY: MEDIATIONS

Maria Nazareth Soares Fonseca¹

RESUMO:

O texto discute alguns pontos de vista teóricos sobre o conceito de oralidade, destacando os sentidos dados aos termos oratura e oralitura e, a partir dessa discussão, considera o uso que diferentes escritores africanos fazem da oralidade, procurando analisar textos desses escritores em que se observa a apropriação de falas e cantos orais, bem como outras formas de mediação entre voz e letra, produzidas por propostas literárias africanas de língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: oralidade, literatura, letra e voz, mediações

ABSTRACT:

The article discusses some theoretical views on the concept of orality, highlighting the meanings attributed to the terms orature and oraliture. From this discussion, we also consider the use that different African writers give to orality, trying to analyze texts of these writers where we can observe the appropriation of speech and oral chants, as well as other forms of mediation between voice and lyrics produced by African literary proposals in the Portuguese language.

KEYWORDS: orality, literature, letter and voice, mediations

O historiador belga Jan Vansina, nascido, em 1929, na Antuérpia, Bélgica, em texto que trata da tradição oral em civilizações africanas do Saara, publicado em 1982, ressalta a importância da oralidade para vários povos africanos para os quais a palavra não é “apenas um meio de comunicação diária, mas também um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais” (VANSINA, 1982, p. 157). O historiador considera que, para os povos africanos que estudou no Congo belga e Ruanda, “a palavra tem um poder misterioso, pois cria coisas” (VANSINA, 1982, p. 157). As constatações decorrentes de seus estudos permitiriam ao historiador afirmar que, segundo os povos estudados por ele, a oralidade “é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 1982, p. 157).

As considerações de J. Vansina se aproximam das do malinês Hampâté Bâ, que também ressalta a

¹ Professora Doutora da PUC Minas, na graduação e pós-graduação. Pesquisadora 1D do CNPq; nazareth.fonseca@gmail.com.

importância da oralidade para os povos africanos que acreditam serem o “cérebro dos homens os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo” (HAMPÂTÉ BÂ, 1984, p. 181). Ao considerar a importância da palavra para os povos da savana ao sul do Saara, Hampâté Bâ (1984, p. 183) destaca o fato de que, para esses povos, a palavra é considerada “uma força fundamental emanada do Ser Supremo *Maa Ngala*, o criador de todas as coisas”. Na visão dos povos estudados por Hampâté Bâ, *Maa Ngala* depositou em *Maa*, o homem, seu interlocutor, capacidades que se manifestam a partir da fala. Tais capacidades constitutivas do homem são postas em ação pela fala que “pode criar a paz, assim como pode destruí-la” (HAMPÂTÉ BÂ, 1984, p. 185). A oralidade é vista, pois, como um sistema de comunicação não somente entre os homens, mas também entre esses e o sagrado.

Esse sistema se organiza a partir da modulação da voz que é capaz de reforçar os traços genealógicos da comunidade e de perpetuar os saberes herdados das gerações passadas. As formas fundamentais das tradições orais descritas por Vansina e as estratégias de que se valem os tradicionalistas e os grandes conhecedores da ciência das plantas ou da ciência da vida, referidos por Hampâté-Bâ, revelam propriedades de uma arte de arquivamento e de transmissão assumidas pela palavra falada e ouvida. Textos da tradição de várias regiões da África são recordados na íntegra pelos memorialistas que, como acentua Hampâté Bâ, são capazes de guardar “os fatos passados transmitidos pela tradição” e informar sobre os fatos contemporâneos (HAMPÂTÉ-BÂ, 1982, p. 188). Os tradicionalistas são, portanto, agentes de um sistema que congrega formas e gêneros orais importantes para a formação das novas gerações e para a manutenção do equilíbrio dos grupos.

Se para muitos povos africanos a palavra é sagrada porque é intermediada pela força do Ser Supremo, para outros povos do continente e para várias culturas que tiveram contato com os saberes africanos através da escravidão, a fala guarda a energia da força vital que está presente no sopro que deu vida ao homem e naquilo que ele tira de si através da palavra proferida. De alguma forma, os estudiosos percebem a oralidade como uma manifestação inerente ao homem, permitindo-lhe expressar a integridade de seus pensamentos.

Por outro lado, sem discutir a percepção mágica da capacidade humana de manifestar-se pela palavra oral, Walter Ong, no livro publicado em 1982, *Orality e literacy. The technologizing of the word*, em português, *Oralidade e cultura escrita*, discute o que considera ser a importância capital da linguagem oral: sua capacidade de comunicação espontânea e, além disso, sua propriedade de expressar o pensamento do homem que, para Ong (1998, p. 15), está relacionado “de forma absolutamente especial ao som”. Ong (1998, p. 16) considera que o estudo científico da linguagem, “durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade”. Questões importantes sobre a oralidade, segundo o estudioso, foram por vezes descartadas por pontos de vista interessados em defender a superioridade da escrita porque consideravam a oralidade um estágio da comunicação humana anterior à escrita. A visão da superioridade da escrita acabou por desconsiderar a importância do acervo de produções orais conservadas pela memória, como o de muitas culturas tradicionais africanas, porque só se acreditava nos acervos de textos escritos conservados por bibliotecas. Por outro lado, os gêneros orais guardados pela memória, em espaços significados pela cultura oral, muitas vezes eram estudados por pesquisadores oriundos de espaços de predominância escrita, o que fazia com que a produção oral fosse discutida em comparação com o texto escrito, assumindo, por vezes, pontos de vista comparativos em que a escrita ficava mais valorizada.

Motivados, talvez, pela necessidade de reverter tal discussão, estudiosos africanos, dentre vários, Joseph Ki-Zerbo, da Burkina Faso, Hampâté Bâ, do Mali, Wa Thiong’o, do Quênia, bem como Lourenço do Rosário, de Moçambique, realizaram importantes estudos de acervos orais de culturas de seus países de



origem, ressaltando a importância das produções aprendidas a partir de práticas que valorizam o ouvir e a repetição do que é apreendido oralmente. Máximas, provérbios, lendas, estórias e outras produções características da tradição oral fazem parte desse grande acervo que a memória dos “velhos de cabelos brancos” procura guardar, buscando restaurar feições de uma “paisagem outrora imponente, ligada em todos os seus documentos por uma ordem precisa” (KI-ZERBO, 1982, p. 27).

A esse conjunto de textos orais próprios de cada cultura, alguns estudiosos, como Lourenço do Rosário (2001), de Moçambique, e Inocência Mata (2001), de São Tomé e Príncipe, denominam oratura². O termo vem sendo também usado por Ngũgĩ wa Thiong’o, em vários textos de sua autoria, como no artigo “Notes towards a Performancy Theory of Orature”, publicado em 2007³. Nesse importante artigo, Ngũgĩ wa Thiong’o explica as razões que o levam a usar o termo oratura em vez de literatura oral, retomando sentidos que, segundo ele, foram defendidos pelo linguista de Uganda, Pio Zirimu, na década de 1960. Outros estudiosos preferem usar o termo oralitura, tradução do termo francês *oraliture*, que Édouard Glissant (1981), da Martinica, afirma ter sido criado pelo haitiano Ernst Mirville, em 1974. A informação de Glissant sobre a origem do termo *oraliture* condiz com a expressa pelo crítico haitiano, radicado no Canadá, Maximilien Laroche. Laroche também considera ter sido o termo *oraliture* empregado, pela primeira vez, pelo haitiano Ernst Mirville, em nota de um artigo publicado em abril de 1974, para estabelecer analogia com o termo *littérature* e afastar-se dos sentidos de oratura, que, para ele, fixa a atenção apenas na voz. Como informa Laroche, Mirville, tanto na referida nota, quanto em textos posteriores em que volta a tecer considerações sobre o termo, quer acentuar sentidos que abarcariam não apenas as produções orais guardadas pela tradição de fala e canto, inclusive as que caracterizam as manifestações da voz em produções na época atual (LAROCHÉ, 1991, p. 15-19).

Em concordância com as discussões propostas por teóricos africanos e antilhanos, pode-se dizer que a oratura se voltaria, mais especificamente, ao acervo de produções orais pertencentes a culturas acústicas, aquelas que, segundo Miguel Lopes, natural de Moçambique, têm no ouvido o órgão de captação da experiência narrada pela voz (LOPES, 1995, p. 209). Poder-se-ia acrescentar que as narrativas orais do universo da oratura, como as considera Lourenço do Rosário e mesmo Inocência Mata, relacionam-se com as atividades da vida “entendida como todos os sistemas de elementos que concorrem para a sobrevivência da comunidade” (NUNES, 2009, p. 47). Logo, para esses estudiosos, a oratura guardaria as produções orais características de comunidades acústicas. *Oraliture*, para estudiosos como Mirville, Laroche, Chamoiseau e Confiant, seria o acervo oral de estórias guardadas pela memória de grupos e, em muitos sentidos, estaria próxima do que o próprio Glissant denomina literatura oral.

Deve-se considerar que o termo oralitura vem sendo utilizado pela estudiosa brasileira Leda Martins em sentido que, embora leve em conta sua aproximação com a letra, com a escrita, assume o radical “litura” como marca da clivagem que o configura. Como ela mesma explica, o termo liga-se à escritura, à *littera*, mas é marca da “alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas” (MARTINS. In: FONSECA, 2000, p. 83-84). No texto “A oralitura da memória”, incluído no livro *Brasil afro-brasileiro*, organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca, publicado em 2000, a estudiosa explica que, em sua concepção, o termo oralitura remete ao “âmbito da performance [...], seja desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (MARTINS. In: FONSECA 2000, p. 84).

É possível dizer que os sentidos propostos por Martins estão anunciados, de alguma forma, nas explicações de Mirville sobre os sentidos do termo criado por ele, e também às discussões do historiador

2 Inocência Mata me afirmou que usa também o termo oralitura, em alguns textos, com o mesmo sentido de oratura.

3 Ver referência completa do artigo no final deste texto.

e escritor britânico Kobena Mercer sobre “a emergência de culturas híbridas” no mundo atual. Nas reflexões de Mercer, “a emergência de culturas híbridas”, no seio de nações como a Inglaterra, mostra-se como assunção da força subversiva de processos culturais que desestabilizam e carnalizam a língua da nação, “através de inflexões estratégicas, que fortalecem novos índices de valor e outros movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico”. (MERCER, 1994, p. 63).

No caso específico da produção literária dos países africanos de língua portuguesa, vários estudiosos têm utilizado expressões diversas⁴ para indicarem características do trabalho literário que remete a usos, pelo escritor ou pela escritora, de recursos próprios do domínio da oralidade. Ana Mafalda Leite (1998) discute algumas afirmações de teóricos que, em sua opinião, defenderam uma visão essencialista da oralidade, vendo-a como um traço característico da produção literária africana que estaria “radicada nos “Mestres” africanos, os griôs”, sendo indicadora de uma “noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura” (LEITE, 1998, p. 14). Tais percepções fundamentam considerações sobre as literaturas africanas, definidas a partir da “forma como fazem eco, ou filtram, as tradições orais” (LEITE, 1998, p. 27), tornadas elemento importante da autodefinição exigida não apenas pelos teóricos europeus, mas também por teóricos africanos que consideram a oralidade como uma das marcas das culturas africanas.

Para muitos, a riqueza das tradições orais define modos de ser e de perceber o mundo, fazendo, portanto, mais sentido para os povos do continente. É claro que essa posição faz parte de um critério de valoração de uma produção textual oral que se mostraria mais afeita aos africanos e, por extensão, às produções literárias produzidas por escritores africanos. Decorre dessa posição a ideia de herança oral como traço revelador da especificidade literária africana que se voltaria, por isso, aos gêneros orais praticados pelas sociedades pré-coloniais no continente africano. Ana Mafalda Leite (1998) considera que, na verdade, muitos estudiosos, ao defenderem a força das construções orais nas sociedades africanas, acabaram por fortalecer a oposição entre oralidade e escrita, ainda quando defendiam a rasura das fronteiras entre os dois campos. É pertinente ainda considerar que a defesa à herança calcada na oralidade que seria assumida, de alguma forma, pelas literaturas africanas faz parte de um processo de afirmação da identidade dessas literaturas, em oposição aos valores defendidos pelas literaturas ocidentais. O que pode ser entendido como uma proposta de autenticidade literária – aliás, presente em movimentos como a Negritude e o Negrismo cubano – não significaria que os escritores africanos em geral e os escritores africanos de língua portuguesa, em particular, valham-se do contato concreto com as tradições locais e nem mesmo com as línguas locais de seus países, trazendo para seus textos uma experiência concreta com os falares orais de seus países. Isso porque, como acentua Leite (1998, p. 30), grande parte dos escritores africanos passou pelo sistema de assimilação, outros têm ascendência europeia, logo herdaram outros costumes, e quase todos são oriundos dos centros urbanos e nem sempre têm contato constante com os espaços rurais de seus países. Acrescenta-se a esses fatores a fragmentação dos valores tradicionais nos centros urbanos, mesmo que se entenda que, na época atual, os espaços rurais podem ser atravessados por ressaibos da modernização que, aos poucos, alcançam os cantos mais distantes dos centros urbanos. Todos esses fatores permitem considerar que a defesa da presença de traços profundos da oralidade na produção escrita dos escritores africanos de língua portuguesa não pode ser vista a partir de uma coerência imaginada, mesmo com relação a escritores de um mesmo país. É preciso relativizar algumas afirmações sobre peculiaridades das literaturas africanas que se mostram herdeiras de uma oralidade concreta, bem como os modos como as categorias de oralidade foram

4 Os termos oratura, literatura oral, oralitura aparecem em discussões teóricas, muitas vezes, com sentidos semelhantes.



construídas e entendidas para defender pressupostos, nem sempre verdadeiros, sobre uma essencialidade africana oral que se mantém, sem alteração, sendo a fonte em que bebem os escritores e escritoras do continente (LEITE, 1998).

Considere-se que a afirmação de que a oralidade seja essencialmente africana acaba por reiterar a de que a escrita seja a marca essencial da cultura europeia. As duas afirmações implicam uma valoração ideológica de percepções pautadas na oposição oralidade e escrita, sem levar em conta a existência da escrita antes da chegada dos colonizadores europeus ao continente africano e o fato de a oralidade ser uma característica da história de muitos povos europeus. É nesse sentido que Paul Zumthor destacará a força da poesia oral medieval, ainda que considere a efemeridade do texto oral, contrapondo-o ao escrito. Embora tenha avançado nas reflexões com relação às manifestações orais da poesia medieval, acaba por insistir na bipolaridade oral/escrito.

No caso específico das literaturas africanas de língua portuguesa, é importante considerar que elas surgem utilizando a língua portuguesa como meio de expressão escrita, mesmo em espaços de predominância oral, como Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, e que, embora as manifestações em línguas locais sejam valorizadas como manifestações da cultura nacional⁵, as produções literárias são escritas majoritariamente no idioma português. Há uma consciência evidente, por parte dos escritores, da distância entre os textos que produzem e os interlocutores textualmente construídos. Essa percepção figura, por vezes, em textos literários como “Mussunda amigo”, de Agostinho Neto, em que o eu lírico condói-se da impossibilidade de o poema poder ser entendido por aquele a quem é dedicado. No poema, tanto o nome próprio Mussunda, nome comum em kimbundo, e os versos: “*O ió kalunga ua mu bangele! / O io kalunga ua mu bangele-lé-lélee [...]*”, escritos na língua referida, concretizam a intenção do poeta de transpor a barreira imposta pela escrita, expressa em versos como “E escrevo versos que não entendes/compreendes a minha angústia” (AGOSTINHO NETO, 1987, p. 92). Na época em que o poema foi escrito, a maior parte dos angolanos, e dos africanos em geral, não tinha acesso à leitura e à educação, sendo, portanto, altíssimo o número de analfabetos.

A mesma questão está expressa no poema “Deixa passar o meu povo”, de Noémia de Sousa, de Moçambique, na referência à urgência dos que sabiam ler e escrever, como a própria escritora, transformarem-se em “instrumento” necessário à expressão do grito do povo contra “misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças” (SOUSA, 2001, p. 58), que, metaforicamente, referem-se aos sacrificados pelos processos de exploração implantados pela colonização em Moçambique. Nos versos do poema de Noémia de Souza, ecoa o grito indignado do eu poético: “Oh, deixa passar o meu povo!” (SOUSA, 2001, p. 59), nascido da revolta contra “dores, humilhações” que o gesto da escrita espalha pelas palavras que cobrem “o virgem papel branco”. Em Angola dos anos 1950, o poema “Castigo pro comboio malandro”, de António Jacinto (1988, p. 132-133), concretiza um diálogo mais próximo com as construções orais, apropriando-se de ritmo mais solto e apostando em sonoridades – “hii hii hii; múu muu muu” –, em onomatopeias de valor metonímico/metafórico: “tem-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem”, procurando se apropriar de recursos que enriquecem a fala do povo. A mesma intenção teve o poeta José Craveirinha, de Moçambique, quando, no poema “Mamana Saquina” (CRAVEIRINHA, 2012, p. 140-142), se apropria de várias construções do uso oral da linguagem para denunciar as artimanhas do sistema colonial, sobretudo a apro-

5 Citem-se a valorização do crioulo cabo-verdiano, na proposta de *Claridade* (1936), a defesa da imersão na cultura oral preconizada pelos criadores do Movimento “Vamos descobrir Angola (1948). Inocência Mata afirma, no caso de São Tomé e Príncipe, que o crioulo são-tomense, embora falado por 85% da população, não é a língua de Estado, “ainda que seja a língua de força social”. (MATA, 2010, p. 18).

priação da força de trabalho dos africanos a partir do sistema do contrato. No poema, o movimento do “comboio de magaíza” é simbolizado por expressão que faz alusão ao processo que transforma João Tavas, o agricultor que foi à administração tentar conseguir sementes para plantar, em peça a ser apropriada pela máquina colonial. A referência ao contrato transforma-se em significante do movimento do trem que permite que os versos “João-Tavas-foi-nas-minas/João-Tavas-foi-nas-minas/João-Tavas-foi-nas-minas” funcionem, ao mesmo tempo, como denúncia e como apropriação de recurso oral de grande efeito criativo no poema.

As histórias guardadas pela oratura servem de motivo para a construção de poemas como “Serão de menino”, de Viriato da Cruz (CRUZ. In: FERREIRA, 1988, p. 168-169), em que as referências concretas a cenários onde se expõem rituais da oralidade permitem apreender momentos em que avós contam “contos bantus” para os meninos, “na noite morna, escura de breu”, povoada por “vento irado” que faz bater as “portas bambas” e “xuaxalhar” os ramos “de altas mulembas”. A voz da contadora se deixa ouvir no poema, porque o eu lírico a invoca através de recursos próprios à escrita, indicando a voz da ave com o uso de aspas que abrem e fecham a sua contação:

Era uma vez uma corça
dona de cabra sem macho...
.....
Matreiro, o cágado lento
tuc... tuc... foi entrando
para o conselho animal...
 (“–Tão tarde que ele chegou!»)
Abriu a boca e falou –
deu a sentença final:
 “– Não tenham medo da força!
Se o leão o alheio retém
– luta ao Mal! Vitória ao Bem!
tire-se ao leão, dê-se à corça.” (CRUZ. In: FERREIRA, 1988, p. 168-169)

Do mesmo poeta angolano Viriato da Cruz, o poema “Sô Santo” exhibe em sua composição usos orais da língua portuguesa e trechos de canções populares que circulam pelos espaços de oralidade em Luanda. A estrofe abaixo demonstra os recursos da oralidade apropriados pela escrita do poema quando procura encenar ambientes dos musseques da cidade de Luanda, ao mesmo tempo que expõe questões relativas ao processo de urbanização da cidade, particularmente às referentes à proposta de expulsar as populações locais para fora dos limites da cidade⁶. Essas questões estão anunciadas em estrofes do poema que aludem a usos orais da linguagem usual dos espaços habitados pela população mais pobre da cidade angolana, procurando registrar, foneticamente, os sons da oralidade:

Quando sô Santo passa
Gente e mais gente vem à janela:
– “Bom dia, padrinho...”
– “Olá!...”
– “Beçá cumpadre...”
– “Como está?...”
– “Bom-om di-ia sô Saaanto!...”
– “Olá, Povo!...” (CRUZ. In: FERREIRA, 1998, p. 166)

6 Ver o artigo de Isabel Cardoso, “Sinais de modernidade na arquitetura popular de Luanda”, em que a autora faz referência ao processo de urbanização a que o poema de Viriato da Cruz remete. Disponível em: <http://cargocollective.com/arquitecturamodernaluanda/Texto-4>. Acesso em: 19 ago. 2016, às 16:26.



Em outra estrofe, o poeta inscreve no poema versos de canções cantadas pelas “*beçanganas* bonitas / que cantam pelas rebitas” em língua oral:

Muari-ngana Santo
dim-dom
ualó banda ó calaçala
dim-dom
chaluto mu muzumbo
dim-dom... (CRUZ. In: FERREIRA, 1998, 166)

É importante ressaltar que várias produções literárias referentes ao final dos anos 1940 e início dos anos 1950 indicam a intenção de escritores e intelectuais de trazerem, para as criações literárias, os costumes de espaços habitados pela população pobre, majoritariamente angolana, os chamados musseques periféricos da cidade de Luanda em que se conservavam muitos dos costumes característicos da população africana. No período aludido, começam a ser conhecidas, em Angola, as produções literárias de Luandino Vieira que, aos poucos, irão assumir traços nítidos das misturas de linguagem características do universo encenado em seus livros e que se fazem elementos identificadores de seu estilo, como a apropriação intencional de “*marcas advindas da língua quimbundo*”⁷. Embora a apropriação do discurso popular e de construções advindas do kimbundo seja entremeada de recriações e inventividades, a sua intenção era apreender particularidades do kimbundo relacionadas ao uso dos tempos verbais e das preposições (VIEIRA, 1980, p. 60). A língua “*misturada*”, característica do português que assume construções próprias do kimbundo, está visível, em sua escrita, a partir do livro *Vidas novas*, escrito em 1962 e publicado em 1975, que já exhibe grande número de inovações provenientes da fala popular da capital angolana. *Luuanda*, escrito em 1963, reforça o processo de misturas de línguas e de inovações advindas da oralidade que atingirá seu máximo em obras como *Velhas histórias* (1974) e *João Vêncio: os seus amores* e em outras mais recentes⁸.

No romance *João Vêncio: os seus amores*, publicado em 1979⁹, a apropriação da língua falada, conforme informa o escritor, mostra-se influenciada pelo contato direto com um falante do português misturado, característico de determinados espaços da cidade de Luanda¹⁰. A fala do protagonista João Vêncio mistura, na forma oral em que ele se expressa, construções morfossintáticas e lexicais da língua portuguesa e do kimbundo, e de códigos dos discursos do Direito e da religião cristã e de referências a conhecimentos “*mal costurados*” que invadem a sua fala. Nesse romance, o pacto ficcional assume uma intenção interlocutiva de que fazem parte os volteios característicos utilizados pelo protagonista João Vêncio desde o convite feito ao mudiê¹¹, para assumir o jogo proposto por ele: “*Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga*” (VIEIRA, 1987, p. 13). É interessante observar que o contrato proposto estabelecerá as regras da relação entre João Vêncio e seu interlocutor e os lugares que cada um ocupará na cena enunciativa. Quem tece os meandros da conversa é João Vêncio que se vale dos recursos de que lança mão para explorar recursos permitidos pela liberdade do escritor de criar, ainda que esteja atento aos usos da língua popular, conforme revela o escritor (VIEIRA, 1980, p. 58). A fala do narrador do romance resgata, intencionalmente, as “*mil cores de gente, mil vozes*” (VIEIRA, 1980, p. 41) do musseque que se misturam aos conhecimentos que o

7 Sobre essa questão, ver as declarações do escritor no livro *Luandino – José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, organizado por Michel Laban (1980), p. 57-62.

8 Referimo-nos aos romances: *O livro dos rios* (2006), que pode ser considerado “um reencontro com a impressionante linguagem que marcou profundamente o itinerário da ficção de seu país”, conforme observa Rita Chaves, em comentário publicado na *Carta Maior*, 21 dez.2006, e *O livro dos guerrilheiros* (2009), o segundo volume da prometida trilogia *De rios velhos e guerrilheiros*.

9 Todas as citações do livro, neste artigo, são feitas a partir da 2ª edição da Edições 70, 1987.

10 Sobre o uso da língua kimbundo nesse romance, ver FONSECA (2014a) e FONSECA (2014b).

11 Conforme o escritor: “uma palavra quimbunda, quer dizer: patrão, senhor” (VIEIRA, 1980, p. 59).

protagonista foi assumindo em suas muitas andanças, às muitas falas que ouviu nos diferentes lugares por onde andou, antes de ser preso, acusado de “Tentativa premeditada de homicídio frustrado [...] tentativa de homicídio frustrado, isto é: premeditada tentativa de homicídio” (VIEIRA, 1980, p. 14), conforme tenta explicar João Vêncio ao mudié. Os recursos explorados pelo escritor corporificam um tipo de escrita tecida com as múltiplas contas que formarão os fios da conversa que mantém com seu interlocutor que motiva, com suas perguntas, a orquestração de um discurso intencionado a apreender as muitas tonalidades que colorem a fala do protagonista falador.

No conto “Estória de família” (Dona Antónia de Sousa Neto), do livro *Lourentinho Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (1981)¹², a inventividade do escritor se mostrará de forma mais intensa. O narrador do conto, já nas linhas iniciais, declara que a história retoma os ventos históricos, mas mistura-se a casos da esfera particular, já que relatará os acontecimentos em torno de um almoço “de-pedido” que se transformou em “lição etnografológica para brasileiro ver” (VIEIRA, 1991, p. 75). Desde o início da narrativa, configura-se o tom irônico do narrador, bem como a intenção do texto de mergulhar em costumes e na tradição angolana de festas, já alterados pelos “ventos históricos” e por demandas de uma ordem que abriga as ordens sociais várias que o conto explora. Uma delas seria o fato de a língua quimbunda ser deslocada para o lugar para onde ficará Dona Antónia de Sousa, a velha *bessangana* que, aparentemente desterrada dos acontecimentos que se dão na casa, deles participa, valendo-se de gritos e das “palavras podres¹³” que as boas maneiras do anfitrião se esforçavam por amenizar. Ao ser confinada na “sombra mandioqueira”, a velha lá ficou a “cuspir: sonhar e espiar as coisas que chegavam; xingar as pessoas” (VIEIRA, 1991, p. 78).

É interessante observar que os lugares reservados aos “meus amicíssimos”, como acentua o dono da casa, Damasceno de Sousa Neto, “todo anfitrioso” (VIEIRA, 1991, p. 76), não são suficientes para acomodar devidamente o grande número de convidados que transformam o “plebeio almoço” em “ágape etno-patriótico” (VIEIRA, 1991, p. 77-78), enchendo “a casa de cheiros frescos e frutas” (VIEIRA, 1991, p. 79) e de maravilhas que as mãos das cozinheiras preparavam ciosas de apresentar aos convidados a riqueza gastronômica do país, mesmo atentado para as ordens de que “o almoço devia seguir a linha do simples, não funguissar” (VIEIRA, 1991, p. 79).

O conto, ao explorar os vários costumes que a tradição de festas exigia nos salões angolanos do antigamente, detalha a riqueza do almoço, com quitutes típicos da boa cozinha, da arte de bem receber todos os convidados que vieram participar da riqueza das “iguarias e bebidas” (VIEIRA, 1991, p. 81) que eram servidas ao som da música executada pelos Camundongos do Ritmo, encarregados de substituir o Ngola Ritmo, que estava na cadeia. Com essas informações, o narrador vai desfiando não apenas os detalhes do almoço, mas, sobretudo, dando informações sobre os sinais do tempo em que o almoço acontece. Embora o anfitrião desprezasse o quimbundo, a língua se exibia nos muitos sotaques e nos acontecimentos que chegavam à festa, junto com os convidados que enfrentavam “a poeira mussequeira como bênção” (VIEIRA, 1991, p. 83). As muitas cozinheiras ficam responsáveis pela explosão dos “cheiros da comida e dos guisados” exibidos por palavras e expressões quimbundas que temperam o texto com sonoridades várias e imprimindo neles detalhes que o narrador descreve com riqueza, acompanhando a riqueza da festa e a dissolução de

12 Todas as referências ao conto, neste texto, remetem à 2ª. edição, de 1991.

13 Luandino Vieira refere-se, em entrevista: “Eu creio que “palavras podres” é uma tradução, é como se diz em quimbundo [...] é mesmo um palavrão, uma obscenidade” (VIEIRA, 1980, p. 57).



costumes que se exhibe na sombra da mandioqueira, onde a velha Nga Antónia pede, aos berros, fogo para seu cachimbo: “*Ngi-bekele kala dia tubia!*”¹⁴

Ao se fazer cenário de tempos marcados por prisões e desassossegos, o conto permite que as misturas, no nível dos enunciados e da diegese, figurem como construções languageiras que atravessam o léxico, a sintaxe e a semântica da língua imposta pela administração de que faz parte Damasceno, como antigo chefe-de-posto e também “a senhora dona Antónia de Sousa – digo: *nqa Tonha dia Kaj ‘vintém.*” (VIEIRA, 1991, p. 84), personagem de um cenário que o narrador registra com a intenção” de assinalar os modos como a “vermelha poeira mussequísima” (VIEIRA, 1991, p. 83) infiltra-se na festa, ou melhor, de apreender os detalhes de uma festa que congrega falares, tradições e misturas muito próprias da cidade de Luanda, em determinado período da colonização portuguesa.

Na azáfama da festa, o “doce xuxualho antigo” fica preso na “sebe das buganvílias, no gueto de mandioqueiras” (VIEIRA, 1991, p. 87), onde a velha don’Antónia “que ninguém não vê” grita “Tubia”. O narrador, muito irônico, acrescenta à cena seu sábio comentário – “quem que ouve necessidades primitivas em hora de musas inspiradas?” (VIEIRA, 1991, p. 87), salientando o fato de as palavras da velha *bessangana* ficarem inaudíveis diante do anúncio da entrada da “música [que] manará aqui do imorredeiro coração dos próprios vates demócritos [...]” (VIEIRA, 1991, p. 87). O som, conforme observa o astuto narrador, “semeia vogais e colhe neologismos”, o que acentua a proposta de Luandino Vieira, reiterada em entrevista recente, de explorar, em seus livros, “as alterações na língua portuguesa sobretudo devidas ao fato de preencherem, com vocábulos da língua portuguesa ou da linguagem corrente, estruturas que eram de outra língua [...]” (VIEIRA, 2015, p. 188) – estratégia com que o escritor cumpre o propósito de desenvolver uma língua literária angolana. Com tal intenção, exibem-se no conto falas, ritmos e expressões languageiras e musicais que afirmam as diferentes posições sobre o que é ser da terra e o que é ser alheio a ela, ao mesmo tempo em que a essas informações se juntam minúcias sobre a variedade de tomates, abóboras e frutos característicos de seu país¹⁵. Uma língua literária, advinda da mistura entre o português e as línguas orais angolanas, que expõem no conto uma intenção de “descobrir Angola”, também se expressa com outros contornos literários em livros dos escritores angolanos Uanhenga Xitu, Jofre Rocha, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e, mais recentemente, Ondjaki.

Com o mesmo propósito de permitir que a língua portuguesa levada aos territórios angolanos seja visitada pelas sonoridades e tons das línguas orais, Ruy Duarte de Carvalho assume, em alguns de seus livros¹⁶, os costumes de povos que conservam rituais expressos em palavra falada. Como já discutido em outros momentos, a apropriação de textos orais que se exibem em livros, como *Hábito da terra* (1988) e *Ondula savana branca* (1989), está presente também em obra ficcional que herda experiências concretas do trabalho do antropólogo, tais como as exibidas no livro *Vou lá visitar pastores* (1999), que se vale de anotações e descrições do cotidiano de pastores kuvale, na província do Namibe, no sudoeste de Angola. Publicado como romance, o livro é também um relato de percursos do escritor pelo sudoeste angolano, estrategicamente apropriados com o cuidado de que o produto de experiências concretas – informadas em nota que acentua o contato do escritor com alguns dos mencionados pastores (VIEIRA, 2015, p. 11) – não interfira na intenção ficcional do livro. Por meio desse pacto, a literatura recorre ao artifício narrativo de tornar públicas as gravações, em fitas cassetes, que o autor (imaginado) diz ter gravado, tentando deixar

14 “traz-me uma brasa”, de acordo com tradução indicada no glossário que acompanha o romance, p. 152.

15 Ressalte-se a profusão de tomates e abóboras (p. 79) e de frutos (p. 97-98) e dos vários costumes e artes de os degustar.

16 Observar o trabalho exposto pelo escritor em livros como *Ondula, savana branca* (1989) e *Vou lá visitar pastores* (1999).

informações para o suposto repórter da BBC, de Londres, interessado por “se inteirar da terra e das gentes” do sudoeste de Angola, conforme afirma o informante na p. 15. Fica clara, nesses livros de Ruy Duarte de Carvalho, a intenção defendida por Pierre Nora (1985) de que é preciso cultivar uma “certa vigilância comemorativa”, para impedir que a história varra rapidamente para longe o que resta de tradições em muitas culturas de predominância oral. Com essa intenção, o texto literário reverencia tradições de grupo e tenta registrar vestígios do que se perdeu em termos de memória coletiva, legitimando, de certa maneira, as contradições características dos “lugares de memória”, uma vez que só eles conseguirão recuperar rastros e traços do que se perdeu ou do que se perde, como as conchas vazias que chegam à praia, na bela imagem construída por Nora (NORA, 1985, p. 8).

No processo desenvolvido pelo escritor e antropólogo angolano, fica clara a força desestabilizadora da literatura e a possibilidade de o texto literário ser considerado a partir de elementos de um intercâmbio verbal que concretiza os modos de funcionamento da escrita que deseja interagir com o leitor, conclamando-o a participar de um jogo, cujas peças se montam na relação entre letra e voz. As apropriações de peças do acervo da produção oral de povos africanos diversos são parte de um esforço de exibir a interatividade entre gestos de escrita e tonalidades de vozes que eles tentam ouvir. A expressividade de falas e cantos, ao ser transportada para a escrita, passa a funcionar como elemento característico de um gênero literário que também abriga outras formas discursivas como as do gênero textual provérbio e de outras construções características da oralidade.

No livro *Ondula, savana branca*, alguns poemas assumem as intenções de uma fala proverbial que, no seu espaço original, era destinada a expressar uma visão de mundo que se legitima em saber calcado na experiência expressa por provérbios que observam que “o dar não molesta o braço/nem dorme com espinho na mão/que afagou durante o dia” (VIEIRA, 2015, p. 38). Muitas vezes o poema é espaço onde se encenam enunciados produzidos pela sabedoria anônima, característica do provérbio e de máximas que, no âmbito da literatura, passam a produzir efeitos de sentidos que guardam a experiência de quem os proferiu, visando a historiar preceitos que determinam modos de ser e de fazer: “Não basta juntar a lenha/para recolher os molhos: é preciso que a maldade os não desfaça” (VIEIRA, 2015, p. 39).

O próprio escritor observa que sua escrita, no caso do livro *Ondula, savana branca* e mesmo de outros em que a experiência do observador enriquece a prática de uma escrita, encaminha multiplicidade de olhares sobre o texto literário. Um texto literário que cuida da gestualidade que nele se mostra, talvez para configurar o esforço da literatura para se pôr em diálogo com a oralidade, recolhe os traços de memórias e as “lembranças registadas”, o “som que a imagem manda, induz anima. A língua afeiçoada às intenções para conseguir “dizer em português uma noção *nyaneka*” (CARVALHO, 2005, p. 230).

REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO NETO, António. “Mussunda, amigo”. In: *Sagrada esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1987. p. 91-93.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Luanda: UEA, 1988.

_____. *Lavra: poesia reunida 1970 - 2000*. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. *Ondula savana branca*. Luanda: UEA, 1989.



- _____. *Vou lá visitar pastores; exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1922-1977)*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphael. *Lettres créoles*. Paris: Hatier, 1991.
- CHAVES, Rita. O livro dos rios, de Luandino Vieira. *Carta Maior*. 21 dez. 2006. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/%27O-livro-dos-rios%27-de-Jose-Luandino-Vieira/12/12105>. Acesso em: 3 set. 2016.
- CRAVEIRINHA, José. *Obra poética*. Maputo: Imprensa da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- CRUZ, Viriato. “Serão de menino”. In: FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban II*. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Amadora, Portugal: Plátano Editora, 1988. p. 168 - 169.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO [em linha]. Musseque. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/musseque>. Acesso em: 3 set. 2016.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Luandino Vieira e a liberdade de criar”. *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 2, n. 3. p. 52-62, jul/dez, 2014.
- _____. “A cidade de Luanda em registros de literatura”. In: PANTOJA, Selma; THOMPSON, Estevam C. (Orgs.). *Em torno de Angola: narrativas, identidades e as conexões atlânticas*. São Paulo: Intermeios, 2014. p. 177-194.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- HAMPÂTÉ BÂ. “A tradição viva”. In: Ki-Zerbo, J. (Org.) *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti et al. Paris: UNESCO; São Paulo: Ática, 1982. p. 181-218.
- JACINTO, António. “Castigo pro comboio malandro”. In: FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban II*. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Amadora, Portugal: Plátano Editora, 1988. p. 132 - 133.
- KI-ZERBO. Amadou. “Introdução geral”. In: KI-ZERBO, J. (Org.) *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti et al. Paris: UNESCO; São Paulo: Ática, 1982. p. 21 - 42.
- LAROCHE, Maximilien. *La double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*. Québec: GRELCA, coll. Essais, n. 8, Université de Laval, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LOPES, Miguel. “Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indelévels numa antropologia de sentidos”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 208-228, 1º sem. 2001.
- MATA, Inocência. “A oralidade: uma força comunicativa do texto africano – o exemplo da “Estória da galinha e do ovo”. In: MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 142 - 148.
- _____. Prefácio. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

- _____. *Polifonias insulares*. Cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. “A oralitura da memória”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 61 - 86.
- MERCER, Kobena. *Welcome to jungle*. New positions in Black cultural studies. New York: Routledge, 1994.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1985.
- NUNES, Solange Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.
- SOUSA, Noémia de. “Deixa passar o meu povo”. In: *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001. p. 57 - 59.
- VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, J. (Org.) *História geral da África*. Tradução de Beatriz Turquetti *et al.* Paris: UNESCO; São Paulo: Ática. 1982.
- VIEIRA, Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Organização de Michel Laban. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. Estória de família (Dona Antónia de Sousa Neto). In: *Lourentinho Dona Antónia de Sousa Neto & eu*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. Entrevista feita por Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 177 -198, 2. sem. 2015.
- WATHIONG’O, Ngugi. “Notes towards a performance theory of orature”. *Performance research*. Ohio State University, v. 12, n. 3, p. 4-7, set. 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Texto submetido em 10 de agosto de 2016 e aceito em 12 de setembro de 2016.

