

CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Nº 22/2021.1

Tradições Oraís Africanas
em Trânsitos



NUER / UFSC

2021

CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Números Anteriores

- 01 Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade e segregação
- 02 Terras e territórios de negros no Brasil
- 03 Identidades étnicas no sul do Brasil
- 04 Laudos periciais antropológicos
- 05 Negritude e auto-estima
- 06 Quilombo: fontes bibliográficas
- 07 Os quilombos do Brasil: questões conceituais e normativas
- 08 O direito constitucional de propriedade das comunidades remanescentes de quilombo
- 09 Laudos antropológicos: carta de Ponta das Canas
- 10 Capoeira na universidade
- 11 Saúde pública e ações afirmativas
- 12 Etnicidade e gênero
- 13 Línguas atuais faladas em Angola: entrevista com Daniel Perez Sassuco
- 14 Diálogos com Moçambique
- 15 Ações Afirmativas, Cotas e Formação Universitária
- 16 Expressões Culturais Afro-Brasileiras: Literatura e Musicalidade
- 17 Direitos Humanos, Racismo e Lutas Identitárias Afro-Brasileiras
- 18 Guerreiro Ramos e a arte negra
- 19 Arte Afro-latina
- 20 Ensino à Distância como Armadilha Perfeita
- 21 Pandemia nos Territórios Negros



CADERNOS TEXTOS E DEBATES

Nº 22/2021.1

Tradições Oraís Africanas
em Trânsitos



NUER - NÚCLEO DE ESTUDOS DE IDENTIDADES
E RELAÇÕES INTERÉTNICAS

2021



Catlogação na fonte por NUPPE

Cadernos Textos e Debates / Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas. Número 22 (2021.1) - Florianópolis: UFSC/NUER, 2021, 115 p.

ISSN 2526-981X

1. Antropologia 2. Periódico 3. Universidade Federal de Santa Catarina

Revisão: Charlott Eloize

Ilustração: African Design

Projeto Gráfico: Cainã Margarida

Diagramação: Thabata J. B. Pinheiro

Apoio: Núcleo de Publicações do CFH/UFSC - NUPPE



CADERNOS TEXTOS E DEBATES

N. 22, 2021.1

PERIODICIDADE SEMESTRAL

Comissão Editorial

Diana Brown – Bard College, New York, EUA

Douglas Ladik Antunes – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis SC, Brasil

Frank Milton Marcon – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju/SE, Brasil

José Bento Rosa da Silva – Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, Brasil

Oswaldo Martins de Oliveira – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, Brasil

Pedro Martins – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, Brasil

Ricardo Cid Fernandes – Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, Brasil

Rosa Elizabeth Acevedo Marin – Universidade Federal do Pará, Belém/PA, Brasil

Editora responsável

Ilka Boaventura Leite

Organizador deste número:

Nsimba José

Endereço: Campus Universitário. Trindade. Florianópolis/SC, Brasil.

CEP 88040- 900

E-mail: nuer.ufsc@gmail.com

<http://www.nuer.ufsc.br>



Sumário

Apresentação	7
<i>Nsimba José</i>	
Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers?	10
<i>Miriane Peregrino</i>	
Oral e o Escrito como Tradução Literária.....	38
<i>Abreu Paxi</i>	
A Performance do conto oral cabindês e seu contributo etno-cultural para o estudo das suas tradições	70
<i>André Fernando Cula Bumba</i>	
O jacaré do imposto – sua circulação nos artefatos culturais	92
<i>Nsimba José</i>	



Apresentação

O Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas (NUER) da Universidade Federal de Santa Catarina apresenta, nesta edição, um Caderno com quatro trabalhos. Mediante consulta a especialistas e editores do Caderno e ainda por ser uma publicação brasileira, optamos por adequar os textos ao português do Acordo ortográfico. Isso foi feito exclusivamente aos textos dos autores, ficando as citações em seu original. Os trabalhos em questão se subordinam ao tema tradições orais e seus trânsitos.

A nossa convicção é, no entanto, a de que, as chamadas tradições orais sempre estiveram longe de se configurarem como conhecimento ou sabedoria inertes, por assim dizer, nos seus lugares de fundação.

Com essa visão, é perceptível a ideia segundo a qual as suas materialidades estão em constante circulação no cotidiano e também nas manifestações culturais, tendo em conta que os criadores de bens culturais (simbólicos e estéticos) são sujeitos cuja consciência é constituída social e historicamente. Portanto, não é por mera casualidade que as suas obras se revelam como resultado de mesclas, ou seja, resultam de interconexões de linguagens e formas cuja origem é heterogênea. Entretanto, o estudo dos processos através dos quais se formam os artefatos culturais (música, literatura, teatro, etc) permite tanto dar conta da sua configuração quanto os sentidos que proliferam.

A busca de sentidos pode também figurar como possibilidade de se visibilizar as representações sociais e históricas que contribuem para estruturar o mundo. Os trabalhos aqui reunidos caminham nessa direção. Todos refletem, de forma específica, questão da migração de materialidades das tradições orais para

os mais variados suportes (música, poesia, etc.), visando, por intermédio de processos transformacionais dos textos, explicar suas instâncias estruturais e os sentidos por eles gerados, mais particularmente no contexto angolano. No texto inaugural, *Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers?* Miriane Peregrino, parte de uma releitura de Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX, de Laura Cavalcante Padilha, que, entre outros aspetos, aponta as marcas da oralidade no texto ficcional de escritores como Assis Júnior e Castro Soromenho, obras que, em grande medida, evidenciam a oralização da escrita literária. Partindo da obra de Padilha, a autora questiona o papel da tradição oral nos dias de hoje, isto é, no contexto do pós-independência, do pós-guerras e da globalização cultural, da qual destaca as manifestações de spoken word e poetry slam como aspetos marcantes das produções literárias de jovens artistas em Luanda, capital de Angola.

Na sequência, Abreu Paxi, propõe-nos um estudo intitulado *O oral e o escrito como tradução literária*, no qual problematiza a teoria e a história da literatura e das artes, a partir da realidade múltipla presente no território angolano. Para além disso, equipara os processos comunicacionais da literatura, no geral, e do provérbio, em particular, e apresenta os diferentes suportes nos quais este se aloja, assim como abre a possibilidade de se compreender, a partir de manifestações culturais que compõem o tecido da cultura em Angola, a pertinência do entendimento que postulam os processos de interdependência e retroalimentação entre a oralidade e a escrita. E mais, tendo em conta as reflexões sobre a forma como podemos entender as artes a partir das manifestações culturais em Angola, o autor problematiza, o quanto este processo reflete diretamente na composição do currículo educacional em Angola.

A seguir, temos o texto *A performance do conto oral cabindês e seu contributo etno-cultural para o estudo das suas tradições*, de André Fernando Cula Bumba, no qual, para além de manifestar a necessidade de se estudar a performance associada às narrativas orais contadas em Cabinda (tendo em conta a sua relevância no processo de enunciação e constituição de sentidos), demonstra os trânsitos das narrativas orais no tecido da cultura. E longe de serem narradas de boca a boca, elas migram para outros suportes, como escultura e canção. A referência que faz da obra *A filosofia tradicional dos Cabinda*, de José Martins Vaz, é disso um exemplo. Nessa obra, é possível ler-se contos a partir de mabaya manzungu (tampas de panelas de barro). É, igualmente, possível ler-se contos nas canções do repertório local, como enfatiza o estudo em questão. Nessa linha de abordagem acerca das tradições orais e seus trânsitos, junta-se o último trabalho, da autoria de Nsimba José, com o título *O jacaré do imposto – sua circulação nos artefatos culturais*. A ênfase recai para uma narrativa da tradição oral angolana, O jacaré que pagou imposto, que, dado o seu carácter movediço, retroalimenta, como elemento migrante, outros dispositivos discursivos, como escultura e música (rap e semba), cujos sentidos, como é de se prever, variam de texto para texto, em decorrência das condições de sua produção.

Com os textos aqui reunidos, esperamos, assim, propiciar aos (às) interessados (as) pelos estudos acerca das produções culturais em Angola, que abarcam a escultura, a literatura, a música, etc. um panorama para o conhecimento dos processos culturais nesse país, e para as possibilidades que abrem para o alargamento de pesquisas nas diversas áreas do saber.

Nsimba José

Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers?

Miriane Peregrino¹

Universität zu Köln, Alemanha

Resumo

Em “Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX”, obra seminal para os estudos sobre literatura angolana, Padilha (2007) apontou as marcas da tradição oral no texto ficcional de diversos escritores (em particular, a maka e o missosso, ambos da língua kimbundu, dominante na capital angolana – Luanda). Partindo de uma releitura de Padilha (2007), questionamos qual é o papel dessa tradição oral na Luanda dos dias de hoje, no contexto do pós-independência, do pós-guerras e da globalização cultural, da qual destacamos as manifestações de *spoken word* e *poetry slam* que dominam as produções literárias de jovens artistas luandenses. Nesse sentido, trazemos como

1 É doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil), com doutorado sanduíche na Universidade Agostinho Neto (UAN, Angola). Entre 2019 e 2020 foi assistente de pesquisa do Romanisches Seminar da Universität Mannheim (UNI-Mannheim, Alemanha) e atualmente faz estágio de pesquisa no Portugiesisch-Brasilianisches Institut da Universität zu Köln (Uni-Köln, Alemanha).

* Nota da revisão: os textos foram revisados conforme o Novo Acordo Ortográfico da língua portuguesa, em vigor desde 2009, mas ainda não ratificado por todos os países membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).

referência o evento de microfone aberto “Artes ao Vivo” e a competição de poesia oral, “Luanda Slam”.

Palavras-chave: *Poesia oral, literatura angolana, performance.*

1. Angola: oralidades em trânsito

“A palavra é, por excelência, o grande agente da magia africana”
Amadou Hampôte-Bá (1901-1991), escrito malinês

Durante a 3ª edição do “Luanda Slam”, realizada em 20 de dezembro de 2017, a *slammaster* Elisângela Rita afirmou que a *poetry slam*, embora tivesse origem nos Estados Unidos, era um retorno à oralidade africana. Naquela noite, o auditório do Centro Cultural Brasil-Angola, localizado na Baixa de Luanda, estava lotado. O público, de uma faixa etária entre 16 e 40 anos, estava entusiasmado e participativo diante da apresentação dos *slammers*. Havia uma magia no ar que, num primeiro impulso, nos leva a concordar com Rita. No calor do momento, era como se aquela juventude urbana de Angola entrasse em contato com uma essência ancestral e estivesse ali a fazer algo que inconscientemente já lhe era familiar.

As palavras de Rita despertaram ainda mais meu interesse pelas competições de *poetry slam* na cidade e incluí no roteiro de entrevistas aos *slammers* a seguinte pergunta: “Você acha que o slam é um retorno a oralidade africana?”. Mais tarde, alguns *slammers* responderam vagamente que sim, outros pediram para eu explicar melhor a pergunta e poucos afirmaram com certeza que sim, era um retorno a oralidade africana. Pedro Belgio, ator e *slammer*, foi um dos poucos entrevistados a responder prontamente que sim, afirmando reconhecer na prática do *slammer* a figura do marimbeiro, o tocador e cantor de marimba (instrumento musical com formato igual ao do xilofone, no lugar de madeiras tem cabaças).

Parti da fala dos entrevistados, contudo, para ampliar o leque de perguntas: Mas se a *poetry slam* também é literatura, é possível identificamos em outras manifestações literárias angolanas essa oralidade africana? E se sim, de que forma ela se apresenta? Performance e oralidade se complementam de que maneira? E como o slam pode ainda fazer também tanto sucesso em países de realidades tão diferentes dos países africanos, entre grupos sociais tão múltiplos na França, Bélgica, México, Brasil, Moçambique, Cingapura e no próprio Estados Unidos? E, por fim, como a fórmula *slam* pôde ser criada por um norte-americano branco de um bairro proletário de Chicago?

Justificar a proliferação do *slam* em Luanda através da ideia de retorno à oralidade é um caminho plausível, mas sem dúvida incompleto. É preciso cuidado ao atribuir o sucesso da *poetry slam* a uma essência ancestral africana para não reduzir a complexidade dos fatores que possibilitam a expansão dessa modalidade literária-esportiva por diversos países do nosso globo e nem reduzir a própria dinâmica da sociedade angolana contemporânea. Acredito que as explicações para a proliferação do slam entre a juventude de tantos lugares do mundo tem aspectos gerais em comum e aspectos específicos que as diferenciam, mas só poderemos conhecer estudando, no mínimo, a realidade de mais de um país. Por isso, mostrou-se mais produtivo na minha pesquisa traçar um perfil comparado entre estilos literários produzidos e difundidos dentro da própria cidade de Luanda entre dois períodos históricos distintos: a geração da utopia, anos 1960/1975 e a geração da mudança, anos 2000/2018 (PEREGRINO, 2019). Partindo dessas narrativas angolanas acredito ter uma resposta mais completa sobre a influência da oralidade africana na *poetry slam*.

A *poetry slam* é uma prática literária relativamente recente e de poucas referências bibliográficas no Brasil e em Angola. Os

poucos estudos apontam para a *poetry slam* como uma prática diásporica (D'ALVA, 2011; FREITAS, 2018), mas também com uma tentativa de homogeneização cultural a partir dos Estados Unidos (HOLMAN, 2011; FREITAS, 2018).

Para pensarmos os aspectos fundamentais que, a meu ver, explicam a proliferação do *slam* no mundo nos dias atuais, o presente texto discute da história da literatura angolana recorrendo, em especial, aos estudos da pesquisadora brasileira Laura Cavalcante Padilha sobre a ficção angolana no século XX, e como a associação da *poetry slam* à cultura hip hop, o uso das novas tecnologias e a tradição oral reconfiguram o formato da poesia oral no nosso século.

2. A literatura angolana entre a voz e a letra

Pensar a literatura angolana entre voz e letra é um empréstimo que aqui faço dos termos da professora Laura Cavalcante Padilha em seu livro “Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX”, resultado de sua tese de doutoramento defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1988 – ano do centenário da Abolição da Escravatura como a própria professora sublinhou em nota introdutória.

Todavia, a voz está tão intrinsecamente vinculada a história humana que muitas vezes o uso do termo é banalizado. Longe de discutir os problemas da voz como estabelece Paul Zumthor (1915-1995), pesquisador dos fenômenos da voz ao longo da história, nossa proposta é usar o termo como metáfora da oralidade. De qualquer modo, é importante frisar que reconhecemos a diferença que Paul Zumthor estabelece entre voz e oralidade. Como nos lembra Maria Rosa de Oliveira, para Zumthor a “voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido lingüístico de comunicação por meio da fala”. A voz é um fenômeno global que

implica “não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação” (OLIVEIRA, 2012, p. 351-352).

Em algumas culturas africanas, a palavra tem origem no sagrado e não é apenas um sistema de comunicação entre os homens. Segundo o pesquisador malinês Hampâté Bâ, a palavra é uma tradição viva para muitos povos da savana ao sul do Saara e sua origem está em *Maa Ngala, Ser Supremo*, que depositou em *Maa*, o homem e seu interlocutor, “capacidades que se manifestam a partir da fala” (FONSECA, 2016, p. 13). Hampâté Bâ reconhece no cérebro humano os primeiros arquivos do mundo. Isso também vai de encontro com a afirmação da pesquisadora brasileira Leda Martins sobre a inexistência de culturas ágrafas, uma vez que muitos povos resguardam seus repertórios nos seus rituais, nas suas práticas performáticas.

Na literatura, essa tradição viva é traduzida através de alguns conceitos estabelecidos nos estudos que se debruçam sobre a oralidade ou oralidades, como sublinha Ana Mafalda Leite (2012). O uso dos conceitos de literatura oral (Édouard Glissant/Martinica), oratura (Lourenço do Rosário/Moçambique) ou oralitura (Ernst Mirville/Haiti) não parecem suficientes para explicar, neste trabalho, a permanente influência que o conjunto de textos orais angolanos exerce sobre gerações de artistas. Maria Nazareth Soares historiciza o uso desses conceitos em seu artigo “Literatura e oralidade africanas: mediações” (2016):

ORATURA – ‘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’ / ORALITURA: ‘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'. (FONSECA, 2016,p. 14).

Em sua pesquisa, Laura Padilha (2007, p. 21) afirma que optou por usar o termo *tradição oral* e não um dos demais - literatura oral, oratura ou oralitura - porque *tradição* remete aos valores que passam de geração a geração. Aqui também discutiremos oralidades a partir da *tradição* oral por entender que a tradição revela um caráter de permanência que nos interessa recuperar na comparação das gerações de escritores.

Em Angola, porém como de resto na África em geral, dada sua condição cultural de território eminentemente não letrado, este gozo [do texto] se deslocava, e em certa medida ainda se desloca, do espaço estático do papel (= livro) para o mundo em mutação da voz. É ela a condutora do gozo e é por ela que o contador de estórias libera a força do seu imaginário e a do seu grupo, fazendo do processo de recepção um ato coletivo, ao contrário do homem-branco ocidental que, a partir de um certo momento da história, fez de seu processo de recepção – pela leitura -, na essência, um ato solitário, um prazer de voyeur (PADILHA, 2007, p. 35).

Os narradores dessa tradição oral, os *griots*, fazem parte sobretudo da cultura que se expressa nas áreas rurais, afastadas dos grandes centros urbanos. Em seus estudos sobre a ficção angolana do século XX, Padilha busca identificar os “procedimentos estéticos pelos quais se evidencia uma preocupação coletiva de griotização da expressão narrativa” e que recupera através da escrita “procedimentos característicos da oralidade” na literatura angolana. (2007, p. 31). As marcas da interseccionalidade entre voz e letra, segundo Padilha (2007), podem ser identificadas na tentativa de recuperação griótica dos ruídos, nas marcas das

línguas nacionais sobre o português, nas repetições, e ainda nos cantos encaixados na narrativa, na presença de provérbios que reforçam a ideologia vigente, adensamento da função apelativa da linguagem, com o narrador procurando a cumplicidade dos leitores (PADILHA, 2007)². Por sua vez, Ana Mafalda Leite (2012) aponta que a apropriação da oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa é marcada por três tendências: “a primeira trata da tendência de ‘oralizar’ a língua portuguesa; a segunda tende a ‘hibridizá-la’ através da recriação sintática, lexical e de recombinações linguísticas; a terceira e de uso exclusivamente de autores bilíngues e tendem a fazer uma relação de diálogo entre as duas línguas, alternando-as entre frases ou dentro de uma mesma frase” (LEITE, 2012) A pesquisadora alerta que a predominância da oralidade nos países africanos “é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza’ africana” (LEITE, 2012, p.), como alguns estudos apontam. Segundo Leite (2012), essa visão é preconceituosa, ora superestimando o papel da oralidade ora subestimando-o, sempre em relação a cultura letrada europeia.

Segundo Laura Padilha (2007), é impossível apreender a literatura angolana moderna sem conhecimento dos textos orais que a sustentam. A *maka* e o *missosso* são os textos orais privilegiados na análise da pesquisadora brasileira e, ambos, não são característicos da cultura ambundu (não de Angola como um todo visto que o país tem vários grupos étnicos) embora marquem o imaginário dos escritores da capital.

2 Padilha afirma que a recuperação griótica dos ruídos é um traço marcante das narrativas de Uanhenga Xito que usa procedimentos gráficos para tornar seu texto ruidoso: “As duas mulheres encontram-se [...] exclamaram ao mesmo tempo : ka-ia-aaááá. E seguem-se as pancadas (pá-pá-pá) nas costas” (Manana, ANO, p. 123).

O ponto-origem buscado será um grupo de estórias populares designadas missossos, que circularam, durante séculos, pela voz dos contadores orais, ou seja, pela voz dos *griots* da tradição, aqui ampliando o uso do termo griot. Contar missosso, no universo social de Angola – quimbos, aldeias e/ou cidades – é uma prática ritualística e gozosa pela qual os imaginários do contador e de seu(s) ouvinte(s) entram em interação prazerosa. Então, é a soberania da voz que comanda a festa do prazer do texto. (PADILHA, 2007, p. 21).

Historicizar os caminhos da literatura angolana se faz necessário para compreensão das rupturas da dependência ideológica e estética do discurso dos colonizadores e surgimento da literatura moderna angolana, comprometida não só em traduzir para o texto imagens do povo angolano mas oralizar o texto, criando nele um entrelugar entre voz e letra. Boa parte da discussão sobre quando e como se estabelece a literatura angolana vimos no capítulo 2, mas retomar alguns aspectos é necessário.

No longo período de dominação portuguesa (XV-XX), a literatura escrita produzida nos países colonizados era de autoria do colonizador e, portanto, estava comprometida e marcada por uma visão branco-europeia do mundo. Nas colônias, o acesso à educação ocidental (escrita) era restrita aos colonos, seus filhos e os negros e mestiços assimilados. Mesmo quando a literatura passa a ser produzida pelos nascidos em Angola – os negros, mestiços e brancos – a mentalidade colonial prevalece em muitas das narrativas escritas. Durante algumas décadas, há uma dependência, segundo Laura Padilha, “em relação ao discurso estético do colonizador”:

Retomando mais detidamente a relação da ficção angolana com a escrita, vê-se que tal relação se mascara, até quase a segunda metade do século XX, sobretudo, pela dependência em relação ao discurso estético do colonizador, contrariamente à ficção que circulava pela voz e se caracterizava pela reafirmação dos valo-

res de origem, sempre colocados na periferia por aquele mesmo colonizador para quem as práticas autóctones significavam uma não-cultura. (PADILHA, 2007, p. 19).

Até meados de 1950, a produção escrita em Angola estava alinhada com o discurso do colonizador enquanto que a ficção que circulava oralmente estava comprometida com a reafirmação dos valores africanos. Essa dicotomia vai, por muito tempo, estabelecer certa desconfiança e estranhamento em relação à literatura escrita.

A predominância da cultura oral na maior parte da África foi (e ainda é) um ponto de tensão na produção textual dos países africanos e, por isso, muitas vezes a oralidade é tomada como “um critério de análise das literaturas africanas”. No entanto, Cheik Anta Diop (1923-1986), pesquisador senegalês, aponta que “a civilização e a escrita egípcias foram um produto e um contributo para a cultura africana” e, além disso, outros estudiosos apontam que a escrita árabe tem grande importância em algumas partes da África pelo menos desde o século XIII (LEITE, 2012, p. 17-19).

Embora a escrita não tenha sido introduzida pelos europeus no continente africano, como muitas vezes se afirma, seu uso foi potencializado através da colonização europeia, e essa condição gerou conflitos e desafios à produção textual moderna africana. Manuel Rui Monteiro, escritor angolano, faz uma das melhores sínteses desse conflito: “Agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não na intenção de o liquidar mas para exterminar do seu texto a parte que me agride”.

No caso de Angola, a língua e a escrita portuguesas chegaram com os tiros do colonizador e foram, também, instrumentos de dominação e distinção. No trecho citado de “Eu e o outro – o invasor”, Manuel Rui defende que o africano precisa aprender a língua e a escrita do colonizador, pois também eram armas e precisavam ser

dominadas e usadas em favor dos colonizados. O escritor angolano aprende a *desescrever* o português, impregnando-o de oralidade, refazendo a escrita para amplificar sua voz e inscrever nos registros dos livros versões da sua própria história.

Segundo Padilha (2007), um dos principais marcos da ruptura com o discurso estético e ideológico do colonizador foi a publicação da revista *Mensagem* (1951): “marco da modernidade literária angolana, [a revista *Mensagem*] subintitula-se ‘A voz dos naturais de Angola’ iniciativa dos Novos Intelectuais que convidavam: ‘Vamos descobrir Angola’ (PADILHA, 2007, p. 18).

O chamado dos Novos Intelectuais - ‘Vamos descobrir Angola’- foi, para além do início da literatura moderna angolana, o estopim de uma geração de escritores que dariam os primeiros tiros pela independência do país através das letras: “Vai-se revelar a consciência de que é preciso resgatar uma nova fala pela qual a luta de libertação nacional se venha também corporificar” (PADILHA, 2007, p. 169).

A tarefa, no entanto, não foi fácil. Se por um lado, esses escritores recuperaram sobretudo o cotidiano e saberes populares dos musseques, inspiraram-se na prática do *griot*; por outro, seus textos estão muito presos ao espaço geográfico de Luanda, a capital angolana, e eles próprios fazem parte da elite intelectual, letrada, afastada em larga medida da dinâmica popular. Assim, torna-se inevitável que essa literatura, ainda que interseccional entre voz e letra, adquira outra configuração: “O texto cristalizado na escrita já não pode ser considerado oral *stricto sensu*. A fixação gráfica lhe dá uma nova dimensão.” (PADILHA, 2007, p. 39).

Acredito que a partir daqui podemos esboçar algumas respostas para a pergunta central deste artigo: Qual o papel da oralidade africana na poética dos *slammers*? Um primeiro ponto de contato entre a produção textual da ficção angolana no século XX e a deste início

do século XXI é a cidade de Luanda. Os produtores artísticos, ainda que possam se diferenciar sob diversos aspectos, continuam pertencentes ao espaço urbano, distantes das matrizes tradicionais da cultura africana, mais preservada nas áreas rurais. Uma diferença brutal está, contudo, no acesso à educação e aos meios editoriais dominados nos moldes ocidentais. Enquanto os primeiros escritores são, muitas vezes pertencentes à elite de ascendência portuguesa e/ou possuem dupla nacionalidade e, portanto, estavam desde muito cedo familiarizados com a cultura escrita portuguesa, os segundos ainda que alfabetizados na língua portuguesa têm contato na infância com as línguas nacionais através dos avós ou pais e acessam à escola de forma muito precária.

Seus textos já não precisam estar fixos em papéis, embora a publicação de um livro seja desejo de alguns, mas fixam-se no universo digital das redes sociais, reproduzidos em vídeos, em narrativas híbridas em linguagens e formatos. Mas a *geração da mudança*, ao mesmo tempo que retoma a performance tradicional da voz, questiona o poder do mais velho tão valorizado nos *missossos*. O texto dessa geração introduz expressões em inglês à sua narrativa local ou mesmo trechos inteiros escritos nesta língua dita universal em tempos de globalização.

Apesar disso, um fio comum parece não ter se perdido: o da voz. Continua sendo fundamental para compreensão das narrativas dessa nova geração os caminhos da tradição oral sobre literatura angolana.

Na festa do prazer coletivo da narração oral, principalmente entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do *griot*, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as

vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*. (PADILHA, 2007, p. 35).

O exercício de sabedoria do nosso século, contudo, é liderado pela juventude, ou seja, pelo mais novo, ao contrário da tradição, em que a palavra é do mais velho, caracterizando, inclusive, por certa hierarquia. A pesquisadora Ana Mafalda Leite afirma que a análise da tradição oral nas literaturas africanas tendem ora para a nostalgia e ora para a utopia, pois se esquecem que, embora o uso da voz possa parecer horizontal, é profundamente hierarquizado dentro das sociedades tradicionais.

Segundo Leite (2012), a ideia de que a oralidade é a resultante de um colectivo, permitiu a difusão de um outro preconceito: o de que as tradições orais são acessíveis a todos, são universalmente mais igualitárias, pelo acesso à voz, ao passo que a escrita e a tecnologia a ela associada, requerem uma preparação especial e, naturalmente, são mais selectivas. Este pressuposto não toma em linha de conta, apenas para dar um exemplo, o secretismo e elitismo envolvidos na aprendizagem e recitação de certos géneros da oratura em que o bardo ou 'griot' é um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais, como a epopéia, as genealogias ou a crónica histórica.

No século XXI, o gozo do texto não abandona a página escrita, local de materialização da narrativa dos *slammers*, mas se afasta dela para retomar o contato direto entre o narrador e o grupo, re-fazendo o processo de recepção como um ato coletivo, griotizado nos palcos do *slam*. Retoma sim, uma teatralidade que podemos identificar em narradores antigos.

Há toda uma gestualização própria acompanhando o ato oral de narrar, o que faz com que, no dizer de Ola Balogun, "a arte dos

contadores de histórias tradicionais” se caracterize por representar “uma espécie de teatro com um só personagem ” (1980, p. 83). Este teatro tem como um dos seus elementos cênicos o próprio público, participante ativo do processo de ritualização em que se transforma o ato de contar. (PADILHA, 2007, p. 39).

No texto acima, Laura Padilha descreve o ato de narrar da tradição oral em moldes muito próximos como Roberta Estrela D’Alva ou Daniela Freitas descrevem as batalhas de *slam* em São Paulo: o ritual do encontro entre o *slammer* e o público, sua interação, a presença como marca fundamental da *poetry slam* ainda que o uso das novas tecnologias se faça sentir tanto na performance quanto dos meios de difusão e circulação do novo texto oral. O resultado comum é o prazer coletivo da narração oral.

3. *Poetry slam*: uma voz desestabilizadora do mundo pós-moderno

As dinâmicas da oralidade, como vimos, exercem forte influência sobre a literatura angolana das duas gerações. Se na geração da utopia, expressões de tradição oral foram usadas no exercício de oralizar o texto escrito, na geração da mudança, ao contrário, as marcas da oralidade vão desprender o texto do papel, redimensionando-o no uso do microfone e em contato com o grupo de leitores/ouvintes.

Mesmo não dispondo de pesquisas suficientes da expansão da *poetry slam* em outros países é possível inferir que as dinâmicas da oralidade também marcam a forma como a *poetry slam* tem se disseminado por outras culturas também. Não podemos esquecer que o gesto, o corpo traduzem a primeira forma de comunicação, de linguagem humana em qualquer sociedade, seguida pela oralidade, a voz. A comunicação escrita, a técnica, portanto, é

uma invenção que não se estende indiscriminadamente a todos e em todas as sociedades. Na Europa, onde a literatura escrita se desenvolve com maior velocidade, Walter Benjamin (1984), vai apontar a morte do narrador, do exercício coletivo de contação de histórias. Mas o próprio surgimento da *poetry slam* num bairro branco e operário de Chicago e sua proliferação em países europeus, dando origem a eventos como a *Bunkerslam* na Alemanha, não apontam também uma reconexão com as oralidades que foram secundarizadas pela comunicação escrita? Secundarizada, porque não podemos falar em oralidade ocidental perdida visto que o gesto/corpo e a oralidade/voz continuam protagonistas da comunicação primeira dessas sociedades.

Essa reconexão, esse retorno à oralidade, no caso de Angola, oralidade africana não se faz consciente e naturalmente. Em *Cartas para Angola* (2011), Lukeny Bamba Fortunato lembra que quando deu início ao Artes ao Vivo “*as pessoas não estavam acostumadas a recitar*”, ou seja, no espaço urbano luandense, essa oralidade também estava secundarizada. O evento de microfone aberto, Artes ao Vivo, coloca a oralidade em destaque, mais uma vez, introduzindo, contudo, novos elementos e recursos tecnológicos.

É ainda preciso mapear, identificar e discutir outros aspectos que também influenciam e caracterizam a expansão da *poetry slam* e como esses dados, que podemos chamar de gerais, alcançam especificamente o território de Luanda. O papel da curadoria e produção dos *slams* é fundamental para compreensão da proliferação do mesmo em Angola (PEREGRINO, 2019). Não podemos esquecer que o cenário da *poetry slam* angolana é ainda atravessada: 1. Pelo intercâmbio com a África do Sul e os Estados Unidos (Lukeny Bamba Fortunato e Elisângela Rita); 2. Pela interferência do Goeth Institut alemão em Luanda através do Spoken Word Project (2013); 3. Pelo intercâmbio com a Festa Literária das Periferias/Flup a partir de

2015 (Elisângela Rita) e, mais recentemente, 4. Pela presença de produtores e artistas brasileiros na cidade ou pelas redes sociais (em especial, durante a pandemia).

Além disso, em Angola, o hip hop chegou primeiro como bem detalharam os pesquisadores angolanos Gilson Lázaro e Osvaldo Silva em seu artigo “Hip hop em Angola: o rap de intervenção social”(2016). No Brasil, Daniela Freitas (2018) também vai apontar o hip hop como um co-responsável pela proliferação da *poetry slam* em São Paulo. A pesquisadora traz ainda o conceito de NIKE-ZAÇÃO de Stuart Hall (2013) para pensar essa disseminação no plano global.

O hip hop por si mesmo, como parte da cultura negra norte-americana, ou seja, da diáspora africana, reafirma a importância da oralidade africana na *poetry slam*. No entanto, não podemos negar que suas inovações estéticas e tecnológicas, os padrões de sua comercialização partem do lugar em que se reconfigura essa cultura diásporica – a América, mais especificamente, os Estados Unidos. Todas essas marcas que compõem o hip hop são legítimas, combinam-se e não se excluem.

Não faz parte desse estudo dar por conhecer profundamente o hip hop e, sim, a *poetry slam*, procurando apreender e compreender essa manifestação de poesia falada sob os seus diversos ângulos e no que ela se diferencia da poesia tradicional. No tópico anterior, discutimos a importância da oralidade e neste abordaremos: a) a associação da *poetry slam* ao hip hop, b) a globalização cultural tanto da *poetry slam* quanto do hip hop, c) o uso, ou não, da tecnologia na prática poética e d) a dinâmica de interação com o público que é tão diversa da poesia escrita tradicional. Cada um desses aspectos é uma peça do quebra-cabeça *poetry slam* que aqui tentamos montar e visualizar.

Em 1988, recém-chegada à Nuyrican Poets Café de Nova Iorque pelas mãos do poeta estadunidense Bob Holman, a *poetry slam* agrada o público, espalha-se, conquista latinos e negros, associa-se à cultura hip hop e inicia sua proliferação massiva pelo mundo. Bob tinha lido sobre a *poetry slam* no New York Times e decidiu ir até Chicago conhecer Marc Smith, o Slam Papi.

Conhecido por ser o *slammer* pioneiro de Nova Iorque, Bob Holman foi um dos poetas entrevistados no documentário *Slam: voz de levante* (2017). Nascido no Tennessee, em 1948, Holman é de descendência judia por parte de pai. Devia ter uns 63 anos quando recebeu a equipe do filme em Nova Iorque. Durante a entrevista ele abordou a importância da tradição oral na prática da *poetry slam*: “Nós estamos renomeando algo que já aconteceu antes.” - afirmou Bob Holman - “Originalmente eram os griots do oeste da África, trazendo sua poesia, a maneira como Homero fez poesia na Grécia, a maneira como os índios utilizam a poesia nos Estados Unidos.”

Na fala de Holman, a oralidade é marcada como traço cultural de muitos povos, em diferentes lugares. Em “Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo” (2017), a pesquisadora brasileira Cynhtia Neves também faz menção a esse aspecto: “Dos *aedos* e *rapasodos* da antiga Grécia aos repentistas e cordelistas do Nordeste brasileiro, a poesia falada dos slams é hoje o fenômeno poético que se espalhou pela cidade de São Paulo e pelo Brasil” (NEVES, 2019, p. 96).

A referência aos repentistas e cordelistas feita por Neves tem particular importância quando lembramos que 45,5% da população de São Paulo é composta por migrantes, principalmente nordestinos, segundo dados apresentados em 2011 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Não é à toa que os termos *slampião* e *slampião* foram cunhados por um *slam* de São Paulo (o

Slam da Guilhermina), numa referência aos cangaceiros nordestinos. Esse quadro me remete ainda ao músico paraibano Repper Fiell que vive na Favela Santa Marta, zona sul do Rio de Janeiro, outra cidade marcada também pela migração nordestina.

Repper Fiell é um músico da cena hip hop carioca. Ativista político, escritor e produtor cultural, é autor do livro “Da favela para as favelas: história e experiência do Repper Fiell” (2011) onde informa o leitor, logo nas primeiras páginas, que seu nome artístico escreve-se “Repper” e não “Rapper” por ser, antes de tudo, um homem da cultura nordestina: “Neste livro eu irei me identificar como repper com e, e não rapper. Acredito que temos mais parentesco com o repente. Meu bisavô era repentista. Essa cultura do improviso, de rimar, vem desde pequeno” (REPPER FIELL, 2011, p. 7).

De certa forma, a observação de Repper Fiell sobre o rap confirma a afirmação de Bob Holdman (ano, p.) sobre a *poetry slam*: “*Nós estamos renomeando algo que já aconteceu antes*” em diferentes lugares e de múltiplas formas. E para Fiell, aconteceu no nordeste brasileiro – o repente – e se misturou com o hip hop importado da cultura norte-americana, principalmente, nas grandes cidades brasileiras.

O moçambicano Féling Capela, em entrevista a DW, também afirmou que a prática do slam já existia em Moçambique: “Nós temos jovens que na verdade já faziam Poetry Slam muito antes da palavra ‘slam’ (arremessar ou jogar, no contexto das competições de poesia) existir. As pessoas já o faziam de maneira espontânea” (CAPELA, 2013).

Apesar disso, na mesma entrevista, Capela admite que embora existente, a prática da poesia falada no seu país mudou após a introdução dos conceitos e técnicas estadunidenses. As regras e a forma de se conduzir poesia oral foram, sim, alteradas: – “Os americanos, os europeus que trabalham estes conceitos de ma-

neira técnica, criam conceitos e mandam os conceitos para aqui e nós passámos a fazer isto com regras” (CAPELA, 2013).

A cidade, o espaço urbano, é o lugar do encontro e da reinvenção de costumes e culturas. Ela reúne características de todo um país em recortes que se unem numa grande colcha de retalhos desiguais, diversos em todos os aspectos, produzindo uma cultura híbrida por excelência. E essa marca de cidade não é diferente em São Paulo, nem em Maputo, Nova Iorque ou Luanda. Assim, a ideia de pureza cultural é totalmente incompatível com a realidade desses espaços.

Por outro lado, quando Féling Capela (2013) fala que os americanos e os europeus “criam conceitos e mandam os conceitos para aqui [África]”, fica subentendido que existe uma dominação e imposição estrangeira na importação desse produto cultural, e esse é também um ponto fundamental para entendermos a proliferação da *poetry slam* pelo mundo. Trata-se do processo de globalização cultural segundo o Dicionário Crítico de Política Cultural (COELHO, 2012) ou “NIKE-ZAÇÃO” que Daniela Freitas apresenta a partir do conceito de Stuart Hall (2013) para designar a tentativa de homogeneização cultural a partir do modelo norte-americano e que ganha força com a globalização. Segundo Daniela Freitas, “não pode ser esquecida na análise [do slam e do hip hop], a ‘nikezação’ dessas áreas, o mandato de consumo que passa a ser uma regra no comportamento dessas comunidades, associando o valor consumo ao de cidadania, um sintoma viralizado pela globalização” (FREITAS, 2018, p. 17).

Se o processo de globalização da economia, ao qual se associa o fenômeno da globalização cultural, está em curso pelo menos desde a época das grandes viagens marítimas no século XVI, de que resultou a colonização das Américas, sua intensificação potencializada deu-se após a Segunda Guerra Mundial e, de modo mais específico, nas duas últimas décadas – em particular graças

ao aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa e da informática. (...)

... é todo um novo universo que se oferece ao imaginário através da informática e da cibernética, alterando experiências sensoriais e intelectuais mediante o recurso à realidade virtual. (COELHO, 2012, p. 203; 207).

A associação da *poetry slam* à cultura hip hop norte-americana também, como já dissemos, é um ponto chave para explicar sua expansão global. Marc Smith não gosta muito dessa associação. Em entrevista a Roberta Estrela D'Alva ele afirmou que artistas do hip hop chegaram ao *poetry slam* no início dos anos de 1990, eram escritores mas queriam algo mais do que escrever letras de música: “O problema é que todo mundo começa a pensar que o slam se resume a isso [a cultura hip hop] e começam a excluir todo o resto.” – afirmou Smith.

Na sequência do filme, D'Alva entrevista Kevin Coval (ano), diretor do Young Chicago Authors que afirma que Marc Smith tem um papel importante mas “ele é parte da história, entende?” e acrescenta que “existe uma história muito maior do que o *poetry slam*”: a história do hip hop.

Quando artistas do hip hop se aproximam da *poetry slam*, ela se fortalece enquanto uma manifestação cultural urbana e isso é muito positivo. A cultura hip hop, em muitos lugares, vai abrir caminho para a *poetry slam*. Em Angola foi assim. Como vimos, Lukeny Bamba Fortunato criou o Artes ao Vivo ao retornar dos Estados Unidos, após intenso contato com a cultura negra norte-americana, mais especificamente, o hip hop, o jazz e o spoken word.

Nascido no gueto novaiorquino do South Bronx nos anos 1970, a formação do hip hop é uma história de superação e de sobrevivência. Num período de altas taxas de desemprego e conflitos entre gangues, Áfrika Bambaataa propôs a criação da Zulu Nation, com membros

de gangues diversas, para acabar com a violência: “Desenvolvi uma visão para a Universal Zulu Nation de paz, união, amor e diversão” – afirma Áfrika Bambaataa em entrevista ao rapper Shad Kabango na série documental *Hip Hop Evolution* (2016-2018). Dirigida por Darby Wheeler, “Hip-Hop Evoliton” é uma série original do Netflix apresentada pelo rapper canadense, Shad Kabango. A série documental foi dividida em duas suas temporadas - 2016 e 2018.

Bambaataa era membro de gangues na época, além de produtor musical e DJ. Em seu nome artístico, vestimentas e discurso, ele faz um resgate da consciência africana na comunidade. A Zulu Nation era composta por DJs, MCs, B-boys, compositores e o quinto elemento: o conhecimento. Como elenca Freitas, “os quatro elementos do hip-hop – DJs (que são o componente musical do movimento), b-boys (a dança), grafiteiros (as artes visuais) e rappers (a arte das palavras) – “em uma cultura comunitária unificada” e o quinto elemento, o conhecimento” (FREITAS, 2018, p. 59). “Criamos como movimento cultural e foi quando colocamos o rótulo hip hop” – declarou Áfrika Bambaataa. E como esse movimento cultural de resistência, nascido e na e da periferia, passa a ocupar o centro?

Ao historicizar o percurso do movimento, *Hip Hop Evolution* (2016-2018) apresenta uma série de eventos que apontam os momentos de virada que caracterizam rupturas e mudanças no hip hop. Aqui nos interessa os que tornam o movimento mais aberto e popular, na tentativa de entender como o hip hop passa do *underground* ao *mainstream*.

O hip hop já era sucesso na periferia de Nova Iorque quando Sylvia Robinson assistiu uma apresentação no Harlem. Ela, que era cantora e tinha também uma gravadora, pressentiu que se aquele estilo musical fosse gravado seria um sucesso. E estava certa. No

entanto, no Harlem ninguém se interessou em gravar um disco. Sylvia era de Nova Jersey e decidiu recrutar músicos de lá mesmo para gravar o primeiro disco de hip hop. No final de 1979, “Rapper’s Delight” do The Sugar Hill Gang estourou nas rádios. Foi o primeiro sucesso mundial do hip hop, mas não saiu dos guetos aonde essa cultura foi criada.

Os pioneiros do hip hop, em Nova Iorque, perceberam então que deveriam também ocupar o centro, caso contrário, seu movimento continuaria a ser expandido por terceiros. Para além das festas de bairro, nos parques, voltadas para a própria comunidade, muitos artistas passaram a tocar também em boates para um público mais diversificado, às vezes, inclusive, de maioria branca. Foi assim que a cantora Bebbie Harry, vocalista da banda Blondie, ouviu Grandmaster Flash e decidiu fazer uma música sobre ele. “Rapture” foi um grande sucesso em 1981, no videoclipe da música temos imagens de muros grafitados e vários elementos do hip hop. Em entrevista ao Hip Hop Evolution (2016-2018), o próprio Grandmaster Flash admite que a gravação de Rapture abriu portas para ele e seu trabalho. Havia um público jovem branco da cena cultural alternativa aberto ao hip hop. Ao lado de Kool Herc e Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash foi um dos pioneiros do hip hop em Nova Iorque.

É também nesse período que Russell Simmons, que mais tarde se tornaria o primeiro magnata do rap, para de vender drogas e passa a fazer festas, eventos de hip hop. Ele cria a Def Jam, uma gravadora pioneira de hip hop, com Rick Rubin, um jovem universitário de origem judia. Juntos, Russell e Rick, acabam com a divisão entre rock e rap. O grupo de rap Run- DMC, da Def Jam, torna-se conhecido como “Os Beatles do rap” e vestiam-se como os demais rappers dos guetos, usando tênis, em particular da marca Adidas. Após lançarem a música “My Adidas”, o Run-DMC

tornou-se a primeira entidade não esportiva a ganhar patrocínio da marca Adidas. O Run-DMC já estava em alta quando gravou “Walks this way” com a banda Aerosmith, em 1984, mas a parceria fortaleceu ainda mais a cultura hip hop fora dos guetos. “Os primeiros sucessos transformaram o hip hop num negócio, rappers em estrelas e colocou dinheiro no bolso de todo mundo” – informa Shad Kabango em *Hip Hop Evolution* (2016-2018).

Na Costa Leste, o rap também se destacava, em especial, com “6’n the mornin” do Ice-T; com “Me so horny” do 2 Live Crew; “U can’t touch this” de MC Hammer, “Fuck the police” do N.W.A. e “The Chronic” do Dr. Dre. Elenco essas músicas (e no último caso, um álbum) porque elas marcaram momentos importantes da cena hip hop nos Estados Unidos, entre o final dos anos de 1980 e início dos 1990.

A proliferação do hip hop, da periferia para o centro, conquistando também os filhos da classe média branca norte-americana, ao mesmo tempo que amplia o público dessa cultura também traz os primeiros problemas relacionados à censura e aos processos por parte das autoridades governamentais. Por motivos diferentes, as músicas “Me so horny” e “Fuck the police” serão censuradas e, em alguns momentos, impedidas de serem cantadas em shows. A primeira música foi considerada imoral, e a segunda, acusada de apologia a violência. Em momentos diferentes também, MC Hammer e Dr. Dre surgem como um hip hop “positivo”, ou seja, de mensagem mais descontraída. “The Chronic transformou o hip hop naquilo que nunca havia sido” – afirmou Shad Kabango em *Hip Hop Evolution* (2016-2018) – “E o fez ao reescrever as bases do que significa ser um astro do pop. O hip hop transformou o submundo em mainstream.”

Em 2014, a Apple comprou a marca de fones Beats, criada por Dr. Dre e seu produtor musical Jimmy Iovine, por 3 bilhões de dólares. O rapper Dr. Dre tornou-se o primeiro bilionário do hip hop. “Esse

é o hip hop hoje, um fenômeno global que penetra todas as facetas da sociedade. Desde negócios e esportes à cultura pop e política” – narra Shad Kabango numa das passagens de *Hip Hop Evolution*.

No hip hop continua existindo lugar para a resistência e crítica social de grupos como Public Enemy, N.W. A (Niggaz With Atitude), e figuras como Afrika Bambaataa, Tupac e Queen Latifah, mas é impossível negar que a proliferação dessa cultura à nível mundial está ligada a sua exploração comercial, seguindo o curso da globalização cultural e econômica (COELHO, 2012, p. 203-207).

A pesquisadora brasileira, Daniela Freitas, afirma que “o principal veículo de comunicação massiva a partir do qual a cultura hip-hop se espalhou pelos Estados Unidos foi a TV, em canais como a MTV e a Black Entertainment Television (BET)” (FREITAS, 2018, p. 71). Marc Smith, em entrevista a Roberta Estrela D’Alva, também aponta o papel da televisão no avanço do hip hop: “Por que as crianças querem ser artistas de hip hop? Porque elas veem isso na TV o tempo todo”.

Todo esse quadro confirma a afirmação da pesquisadora afro-americana, Tricia Rose (Brown University): “Apesar de parte das origens do rap derivarem da tradição oral da cultura afro-americana, o rap não se caracteriza como uma mera extensão dessa tradição” – o trecho foi extraído por Freitas do livro *Black Noise* - “É necessário entender a fusão dessa oralidade com a tecnologia pós-moderna” (ROSE *apud* FREITAS, 2018, p. 14).

Além da fusão dessa oralidade com a tecnologia pós-moderna, como aponta Rose, a ideologia dominante que transforma o hip hop num produto comercial norte-americano rentável e hegemônico à nível de uma juventude mundial não pode ser ignorada. No caso da *poetry slam* que é nosso objeto central de estudo, essas marcas de uma cultura híbrida também se revelam. No Brasil, quando vemos competições de *slam* se tornarem parte do palco

principal da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) realizada em julho de 2019, não estamos vendo a *poetry slam* transitar do *underground* ao *mainstream*?

Em *Slam: voz de levante* (2017), Roberta Estrela D’Alva afirma que a *poetry slam* tem um formato que funciona em qualquer lugar do mundo e não pode ser apenas algo americano, ao que Bob Holman discorda: “Eu acho que é uma coisa americana sim. Tudo se resume a competição, a capitalismo” – afirma Holman que continua – “Soa particularmente americano para mim porque pega algo que é livre e belo, algo que não pode ser comprado ou vendido e transforma isso num grande circo”.

Apesar da crescente expansão da *poetry slam*, ela não tem o mesmo alcance do hip hop. No Rio de Janeiro e no Brasil, a *Poetry Slam* ganha maior visibilidade depois da 1ª edição do *Rio Poetry Slam*, em 2014. Em Angola, ela se destaca depois da 1ª edição do *Luanda Slam*, em 2015, sofrendo um novo impacto em 2018 quando Lukeny Bamba Fortunato passou a apresentar o *Artes ao Vivo* no formato de um programa da Televisão Pública de Angola (TPA). O *Artes ao Vivo* chega, como programa de TV, a um grande número de províncias e passa atingir um número muito maior de jovens angolanos. E isso teve forte influência no surgimento de novos *slammres* na cena do *poetry slam* nas competições daquele ano (PEREGRINO, 2019).

No artigo, “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena”, Roberta Estrela D’Alva afirma que há muitas maneiras de se definir a *poetry slam*: “uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento” (D’ALVA, 2014, p. 109).

Afirmar que a *poetry slam* é uma *ágora*, uma espécie de fórum democrático onde a palavra é livre, de todas e todos, reforça a

necessidade da presença na prática do *slam*, da reunião em comunidade, do olho-no-olho. Não podemos negar que o formato competitivo do *slam* também reconfigura a produção literária, muitas vezes, privilegiando textos produzidos para ganhar pontos e conquistar o público, de acordo com a urgência atual de conteúdos e a recepção do texto-performance.

A *poetry slam* é parte e constrói a cultura urbana contemporânea, reconfigurando os circuitos da poesia, estabelecendo novos itinerários, novos protagonistas, novas formas de produzir e narrar a literatura. A *poetry slam* carrega em si a combinação do oral, escrito e visual que estabelecem também uma nova forma de interação com o público. As redes sociais mais do que apenas divulgar eventos de *slam*, servem como base de dados e informações sobre competições, *slammasters*, *slammers* e os próprios textos orais, muitas vezes, viralizados em plataformas de vídeo como o youtube. Ainda que a “aura” da performance literária não possa ser captada através do vídeo, como defende Roberta Estrela D’Alva (2011, p. 121), a imagem em movimento permite uma difusão muito maior desse exercício poético.

Na slam poetry, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, ***se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual***, fazendo da performance um elemento central. O significado dos poemas se constitui tanto através da narrativa em primeira pessoa sobre a experiência do/a slammer (narrativa que ele/a escreve e, desejavelmente, memoriza antes do evento, raramente improvisa como nas batalhas de MC’s), da voz e do corpo do/a poeta, quanto da relação com a voz, o corpo e as histórias do público que ouve. (FREITAS, 2018, p. 95-96, *grifos meus*).

A configuração da *poetry slam* entre o oral, o escrito e o visual marca a reconfiguração e desestabilização da cultura escrita nas sociedades ocidentais. Daniela Freitas, retomando os estudos do medievalista Paul Zumthor, afirma que “o oral se torna uma urgência atual, uma espécie de retorno forçado ou revanche da voz humana contra a tecnologia dos media; uma necessidade de desestabilizar o curso hegemônico da escrita nas sociedades ocidentais” (FREITAS, 2018, p. 100).

Ao mesmo tempo que faz uso de novas linguagens e não escapa da comercialização das práticas culturais contemporâneas, a *poetry slam* tem como base a tradição oral e, não apenas como revanche da voz sobre a tecnologia ou a cultura escrita/publicada, é uma resposta ao isolamento do ser humano na sociedade moderna. O *slam* é, por excelência, sinônimo de encontro, de reunião, é uma prática literária que se faz em diálogo com o outro presencialmente. Acredito que aqui tenhamos conseguido pontuar a complexidade não só dessa prática literária, mas de sua expansão entre jovens em diversos países. Hoje, podemos afirmar que a *poetry slam* é um produto da emergência de culturas híbridas.

Para respondermos satisfatoriamente a pergunta deste artigo “Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers?” vimos aspectos da história da literatura angolana antes de identificar e discutir os aspectos que marcam a produção, circulação e recepção da *poetry slam*. Como vimos, reconhecer que o *slam* é um produto da emergência de culturas híbridas contemporâneas, em certa medida também da globalização, não retira e nem diminuiu a importância da tradição oral em sua prática poética e performática. Ao contrário, tradição, tecnologia e pós-modernidade se encontram e se entrelaçam nessa prática discursiva.

Referências bibliográficas

BÂ, Amadou Hampâté. *A tradição viva*. In: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Joseph Ki-Zerbo (ed.). Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 167-212.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 2012.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o Poetry Slam entra em cena*. Synergies Brésil, n. 9, 2011, pp.119-126.

FIELL, Repper. *Da favela para as favelas: história e experiência do Repper Fiell*. Rio de Janeiro: Malungo Comunicação e Editora, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth. *Literatura e oralidades africanas: mediações*. Revista Mulemba, Volume 14, número 2, jul-dez, 2016.

FREITAS, Daniela Silva de. *Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea*. Tese (Doutorado) Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

LÁZARO, Gilson & SILVA, Osvaldo. *Hip-hop em Angola: o rap de intervenção social*. Caderno de Estudos Africanos da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2016.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

NEVES, Cynthia Agra. *Slams - Letramentos literários de reexistências ao/no mundo contemporâneo*. Linha D'Água, São Paulo, v. 30. n.2, p. 92-112, out. 2017.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor*. Revista FronteiraZ, n. 9, dezembro 2012.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PEREGRINO, Miriane. *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura digitalizada. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. 220 f.

PEREGRINO, Miriane. *A literatura exposta em grito: a poetry slam*. Eutomia Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Ano XI, V. 1, n. 25, dezembro 2019, Pernambuco: UFPE, p. 229-248.

PEREGRINO, Miriane. *Muhatu e a virada do spoken word em Angola*. Revista Mulemba, v. 11, n. 21, jul-dez. 2019, Rio de Janeiro: UFRJ, p. 59-73.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Filmografia

Cartas para Angola. Direção de Coraci Ruiz e Júlio Matos. São Paulo: Laboratório Cisco, 2011. (75 min).

Hip-Hop Evolution (Temporada 1-2). HBO Canadá/Netflix [Seriado]. Direção: Darby Wheeler, Canadá: Banger Films, 2016/2018.

Slam: Voz de Levante. Direção de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Dalva. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2017. (104 min).

Oral e o Escrito como Tradução Literária

Abreu Paxi

Resumo

Neste artigo procuramos problematizar a teoria e a história da literatura e das artes em geral, a partir da perspectiva da realidade múltipla presente no território angolano. Equiparamos os processos comunicacionais da literatura e do provérbio, em particular, apresentando os diferentes suportes nos quais este se apresenta, exemplificando a partir de manifestações culturais que compõem o tecido da cultura em Angola, procurando demonstrar a pertinência do entendimento que postulam os processos de interdependência e retroalimentação entre a oralidade e a escrita. São trazidas reflexões sobre a forma como podemos entender as artes, de modo geral, a partir das manifestações culturais em Angola. Precisa ser construída, desde uma perspectiva local, o quanto este processo reflete diretamente na composição do currículo educacional, e a necessidade de problematização do mesmo para a emancipação da estrutura da educação em Angola.

Palavras-chave: *Literatura, oralidade, provérbio, Angola, educação.*

1. Introdução

Os territórios ao Sul do planeta terra carregam grandes complexidades em seus sistemas culturais advindos da tensão entre a cultura imposta pelo processo e prática colonial. As demandas culturais locais continuam atualmente se debatendo, buscando sobreviver em meio aos processos de dominação. Tendo como base esta observação, e tendo como território de análise o ambiente cultural angolano, discutimos neste artigo o trânsito do que se convencionou chamar tradições orais, e analisamos as diferentes formas e manifestações das mesmas na Cultura. Verificamos os suportes que veiculam o conteúdo oral, e como forma de confronto, mostramos que dentro da arquiptrix oral não há diferença para veiculação de conhecimentos, de ideias e de visão de mundo, em relação ao que classificamos como tradição escrita. Exemplificamos o que a tradição oral disponibiliza em termos de materiais e artefatos, e a forma com o seu sistema geral de valores se organiza, para podermos ver que a falsa ideia existente sobre as fronteiras entre a escrita e a oralidade se evidencia para as pesquisas que temos desenvolvido há algum tempo. Tais exemplos mostram que não existe uma fronteira, e pelo contrário, há suturas entre o que se convencionou chamar de tradição oral e tradição escrita, deve ser compreendida na associação dos sentidos que advém da abordagem, tanto daquilo que é oral quanto do que é escrito, a oralidade ao mesmo tempo que é sustentada pelo escrito, essa também sustenta a oralidade. Essas observações, ou formas de análises diversas, são necessárias em função de como precisamos pensar, não só o ensino das literaturas entre nós, mas também a compreensão do fenômeno literário dentro do sistema da cultura.

Mostramos depois, a título de exemplos, a relação entre as muitas diferentes disciplinas artísticas a partir de exemplos como a canção ritual, o provérbio, o *Sankofa*. Tentamos compreender como estas estão relacionadas com as disciplinas artísticas, ou áreas de

conhecimento que as sociedades atuais construíram. Olhamos ainda tais elementos a partir da literatura, pensando em como essas relações se dão, as fronteiras que se criam entre eles e o seu grande *leitmotivs*. Com isso, procuramos redimensionar a ideia da literatura operando nessas diferentes dimensões e formas de construção, ou seja, buscamos compreender a literatura como um sistema de comunicação, que constrói ou tece formas dialógicas, estejam elas ligadas às componentes artísticas ou não, sejam elas ligadas a outras formas de institucionalização nas sociedades urbanas ou não, sejam elas escritas em forma de sinais gráficos alfabéticos ou não. Fizemos este exercício para mostrar como é que mesmo dentro da grelha em que fomos colocados como sujeitos, podemos construir outras formas de linguagem.

Tratamos também da oralidade e suas transversalidades de uma forma conceitual, no sentido de pensarmos a literatura, o provérbio, a canção, o *Sankofa*, a partir da ideia fundada na verificação das estruturas opressoras de matriz cartesiana e progressistas baseadas na Europa. Com base nestas observações, tecemos uma rede de ideias sobre o processo de ensino e aprendizagem da literatura e das artes em Angola, problematizando este processo, bem como refletindo sobre a necessidade de uma perspectiva particular para este território, e a reestruturação do processo educativo dentro da sociedade angolana, no qual devem constar os princípios do movimento, do ritmo e do lúdico presentes nas diversas manifestações culturais dos povos que habitam este território.

E por fim, discutimos a necessidade de compreender a educação como um processo integrador dos diversos elementos culturais que permeiam a configuração do território angolano, evocando uma relação de trânsitos dentro e fora das fronteiras como meio de preservação e, ao mesmo tempo, continuação das trocas dentro e fora, que permitem a vida saudável do sistema da cultura.

2. Tradições orais e seus trânsitos

As chamadas tradições orais, sustentada pela arquivatriz oral, realizam um trânsito e se manifestam de diferentes formas na Cultura, o conteúdo oral é veiculado por suportes e opera a partir dos princípios da diversidade na comunicação. Ou seja, se estrutura a partir de diferentes formas de comunicar, deste modo a oralidade, tal como a escrita, é capaz de veicular conhecimentos múltiplos. A canção *Mboio* e o *Sankofa* são exemplos (que analisaremos aqui) de materiais e artefatos disponibilizados pela tradição oral, e se compõem de um sistema de valores organizados, explicitando a falsa ideia da existência de fronteiras entre a escrita e a oralidade. Estes exemplos revelam a inexistência de uma fronteira, pois as nomenclaturas dadas a tradição oral e a tradição escrita, podem e devem ser compreendidas em associação de sentidos, uma vez que há uma relação de entrelaçamentos no qual a oralidade e a escrita se sustentam pela variação múltipla inclusa (AMÁLIO, 2012). A partir dessa observação, captamos os instrumentos que nos ajudam a problematizar não só o ensino da literatura em Angola, mas também a compreensão do fenômeno literário dentro do sistema da cultura. Destaco que a literatura, ainda que por via da sua teoria e história iniciada em territórios europeus no século XIX, com uma função de reforçar a ideia de território nacional, de alicerçar a cultura nacional e idealizar o nacionalismo, precisa ser repensada e rearticulada para sair do ambiente urbano onde ela se desenvolveu e ancorou, para estar a serviço também de outros ambientes sócio-culturais.

Assim como a escola foi idealizada para servir a estrutura da sociedade urbana industrial e capitalista, a literatura também está vinculada a esse grupo de elites, inclusive os jogos literários recuperaram uma memória acumulada dos fenômenos literários, tentando manter a organização da mesma maneira que o ocidente a concebeu. Nesta forma de organização, deu-se grande

destaque ao grafo, e a literatura começa a ser pensada a partir do fenômeno da escrita, portanto, alguns dos teóricos e pensadores do fenômeno literário, partem da matriz europeia e o pensam a partir da ideia de que só existe literatura se há um escritor, ou seja, uma pessoa que escreveu. Tais teóricos quando falam de escrita, a veem numa perspectiva cristalizada e construída pelos sonhos da modernidade (LÉ THAH KHOI, 2013).

A escrita, como a entendemos hoje, é o corolário do desenvolvimento da humanidade, e está diretamente relacionada com a literatura, porém, devemos ter atenção, pois a escrita em si é um processo e é também um componente da oralidade. Estamos a pensar a escrita não só como sistema semiótico, mas como sistema da cultura, que assegura o processo de comunicação e da administração da memória. Quando abordamos a literatura, o fazemos pensando que a mesma opera associada a dimensão do grau, no qual a oralidade permite, a partir das diferentes formas de comunicação que perfilam o visual, o gráfico, o sonoro, o tátil, o gesto e a cor, como também discurso. Deste modo, é preciso um olhar plural para estas diferentes vertentes, podendo estar associada a escrita, como por exemplo, nos hieróglifos egípcios, na escrita sirílica, nos ideogramas chineses, nos petroglifos do Reino do Congo, etc.

O interesse aqui é discutir os diferentes materiais que se convencionou a chamar de oralidade, porque as peças tidas como os materiais de tradição oral não têm tratamento no domínio dos estudos literários, ou mesmo, nos estudos da arte na sua perspectiva histórica. Ao fazermos isso, podemos compreender como as mesmas atualizam e reelaboram o processo comunicativo de conhecimento.

Olhando para o fenômeno literário a partir do desenho que traçamos acima, discutiremos primeiramente a ideia de literatura e observaremos como a partir do estudo do provérbio podemos

compreender seus diferentes desdobramentos manifestações na Cultura, e poderemos compreender esse fenômeno também como literatura, com seus sistemas diversos de artefatos. Do mesmo modo, podemos pensar na perspectiva de funcionamento, não só do provérbio, como da literatura.

Estamos a abordar a língua como elemento do espaço territorial que foi construído e vinculado a ideia de nação, o que vai implicar diretamente na ideia que temos de literatura, dificultando a inclusão, ou mesmo a criação de perspectivas integradoras, que nos permitiriam compreender as diferentes formas de manifestações literárias que existem na cultura, ou mesmo no cotidiano. Por isso, trazemos a perspectiva de discutir o aspeto nacional, olhando para os rituais, para o processo de teatralização, e demais gêneros abarcados pela literatura.

Assim, conseguimos trabalhar de diferentes formas, a partir da ideia da paródia, do lúdico, do riso, do ritmo e do movimento. Pois, o ritmo e o movimento que as coisas ganham na cultura fazem com que tenhamos uma ideia mais alargada do que é o fenômeno literário, abordando como artefato: uma peça, um texto ou seja, sistemas que organizam diferentes formas de textos. Aliás, a partir das perspectivas do sistema Estado, ao discutir esses diferentes materiais, compreendemos que para abordar o fenômeno literário em países como os nossos, esse aparece como sendo pensado a partir de uma espécie de transplantação, ou seja, uma cópia da forma como o ocidente organizou esse fenômeno, que se dá priorizando as diferentes fases históricas que a Europa experimentou. Este viés europeu representa as diversas formas de interpretações científicas e filosóficas, inquietações técnicas, e mostra na medida em que o europeu foi se inventando, criaram-se ferramentas que permitiram organizar a sociedade e o seu sistema de pensamento.

Dentro da forma como a Europa se organiza, os elementos ligados a tradição oral foram colocados de fora do sistema cultural como forma de higienização. Portanto, ao abordarmos escritores e teóricos como o Paul Zunthor (1989), Jerusa Pires Ferreira (2014), Amálio Pinheiro (2013, 2016), Meshonnic (2010), para citar apenas esses, vamos compreender modos de criar estratégias de construção de pensamento a partir dos lugares regionalizados e subalternizados. Esse saber pode ser feito na articulação e vigília da relação não hierarquizada ou subordinada, estabelecida para diferentes objetos na cultura, e podemos pensar essa relação através da ideia que as coisas estão separadas ou até próximas, e mesmo não sendo iguais, tem sempre algo que lhes une, por meio do que compreendemos como movimentos ou ritmos. Sendo assim, o fenômeno literário a partir de, e para os nossos espaços, deviam ser compreendidos a partir desta visão. Não estamos a defender que ele não possa ser escrito, mas precisamos problematizar a ideia de escrita a partir de nós, da forma como a escrita está encrustada ao oral e vice-versa. Não trazemos estas colocações para construir lugares de oposição, mas para reconhecer que a partir dos lugares de complementaridade, o oral, que está na escrita, se evidencia tal como a escrita, que está no oral, também se mostra.

O provérbio é o elemento que exploraremos aqui como elemento literário a partir da oralidade, a pretexto da discussão, para poder entender como nós compreendemos essa literatura, e como a segunda se confunde com o primeiro. Desenvolvemos então estudos fartos, para tentarmos compreender como o provérbio circula no tecido da cultura, e com quais materiais ele se relaciona, sendo os seus movimentos e ritmos de tradução transformados em um grande texto, e os diferentes materiais com os quais se relaciona acionadores da memória. Os ritmos de tradução do provérbio o transformam num grande texto, e os diferentes materiais com os quais ele se relaciona nos permitem perceber que há um

processo de mútua interface entre este e àqueles, administrando a memória, assim como a literatura também o faz.

A literatura mostra-nos por vias de quem cria a sua visão de mundo, já o provérbio em essência traz um traço de trânsito em que, nos seus diferentes movimentos circulatórios, vai reatualizando e reelaborando as suas linguagens e formas de manifestação. Portanto, para contextos como os nossos, ao invés de pensarmos numa literatura que siga o sentido progressivo, que parta do período histórico, e que depois evolua ao longo dos tempos, nós pensamos numa perspectiva de abordar o fenômeno literário em Angola a partir dos diferentes trânsitos e no multiperspectivismo. Porém, estes trânsitos pensados a partir do movimento de zigue-zagues (DELEUZE, 2012) que o provérbio faz na cultura, nos quais teremos os movimentos de frente para trás sem a ideia de um tempo linear, de um passado que foi, e um presente e futuro que não dialogam com o mesmo. Em síntese, é o princípio do Sankofa como provérbio, experiência de vida e forma de ensinamento enraizado no presente, postulando que se deve olhar atrás para aprender com o passado, e daí tirar sabedoria para construir o futuro.

Se pensarmos Angola como um território multilíngue, onde essas línguas revelam o imaginário e administram as memórias desse lugar, trazendo consigo os elementos elaborados na cultura, que configuram uma visão de mundo, é importante pensar tais elementos juntos do fenômeno literário, ao invés de termos uma literatura pensada do sentido superior, focada no pensamento progressista e baseada apenas na Língua Portuguesa, como língua do espaço nacional. Estamos a pensar numa literatura que opera as literaturas, já que tais literaturas refuncionalizam as diferentes línguas e as memórias a essas ligadas, dos diversos sistemas de comunicação que operam no território angolano.

Ao fazermos isso, compreendemos que as diferentes culturas dos diferentes povos que habitam os diferentes espaços étnico-territoriais de Angola são transfronteiriças, ou criam realidades de descontinuidade territorial, em que alguns povos de línguas sediadas no país, estão para além. Neste caso, precisamos compreender a literatura nos entrelaçamentos: na parte norte, Mbanza Kongo, Uige, Malange, estendendo-se até aos dois Congos (Congo Brazzaville e Congo Kinshasa); na parte leste estão sediados no território das Lundas e também no Congo Democrático; no sudeste, Moxico e Kuando Kubango estão na Zâmbia; no Sul, no Cunene, na Namíbia.

Por outro lado, exaltamos o provérbio por via da ideia do sistema de comunicação e línguas, exatamente para mostrar como que a superioridade de olhar para o fenómeno literário não está precisamente no sentido político, como a que defende uma integridade territorial, mas na busca de materiais que se relacionam e constroem a ideia local de literatura, e que esta se manifesta nos diferentes lugares, onde os diversos povos e línguas de Angola se encontram. Para compreendermos isso, temos que discutir e problematizar também as noções de espaço, literatura e cultura nacionais, que analisados a partir dos elementos, aqui trazidos, acabam por colocar uma ideia de exclusão. Exclui-se tecnicamente determinados elementos, a partir do desenho que se construiu de superestrutura.

2.1. Provérbio: traduções literárias e artísticas

O provérbio comunica de forma plástica, e trazemos, como exemplo, o *Sankofa*, um provérbio da tradição *Adinkra* que tem correspondentes em Angola, no caso dos textos de panela, das esteiras em Cabinda, também dos desenhos de areia das Lundas. Ao olhar para esses provérbios, nas formas gráficas que se desenham, se traduz a relação entre natureza e cultura, e neste trânsito conseguimos per-

ceber o *Sankofa*, a partir da ideia do pássaro representado por um ideograma, que simboliza o elemento da cultura. Tido como uma tradução cultural, o *Sankofa* como símbolo pode ser representado e circulará como imagem em diferentes suportes na cidade e nas pessoas. O trânsito que esse provérbio realiza assemelha-se àquilo que se pode ver no sistema que as palavras organizam, então o *Sankofa*, a partir deste prospeto nos leva a pensar sobre a ideia de escrita, e este mesmo processo podemos encontrar numa canção da região sul de angola o *Mboio*, da tradição oral.

Mboio que é a “umbundização” da palavra comboio, também organiza um conjunto de elementos em si, que da mesma forma que o *Sankofa* se dão as dimensões da teatralização, ou seja, em que as questões do ritmo, do rito e do ritual, entram em ação. Assim, quando olhamos para o provérbio traduzido em um texto com forma plástica, ou em um texto com forma de canção, podemos perceber que o provérbio se organiza em um sistema tradutório, no qual os diferentes elementos que o tecido da cultura elabora pela ação do homem, entram em conexão. E as relações diversas, nas diferentes camadas, sustentam, alimentam e administram esse sistema por via das memórias que o mesmo constrói, e faz reviver.

Uma vez analisados esses elementos, conseguimos compreender como podemos pensar no fenômeno literário em Angola, sem termos o propósito de ensinar a literatura, a semelhança do modo como os europeus a trabalham, ou trabalharam no ambiente urbano. Podemos então olhar para o provérbio como canção a partir do *Mboio*, bem como um arabesco a partir do *Sankofa*, e vemos então, como o provérbio organiza um sistema de tradução, que permite compreender e abordar a memória da cultura que o sustenta. Semelhante a isso achamos que a literatura deveria estar a serviço ou devia dar um suporte onde se poderia administrar diferentes artefatos relacionados entre si, que nos ajudariam a compreender e a construir o sistema da memória.

A forma como a literatura foi pensada, do ponto de vista teórico, reduz essa complexidade, e ficamos atrelados a autores, a obras e a períodos literários, baseados na racionalidade e na disciplinariedade no modelo clássico, que acabam por impedir a compreensão do fenômeno literário a partir da nossa abordagem, bem como a compreensão de toda a complexidade que o mesmo contém. Exaltamos tal complexidade em função da preocupação de abordar tanto os traços orais, quanto os escritos que operam na literatura. Não podemos deixar de assinalar e repetir que, a partir do provérbio-canção e do provérbio-escultura de modo expandido quando trabalhamos a dimensão oral em extensão e profundidade, podemos sentir a escrita que há dentro da oralidade, e quando trabalhamos a dimensão escrita em extensão e profundidade, sentimos a oralidade que há dentro da escrita. Deste modo, escrita e oralidade são sistemas entrecruzados que vão se reelaborando em função do repertório que os sujeitos usam.

Então, ao olharmos para o provérbio a partir desse desenho, conseguimos compreender a canção *Mboio* que se torna uma performance, e é parte dos aspectos relacionados à tradição, como os rituais de iniciação masculina em que ela é usada. No contexto dos rituais de passagem, quando os jovens terminam o período da circuncisão, saem cantando perfilados um atrás do outro em forma de um comboio. Essa forma dá a ideia da canção, que se canta para dar sentido a essa forma de movimento dos corpos destes jovens pelo espaço. Assim, vão passando de casa em casa, porém, nestas situações de circuncisão masculina pode haver mortes, assim, o “comboio” vai parando nas moradias daqueles que devem abandonar a fila e ficar em casa, entregues são e salvos, já na casa daqueles que morrem durante o processo de celebração do ritual, o “comboio” soluça, e neste movimento fica implícito para a família e a comunidade a ideia de que o jovem faleceu. Ao analisarmos este elemento, vemos que só a canção

Mboio refuncionaliza muitos elementos ligados a memória histórica e cultural que o homem constrói nos rituais de iniciação masculina (uma forma de integração comunitária), e a ideia do comboio é a metáfora.

Outra problemática interessante que a canção *Mboio* traz, é o tipo de discussão que nós não temos conseguido manter, como por exemplo, o moderno, que entra nas discussões da literatura e das Artes em geral, como se fosse um conceito científico. Como designado por Le Thanh Khoi (2013), o moderno não é um conceito científico, mas uma posição ideológica onde o ocidente se coloca à frente para considerar o outro atrasado, tradicional, ou um lugar onde alguém se coloca para condicionar o outro do ponto de vista político, econômico, social, literário e artístico. Então, olhando para esse tipo de discussão, quando nos deparamos com uma canção considerada tradicional, que tem o nome um meio de transporte considerado moderno, questionamos “o que é ser moderno?”. Porque essa canção é considerada como tradicional, em consequência do repertório que ela traz, de elementos que entram no conteúdo da nação, e daquilo que a canção tem como seus movimentos e ritmos, o que a faz se movimentar na cultura. Tais ritmos e movimentos estão ligados àquilo que se chama tradição oral, entretanto a canção tem o nome de comboio, sendo assim, a pergunta que fizemos acima nos permite identificar muito bem, como a canção incorpora risonhamente o elemento ao qual ela deveria se opor. Tal movimento é uma forma muito interessante de manifestar essas qualidades, ao olharmos a questão do *Mboio*, ou mesmo do *Sankofa*, vemos que, a partir dessa ideia de tradição, esses materiais vão se reelaborando e surgem no meio urbano e se relacionam com os suportes que administram as relações na cidade.

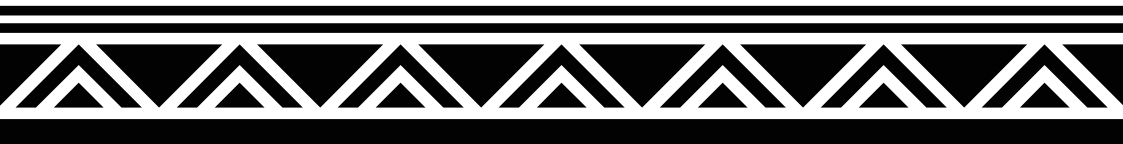
Como uma paródia, o ritmo, o movimento e o lúdico, para além de sustentar o fenômeno literário angolano, tem também susten-

tado o fenômeno das Artes em geral em Angola, então podemos pensar nas "territorialidades" da oralidade, para o caso específico do provérbio, o que corresponde a pensar também na capacidade que os materiais abordados tem para construir sentidos.

Achamos muito limitado nomear escritores e suas obras, e depois, não fazemos com que os textos escritos pelos mesmos tenham uma dimensão de movimento e de ritmo que se fundam na cultura. Ao invés de os fecharmos numa época, um determinado período para mostrar devaneios, que podemos considerar de natureza política, nós queremos abordar o fenômeno literário de um modo diferente, onde tanto os materiais do tradicional quanto os materiais da modernidade, podem e devem entrar no inventário, como elementos interligados, relacionados de forma interceptada, onde não haja hierarquia.

Estamos numa sociedade dominada pelo grafocentrismo, onde há uma relação da pessoa com o papel, e os mecanismos gráficos que constroem o livro constituem a literatura. Muita gente acredita que quando se fala de formação intelectual do sujeito pela leitura, o único meio pelo qual se pode fazer isso é pelo livro, o papel, uma revista, mas sabemos que não é só isso. Dada a ideia de escrita e de leitura que estamos discutindo, podemos afirmar que a ideia de leitura não se funda somente nisso, mas na forma como os diferentes materiais que a cultura elabora, por via dos artefatos, em miríade, relacionam-se e constroem um tecido de sentidos. É com este tecido de sentidos que vamos administrar a memória, e observar de que modo vamos reelaborar as linguagens, o conhecimento, e todas as outras formas de nos relacionar.

Ao analisar o provérbio, ele se confunde com a literatura, e o sistema administrado pela segunda confunde-se com o primeiro. Buscamos aqui salientar as diferentes dimensões alcançadas por cada um desses elementos, e compreender como eles permitem que



pensemos de outro modo o fenômeno literário. Quando falamos de estudos literários, não podemos pensar que estamos falando de algo que se aparta de todo esse ambiente descrito aqui, e que a cultura angolana reelabora em termos de materiais, assim o corpo, a voz, e a sua relação com as coisas, sejam elas as coisas da cultura ou da própria natureza, podem ser materiais que concorrem para abordagem do fenômeno literário, ou do fenômeno proverbial. Daí reiterarmos a nossa busca em evidenciar a necessidade que a literatura tem de relacionar-se estreitamente com os estudos culturais, ao invés de se fechar em espíritos de épocas, pois, quando isso acontece, a capacidade da mesma de administrar a memória e fazer funcionar os diferentes elementos constitutivos do tecido da cultura, é pobre e fechada. Fazendo analogia à teoria da complexidade de Edgar Morin (2001; 2008) - que mostra como temos que sair do pensamento que proclama a racionalidade e os modelos clássicos - procuramos nos livrar da ideia de analisar as coisas como algo separado, e disciplinar onde podemos compreender suas relações de modo a retrabalhar a ideia da literatura, saindo desse lugar, e proclamando a complexidade.

Há em Angola formas de representação artísticas que são provérbios, mas que possuem uma dimensão plástica, e refuncionalizam os aspetos relacionados a etnomatemática, a arquitetura e as técnicas de geometrização das formas, que podem ser entendidas como diferentes maneiras de comunicar, o que nos conduzem à noção das teatralidades, ou seja, a ideia de texto, e possuem relação umbilical com a ideia de escrita, se pensadas do ponto de vista do ocidente. Porém, neste artigo tratamos a escrita como os diferentes suportes inventados pelo homem, onde ele vai alojar os elementos que compõem sua visão de mundo, como afirma Machado (1996).

Entenderemos a escrita a partir das diferentes relações plásticas para compreendermos como se administra a memória, que é um

território aberto. A canção, a teatralização, o ritual, ou um exemplo já dado aqui que é o comboio (*Mboio*) - que se coloca a caminho de algum lugar - fazem o som para compor uma teatralidade, sustentar a performatividade elevando, assim, as dimensões de alcance do seu conteúdo, e apreendendo a realidade social e histórica, ao associar vários elementos a essas transversalidades. Há neste processo um primeiro grau de tradução e de relacionamento mestiço tão denso, quanto pensar na relação desta canção com o Sankofa, permitindo-nos compreender os movimentos rítmicos ou a dimensão lúdica que a estruturam, complementando a ideia comum que temos do provérbio. Dificilmente conseguimos perceber essas complexidades, quando olhamos para um provérbio e não o dimensionamos como um texto, não conseguimos apreender que ele por si só movimentava a cultura.

Os mecanismos da cultura que estamos buscando ao analisar essas duas peças exemplificadas, a canção *Mboio* e o *Sankofa* como texto, mostram como é que esse trânsito se dá em um movimento que pode, por si só, dar corpo a ideia do que se escreve pensando a escrita como mecanismo de simbolização, independente de ter uma representação grafocêntrica. Ao pensar o *Mboio* e o *Sankofa* como texto, e suas articulações com os mecanismos da textualização, conseguimos perceber como estas formas nos aproximam de uma manifestação proverbial, que se estende e permite que nos relacionemos com essas complexidades, e mostram a necessidade de teorizarmos sobre as mesmas.

Como se pode ver, os diferentes elementos trazidos aqui nos permitem perceber a complexidade do sistema de linguagem administrado pela literatura, bem como, compreender os seus mecanismos de comunicação e a sua dimensão educacional, para então, chegarmos a percepção da educação associada a comunicação na cultura, que está à serviço dos povos que constituem o tecido cultural de Angola.

Quando olhamos para as características do *Sankofa* ou do *Mboio*, por exemplo, é possível perceber que há nestas duas manifestações uma relação campo e cidade, portanto, não há a separação do lugar onde a cultura organiza o seu sistema de comunicação, pois o *Sankofa*, por exemplo, não ficou na aldeia onde ela foi criado, nem o *M'boio* ficou no seu local de origem, essa canção saiu do seu ambiente e passou a circular no sistema da cultura, onde se canta e dança. Cantores angolanos colocaram essa canção em disco, acompanhada com os instrumentos ditos modernos.

Esse sistema de compreendermos a relação que as coisas têm, por via das mestiçagem e dos seus próprios processos tradutório, a forma como uma oralidade se manifesta com muitos administradores que incorporam um ao outro de forma lúdica, mostra que precisamos redirecionar o ponto de vista da teoria, para construirmos planos teóricos que nos permitam uma abordagem sustentada do sistema literário angolano e suas complexidades, para podermos nos posicionar da melhor forma.

2.2. Sistema conceitual da história e da teoria da literatura e das artes

A literatura analisada nas diferentes formas como a temos discutido possibilita a compreensão de que ela possui uma estrutura transversal, a partir da sua relação estrutural com o provérbio. Por exemplo, o *Sankofa* tem um desenho etnomatemático, o mesmo acontece com os textos de panela, colocando-os como formas plásticas que estamos abordando a partir das Artes, podemos colocá-los como escrita e forma de comunicação artística percebendo como se dá a geometrização dessas formas. Visto esse nicho, podemos fazer um aproveitamento conceitual do que foi discutido sobre as tradições orais e seus trânsitos na perspectiva

transversal, o que nos permite compreender que há um aspecto relacionado a migração destes elementos geometrizados, para arquitetura, o design e a metalurgia. Tal situação é verificável no caso do Sankofa, nos textos de panela, ou mesmo nos desenhos de areia, por causa da forma como eles se organizam como meios de comunicação dos artefatos quando entram no tecido da Cultura, administrados pelo sistema geral que é a memória construída através das instituições. Assim, podemos observar que, no campo da arquitetura, tais elementos se alojam nas coisas com as quais a arquitetura trabalha, então podemos encontrar, por exemplo, o *Sankofa* como provérbio embutido em uma parede, aparecendo numa grade, como maçaneta de uma porta, etc. Desse modo, as diferentes técnicas que se aplicam recobrem os espaços de domínio da arquitetura. Um outro exemplo, é que podemos pegar um ferro fundido e dar-lhe a forma de um *Sankofa*, de um texto de panela ou de um desenho de areia, neste processo iniciamos pelo designer que desenhará a peça, depois pelo processo de fundição, e por fim, este material poderá ser incluído em uma peça arquitetônica, passando ainda pela área da construção civil.

A pretexto de observação, podemos estudar a oralidade e suas transversalidades, e também perceber como a mesma, por via dos materiais que administra em termos de memória e áreas de conhecimento, pode convocar para o nosso espaço de pensamento as diferentes formas de administrarmos este mesmo conhecimento de um lugar disciplinar. A literatura mesmo quando abordada no domínio da comparação - e há autores que proclamam essa comparação feita de texto literário para texto literário - pode ser elevada quando trabalhamos suas diversas dimensões e formas de se relacionar com outras linguagens artísticas. Sendo assim, no domínio da reflexão que desenvolvemos neste artigo, podemos inferir que ao observar a realidade de uma perspectiva expandida conseguimos notar as diferentes disciplinas que a

literatura aborda, como elementos da literatura comparada. E esta forma de olharmos para os estudos literários, ou seja, para a literatura em si, a partir do nosso lugar, é fundamental, precisamente por causa da forma como abordamos essa complexidade, e ao construir planos teóricos que possam acompanhar e lidar com a mesma, alcançamos a liberdade para trabalhar estes diferentes planos a partir de diversas perspectivas.

Como indicamos mais acima, vamos tratar da conceitualização dos elementos que trazemos como objeto de análise deste artigo, considerando que é importante olhar de um outro lugar a partir da ideia que tivemos da história da literatura, e das Artes, e neste momento vamos olhar para outro elemento que é a teoria das referidas disciplinas. Como dito acima, o fato de abordarmos a literatura a partir destes planos complexos, traz a necessidade de administrar teorias que deem conta dessa complexidade. A literatura cria e elide as fronteiras com as artes, a partir do plano da memória, no qual outros domínios como a arqueologia, a etnografia e a antropologia entram numa relação lúdica para construir a ideia da arte. Então, a partir da história e da memória da cultura, podemos perceber que mecanismos teóricos teríamos que construir para pensarmos nesta construção dos materiais.

Retomando a análise do provérbio podemos perceber a dificuldade em compreendê-lo na sua relação com a canção, com as formas plásticas (pintura, desenho, escultura), a danças, ritos, e até mesmo, o seu processo de atualização. Por outro lado, quando passamos a denominar como gêneros literários, a poesia, a narrativa, e a dramaturgia, e os desintegramos do ambiente europeu, ao aplicá-los para a refuncionalização do ambiente artístico e cultural em Angola, podemos construir outras perspectivas teóricas que abarcam os movimentos e os ritmos lúdicos, que esses materiais possuem na cultura. Sendo assim, o provérbio visto como grande texto nutrin-

do a metáfora da literatura, a partir dos processos ampliados, em que os seus mecanismos de comunicação se dão através de dobras, como conceituado por Deleuze (2012), permite-nos compreender que há textos nas suas diversas formas de manifestação.

O modo como temos administrado o conhecimento sobre as disciplinas artísticas e construído o pensamento no ambiente universitário, mostra como continuamos presos as estruturas opressoras e de poder. Tais estruturas que nos localizam e depois usam os marcadores de separação, constroem um lugar de poder, baseado nas oposições. E nós não podemos continuar a ser vítimas desse sistema de pensamento. Muitas vezes, na tentativa de usufruir dessas estruturas opressoras, adotamos suas grelhas de conhecimento para aplicar ao nosso contexto, e ao fazermos isso normalmente não incluímos os elementos que se entrelaçam, criando planos comunicativos desinteressantes e simplificados, porque os pontos de vista teóricos que vamos utilizar são tão fechados quanto as perspectivas que o Ocidente usou para analisar este tipo de material, e fazem pouco ou nenhum sentido como ferramenta de análise das manifestações culturais das comunidades antigas (pré-coloniais), bem como, não alcançam uma atenção sistematizada da nossa filosofia.

Então, a partir do que temos como lugares de contribuições, podemos pensar melhor a teoria e ensinar literatura em um espaço como Angola, não adotando a ideia de ensinar a literatura como ferramenta cultural para o estabelecimento de um Estado Nacional - com a ideia de territorialidade fundada na superestrutura da língua portuguesa, sem problematizar e questionar o desenho inicial que temos -, mas pensando em elidir estas fronteiras, e buscando construir um outro percurso para a construção de conhecimento. A professora ou o professor de literatura, de teoria da literatura, de história da arte, ou de teoria da arte, não deve ter dificuldades

em reconhecer os materiais que participam de uma determinada pintura. É perceptível que no contexto angolano, temos a dificuldade de por esse material em relação com as outras realidades, de países vizinhos como os Congos, a Zâmbia, o Zimbabwe, o Botsuana, a África do Sul, ou seja, a região austral mesmo que esta tenha como dominante a cultura banto. Portanto, como nós, a partir do imaginário banto (que deixou muitos artefatos que concorrem, e entram no domínio da literatura e das Artes), somos tão aprisionados ou tão separados pelas fronteiras, que as realidades coloniais nos impuseram? Não existem só as fronteiras de domínio linguístico, ou culturais, como as próprias fronteiras de domínio cultural, há também as fronteiras geográficas em uma perspectiva que pode ser vista como Comunidade Nacional e territorial. Mas o componente cultural destas fronteiras precisa ser visto de outra maneira, porque um kikongo em Angola é um kikongo exatamente como no Congo, e as semelhanças e as variações que existem entre os kikongos nestes dois espaços é a mesma. Sendo assim, não é a fronteira colonial que deve nos separar, mas sim, as diferentes fronteiras que encontramos no sistema de comunicação do kikongo. Sendo assim, é necessário pensar um outro ponto de vista para podermos conceituar, em que operemos a partir da refuncionalização das posturas teóricas, tendo como intenção abordar de outra maneira literatura, artes e suas respectivas teorias. Desta forma, estaríamos reconstruindo todo um lastro de componentes comunicacionais, que o homem angolano foi elaborando ao longo desses tempos.

A forma como desenvolvemos a nossa discussão, permite-nos perceber que para todos esses âmbitos que fomos tratando, a filosofia e o pensamento ocidental tentaram criar perspectivas de estudo que pudessem dar conta destes materiais separados, mas a teoria que estamos utilizando é a do lúdico, que é composta pela ideia dos movimentos e dos ritmos que estes materiais têm na cultura, e mostram como os mesmos funcionam e se relacionam.

Ao analisarmos o desenho que vimos na parte anterior, perspecti-
vando a geometrização das formas e seu processo etnomatemáti-
co, que serve de base para a arquitetura e outros campos do saber,
percebemos que temos elementos conceituais que fazem com
que abordemos a literatura numa perspectiva em que ela própria
seja, ao mesmo tempo, o elemento que refuncionaliza, não só a
história da literatura como a história da arte. Assim, compreende-
mos que a literatura, como visão de mundo, pode incluir em sua
história todos os processos de memória que apresentamos aqui,
se fizermos um estudo mais detalhado dos diferentes artefactos,
sejam os provérbios, os desenhos de areia, os textos de pannela, a
canção, e demais diferentes plasticidades do provérbio.

Portanto, isso nos leva a ver como o provérbio reelabora artefatos
materiais, ou em que suportes ele se manifesta, podendo ser os
mesmos incluídos no sistema da literatura. E dentro do sistema da
literatura podemos também analisar o sistema da história das Ar-
tes, através do pensamento de “Souriax”, sobre as diferentes formas
de arte existentes, e ao analisarmos seu discurso compreendemos
que tanto a história da literatura quanto as histórias das artes se
fundam na memória dos artefatos, e portanto, circulam na Cultura.

A dimensão histórica é fundamental, e os métodos históricos se
relacionam com os elementos a partir da visão antropológica,
arqueológica e etnográfica, portanto, os materiais vão se relacio-
nando a partir desses três lugares, para construir suas memórias,
e serem compreendidos na cultura. Da perspectiva da nossa
abordagem, podemos perceber como tais materiais se reelabo-
ram com seus discursos, para serem entendidos como elementos
unificados e assistidos por um movimento lúdico. Para tanto,
precisamos aprofundar o nosso olhar para a ideia de história,
e abordá-la não mais na perspectiva positivista, como acontece
geralmente, mas na forma como pensamos a relação entre os

materiais, bem como suas ferramentas para administrar o avivar da memória, a partir do percurso que fazem como trânsito e da forma como vão construir suas realidades na cultura.

É importante reiterar que ao olharmos para a literatura e para os seus domínios de conhecimento no ocidente - que são a história da literatura e a história das Artes em geral - fica evidente, que ao fazermos isso estamos elaborando um discurso que funciona como um contraponto e um elemento integrador, transformando em paródia o conhecimento ocidental e o incorporando para fazer funcionar de outro modo, o aspecto que a tradição cultural desenvolve. Nesta perspectiva, estamos exaltando o gênio criador e inventivo da cultura em Angola, sendo este o modo mais experimentado para tratar de dar corpo, seja ao etnomatemático ou a geometrização das formas, ou ainda, às diferentes disciplinas com as quais estes processos vão se relacionar, e podemos analisar como esta perspectiva dá substância ao processo da memória dos materiais que tratamos como artísticos. Aliás, esses materiais se tornam artísticos por causa da forma como eles se movimentam e dos ritmos que criam no tecido da cultura. Tais movimentos levam-nos a compreendê-los em relações complexas, e este processo de construção e junção de materiais que estão aparentemente separados, permitem-nos compreender que essa união funda a forma de olharmos para as artes. Portanto, a separatividade na literatura e nas artes, quando analisadas a partir do nicho histórico, não se baseia apenas no que foi construído pelas teorias ocidentais, mas também nos princípios fundados na ideia de autor, pois como sabemos, o homem não cria sozinho, porque ao inventar ele reverbera todo um conjunto de repertórios daquilo que ele recebe como contribuição do ambiente onde ele está. Então, esse conjunto de repertórios que ele recebe compõem os elementos que concorrem para o trabalho criativo que ele realizará, assim, ele cria com todos os elementos, e estes contribuem

para que ele tenha êxito no processo de criação. Essa é a ideia de arte que trazemos, e que compõe a nossa perspectiva histórica.

2.3. Educação e ensino integradores

O ensino como é feito hoje, parte da sociedade urbana-industrial a qual está à serviço, ou seja, a cidade burguesa e a indústria produzem materiais e demandam que o ensino tenha o propósito de construir valores, conhecimentos, habilidades e práticas que formem um cidadão capaz de se relacionar com a estrutura da cidade, onde vive a sociedade burguesa. É importante ressaltar que quando as pessoas se propuseram a ir para escola, o objetivo era educá-las para se relacionar com estas três estruturas: cidade, indústria e sociedade burguesa. Faz-se necessário entender que, uma vez que a Europa se propõe a construir uma sociedade fundada no espaço urbano e na cidade, as outras formas de memórias e participação social praticamente foram afastadas, o mesmo aconteceu com as diferentes formas de elaboração de conhecimento.

Segundo Paul Zunthor (1979), precisamos buscar os materiais que a tradição oral elaborou e ficaram esquecidos ou restaram no limbo. Em concordância, Deleuze (2012) mostra como a partir do conhecimento das dobras compreendemos a forma como os elementos se relacionam, sem que haja aquele corte preciso que foi feito entre períodos e épocas, áreas da história ocidental como Renascimento, Iluminismo, ou mesmo, a ideia de campo e cidade, de desenvolvimento e subdesenvolvimento, enfim, as formas dualistas estruturadas pelo pensamento cartesiano. Seguindo estas linhas de pensamento levantamos a discussão de que é necessário pensar os currículos de estudo no sentido de criar capacidades, ou, como afirma Achille Mbembe (2008), que abarque o tipo de sociedade que temos, e que não é espelho da sociedade ocidental,

uma vez que a mesma é construída numa outra matriz, a do movimento e não a ontológica.

O que necessitamos para a nossa sociedade é educar à partir dos movimentos, ritmos e ludicidades que nos animam, em que todos os elementos que participam do ambiente onde estamos e agimos fazem parte de nós e atuam conosco, dando sentido àquilo que produzimos como práticas e processos. Assim, é a partir desta premissa que precisamos refletir precisamente o fenômeno do ensino, e também pensar como é que as modalidades culturais, tanto as construídas pelas estruturas urbanas, quanto as construídas a partir das estruturas orais, podem servir de elementos catalisadores e propiciadores de conhecimento. Sem fundar o conhecimento em uma base hierárquica do mais importante ao menos importante, mas pensando no princípio como cada um deles exerce influência sobre os outros, numa perspectiva recíproca e intrínseca, onde cada um esteja no outro e se modificam mutuamente de forma risonha, sem que haja a ideia de um centro que seja regente do outro. Portanto o princípio que norteia é aquele em que situa o homem no centro, entre a ideia de natureza e da cultura, numa relação horizontal, mostrando que ele é parte de cada um desses componentes.

O homem atua e modifica a natureza, construindo a cultura, porém a natureza não depende do homem, essa é ingovernável pelo fato do homem não a controlar, sendo a cultura o elemento que o homem controla, porque ela emana do alívio do homem ao modificar uma parte mínima da realidade incontrolável da natureza. Quando pensamos nos artefatos elaborados pela cultura ou para o que os teóricos chamam de sistema geral, precisamos pensá-lo no sentido em que vamos analisar cuidadosamente os nossos próprios conteúdos, e estes vão se relacionando e traduzindo a circulação que fazem nas práticas entrelaçadas, nas quais não há um processo car-

tesiano de fronteiras e cortes, mas nos permitem criar modelos de ensino que estejam fundados na sistematização que o ensino tem nos espaços urbanos, podendo ser a mesma sistematização que se faz na realidade da oralidade, adaptando-se em função do contexto. Ao fazerem tal processo de transformação, todos os conhecimentos que aplicam, e que precisam, transmitem seus conhecimentos ao outro sujeito de cultura.

É deste modo que continuamos a pensar, e nos orientar sem que o ensino se dissocie, do que projetamos como ideia de educação que se confunde com a cultura, e que não deve ser voltada só a uma estrutura de sociedade urbana, mas sim uma educação voltada também para a estrutura das comunidades rurais. Os elementos que trazemos aqui buscam dialogar com o trabalho de Fu-Kiau (2001), quando este discute sobre a importância da cosmologia bantu. O provérbio faz parte desta compreensão, também com as discussões de Boaventura de Sousa Santos (2010a), ao tratar sobre o pensamento pós-abissal, e relacionam-se com o pensamento do teórico brasileiro Paulo Freire (1975), ao correlacionar estas discussões e integrá-las no contexto da escola.

A matriz cartesiana que funda o ensino em Angola deve ser re-trabalhada e repensada do ponto de vista tanto da história, como das teorias que estruturam as políticas públicas que norteiam o ensino. É necessário reconfigurar a educação em seu caráter de relação ensino e aprendizagem, a partir dos diferentes lugares onde a pessoa angolana atua. Podemos pensar a partir da metáfora do guarda-chuva que é um todo, mas abriga todos os outros elementos que variam e se diferenciam, ou seja, todos os outros elementos que variam e diferenciam nos angolanos, como língua, etnia, e localização geográfica. Devemos compreender essa diversidade na unidade, primeiro a partir das fronteiras que construíram realidades sociais, e a partir destas perceber os ingredientes

que cada fronteira contém, e por fim, como podemos aprender a conviver com esses diferentes elementos que estão colocados nos lugares dos sujeitos construídos pela fronteira.

Certamente podemos colocar que ser angolano não é ser uma coisa única, e não pode se fundar na identidade do ponto de vista cultural, mas quando acontece a relação do ponto de vista político, entendemos que há uma identidade entre os angolanos, e então, funda-se por via de símbolos as criações que mantêm esse sentido de unidade. Uma vez que tudo o que anima o angolanos e sua cultura são componentes de um discurso mestiço, de contaminações e entrelaçamentos que não cabem na ditadura das formas opressoras, e não cabe nas bases cartesianas da racionalidade, concordando com Edgar Morin (2001; 2008), quando este defende a necessidade de produzirmos os conhecimentos a partir da realidade complexa.

Assim, a forma como construímos o país e as realidades estruturais acabam por criar sempre bases tão complexas, quanto a ideia de que não somos uma extensão dos poderes ocidentais que se instalaram no nosso território nos tempos da colonização. Obviamente não podemos deixar de reconhecer a existência de formas estruturantes do imaginário trazida pelo europeu, que estão presentes e convivem com outras formas locais de cultura, mas defendemos precisamente que, embora essas estruturas estejam entre nós, não devem significar a continuidade ou a extensão da realidade ocidental no nosso território, uma vez que construímos realidades outras, que convivem com as realidades ocidentais. Deste modo, podemos pensar os currículos como uma forma de manifestação das vontades políticas, e que podem ser aplicadas à forma de pensar a educação de modo que faça sentido para o angolano, dando sentido pleno a este termo, estruturado a partir da cultura, e considerando todas as suas variações e diferenciações.

3. Considerações finais

Trouxemos neste artigo a possibilidade de compreensão da literatura a partir dos diferentes trânsitos do provérbio na cultura. Ao analisarmos os exemplos aqui colocados pudemos constatar a complexidade que existe nos processos culturais do provérbio, e a necessidade de olharmos para este fenômeno a partir de uma perspectiva ampliada. Tal perspectiva nos coloca perante a realidade de que os nossos lugares ao Sul precisam, também, de teorias que deem conta dos elementos que fazem funcionar e administrar a memória, refuncionalizando a cultura e lhe dando sentido.

Temos desde o início tratado da refuncionalização dos artefatos e materiais da cultura, e concluímos que tal processo precisa acontecer também na perspectiva teórica, iniciando-se na construção de planos conceituais, e estes podem nos levar a compreender de forma diferenciada a construção da teoria e história da literatura ou das Artes em geral. É importante problematizar a construção da teoria e da história sobre os produtos artísticos locais, porque esta teorização será colocada em um ambiente educacional, logo servirá de ferramenta para construção da visão de mundo dos cidadãos, sendo assim, cultura e educação estão entrelaçadas. Portanto, as nossas formas de pensamento devem estar baseadas aí.

Por fim, ressaltamos que, perante o quadro de distorções e limitações impostas pelo sistema de ensino baseado no pensamento cartesiano, fruto da persistência do pensamento colonial em território angolano, faz-se necessário cuidar da manutenção de fronteiras, tanto internas que dividem as terras em território nacional, quanto externas que separam o território angolano de outros. Além disso, há um outro domínio que é a manutenção das fronteiras conceituais, que nos permitem analisar diferentes materiais que circulam na cultura a partir dos modos de pensar

mais condizentes com a nossa realidade. Pois, precisamos compreender que, o modo de pensarmos os movimentos da cultura local nos permitirá elaborar os currículos de ensino a partir do lugar em que a relação entre o lúdico, o paródico, o movimento, o ritmo, o riso - características dos processos culturais nas suas dinâmicas - sejam os elementos que nos conduzam à produção e à manutenção do conhecimento que já existia entre nós, e que por imposição das culturas ditas superiores, foram adormecidos e pensados como subprodutos da cultura ocidental. Por isso, somos apologistas da ideia de repensar a educação e visitar todo um conjunto de elementos para construção de conhecimento, que nos ajudem a reconfigurar a base da memória construída como história. A partir deste processo poderemos construir teorias para compreendermos mais amplamente a literatura, o provérbio, a arte, tendo em perspectiva a formação do cidadão que queremos para o país.

Referências bibliográficas

BAITELLO Júnior, Noval. *O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*, 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999.

BALOGUN, Ola et alli. *Introdução à cultura africana*. Luanda: Inald, 1977.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e tradição escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: poesia, lógica, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra; Leibiniz e o Barroco*, 6ª ed., Campinas: Papiro, 2012

EINSTEIN, Carl. *La escultura negra e outros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

FEVRIER, James G. *Histoire de L'écriture*. Paris: 1984.

FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. *El carácter de la escritura China como medio poético*. Madrid: Visor Libros, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

_____ *O Universo das imagens técnicas*. Coimbra: Annablume, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo, 1975.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the BantuKôngo, Tying the Spiritual Knot – Principles of Life e Living*. Canadá: Athelia Henrietta Press – Publishing In Name Orunmila, 2001.

GERDES, Paulus. *Geometria Sona de Angola: Matemática duma tradição Africana*. Belo Horizonte, Boane, Moçambique: ISTEAG, 2012.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

IFRAH, George. *Les chiffres ou l'histoire d'une grande invention*. Paris: 1985.

KHOI, Le Thanh. *Educação e Civilizações*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Madri: Cátedra, 1996. v.1, 1998. v.2, 2000. v.3.

MACHADO, Irene. *A língua entre as linguagens: a expansão da escrita no confronto de múltiplas escrituras*. In: Encontro Nacional de Professores de Português das ETFs, EAFs e CEFETs. 11, 1996, Natal. Anais... Natal : MEC, SEMTEC, 1996. p. 46-61.

MAFUNDIKWA, Saki. *Criatividade e elegância nos alfabetos africanos antigos*. 2013. Disponível em:<https://www.ted.com/talks/saki_mafundikwa_ingenuity_and_elegance_in_ancient_african_alphabets?language=pt-br>. Acesso em: 23 mar. 2015.

MARTINS, Joaquim. *O simbolismo entre os pretos do distrito de Cabinda*. Separata do Boletim do Instituto de Angola, n. 15, Jan-Dez. 1962.

MARTINS, Joaquim. *Sabedoria cabinda símbolos e provérbio*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968.

MBEMBE, Achile <https://www.publico.pt/2018/12/09/mundo/noticia/africa-ultima-fronteira-capitalismo-1853532>. Acesso em: 03 mar. 2021.

MESHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORIN, Edgar. *Saberes globais e saberes locais: o olhar transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, 5. ed., Instituto Piaget, 2008.

OLIVEIRA, Américo Correia de. *O grande livro dos provérbios angolanos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2012.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 1976.

PAXE, Abreu. *O visual e o verbal no texto da díade: imagens contextos e comunicação*. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - ISCED, da Universidade Agostinho Neto. Luanda, 2008.

PAXE, Abreu. Textos e traduções literárias nos processos culturais. In: JORNADAS ANDINAS DE LITERATURAS LATINOAMERICANAS, 11. Heredia, Costa Rica, 4-8 de agosto de 2014. *Traducciones culturales y polisemias interculturales*. Disponível em: <<http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-start-down/28/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Editora Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília Almeida. *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios; PUC-SP, 2016.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROGNON, Frédéric. *Os primitivos, nossos contemporâneos*. Campinas: Papirus, 1991.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010a.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010b.

SANTOS, Eduardo dos. *Contribuição para o estudo das pictografias e ideogramas dos Quicos*. Vol. 2, Estudos Sobre Etnografia do Ultramar Português. 1961.

SOURIAU, Etienne. *La correspondance dès arts, science de l'homme, elements d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1969.

SKOUG, Sonja; SKOGEN, Unni. *Sona: desenhos na areia*. Norway: Jens Per Johansen AS, 2004.

VAZ, José Martins. *Filosofia tradicional dos cabinda, através dos seus textos de panela, provérbios, adivinhas e fábulas*. Vol. 2, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1970.

VAZ, José Martins. *Filosofia tradicional dos cabindas, através dos seus textos de panela, provérbios, adivinhas e fábulas*. Vol. 1, Lisboa: Agência geral do Ultramar, 1969.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz: de la literatura medieval*. Madrid: Ediciones Cádetra, 1989.

A Performance do conto oral cabindês e seu contributo etno-cultural para o estudo das suas tradições

André Fernando Cula Bumba¹

Resumo

O estudo dos contos ou narrativas tradicionais orais de Cabinda a partir das teorias modernas de performance impõe-se devido ao seu carácter oral, onde a expressão corporal e a vocálica são relevantes no processo de significação e contextualização, e ainda por se tratar de um ato comunicativo. Pretende-se, com essa abordagem, buscar elementos da teoria de performance nos contos da tradição oral cabindesa ou cabindense que possam contribuir na sua expressão e compreensão e encontrar, nos mesmos, conteúdos relevantes para sua configuração etno-cultural. Para discutir sobre as teorias de performance e alguns dos seus aspectos etno-culturais no conto cabindês, seguimos três direções temáticas. A primeira vai enquadrar o conto oral na teoria da performance, uma vez que a performatividade joga um papel importante no estudo das narrativas orais. A segunda procura identificar elementos da teoria da performance no conto cabindês que possam contribuir para o seu estudo teórico. A terceira nos levará às formas de transição do conto oral, enquanto tecido cultural. O quarto, aos aspectos etno-culturais concretos e frequentes no processo de contar, na região do enclave de Cabinda, uma vez que toda a sua organização social e cultural se assenta

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC); Bolsista CAPES – Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação (PEC-PG).

no ato de contar. Pela escassez de estudos teóricos sobre o conto cabindês, a abordagem foi sustentada em estudos similares já realizados, pela experiência absorvida, enquanto membros daquela comunidade e pelo conhecimento dos contos orais tradicionais.

Palavras-chave: *performance; conto oral, etno-cultural, cabinda.*

1. O conto oral e a teoria da performance

O conto é a forma mais antiga de apresentação de relatos de acontecimentos, de transmissão de conhecimentos, de ensino de costumes e comportamentos. Todo o processo de civilização e educação humana foi, inicialmente, baseado no processo de contar. O seu caráter oral é anterior a todas as formas e teorias de representação gráfica da fala. Podemos, sem ser exaustivos, afirmar que o surgimento do conto está atrelado ao nascimento da humanidade: o homem conta, narra desde que assumiu as suas capacidades reflexivas. As suas particularidades no âmbito da expressão corporal e vocálica – que determinam e influenciam a sua compreensão e análise, sugerindo contextos e eliminando mal-entendidos, assim como sentidos ambíguos – tornam necessário um enquadre da teoria de performance para estudar os elementos não verbais presentes na expressão corporal e vocálica que contribuem como informantes influentes na transmissão de conhecimentos, culturas, tradições, tanto no processo de produção quanto da recepção.

A natureza sintética deste trabalho não permite que se faça uma abordagem profunda sobre o conto, atendendo à diversidade e à abrangência teórica do que se escreve sobre essa forma de narrativa.

Casares (2014) apresenta três acepções da palavra conto, que foram utilizados por Julio Cortázar (1999) no seu estudo sobre Poe: a) relato de acontecimentos; b) narração oral ou escrita de um

acontecimento falso; c) fábula que se conta às crianças para divertí-las. Na perspectiva de uma “lógica dos possíveis narrativos”, Claude Brémont (1966) considera que toda a narrativa é uma sucessão de acontecimentos (há sempre algo a narrar); que a narrativa é de interesse humano (material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós, e é em relação a um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em série temporal estruturada); e tudo se desenrole numa mesma ação.

Entretanto, nem sempre as três acepções duplamente apresentadas acima não apresentam ao todo a visão ou perspectiva literária que pretendemos levar a cabo nesta abordagem, pois o conto não tem um vínculo exclusivo com o acontecimento ou evento real, por não apresentar precisão entre o real e o imaginário, entre o fato e a ficção, como nos alerta Gotlib (2006, p. 8):

Há, naturalmente, graus de proximidade ou de afastamento do real. Há textos que têm intenção de registrar com mais fidelidade a nossa realidade. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual realidade nossa: a nossa cotidiana, do dia-a-dia, ou nossa fantasia? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isso, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção, não seria já um produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há pois diferença entre um simples relato que pode ser um documento, e a literatura. Tal como tamanho, literatura não é um documento, é literatura, tal qual o conto, pois. O conto literário.

É exatamente no conto literário que vamos basear o enfoque teórico da primeira parte da nossa abordagem, para depois o associarmos às formas fixas que vão se opor ao seu lado artístico, sem descurar o fato de que, muitas vezes, a imaginação nasce de um ambiente real que é transformado em ficção pela capacidade

criativa e intencional do autor. O critério de invenção do conto está diretamente atrelado ao seu caráter literário. O conto, como sabemos, nos seus primórdios e essência foi sempre de tradição oral. Todo relato de acontecimento parte, primeiramente, da oralidade para depois assumir um determinado registro escrito. A criação deste registro escrito é da iniciativa e responsabilidade do autor, assumindo as funções de contador, criador e escritor, afirmando, então o seu caráter literário (Gotlib, 2006).

Urge ainda lembrar que a cultura clássica, seguida posteriormente pela arte renascentista, previa modelos fixos, uma espécie de cânone na produção artística, sob pressuposto de uma necessária harmonia a partir de princípios e normas estéticas a serem apreendidos e imitados. Grandes partes destes princípios encontravam nos escritos da mimese aristotélica da sua poética. Porém, com surgimento romantismo e suas ideias anti-classicistas associadas ao novo paradigma de fragmentação de valores da unidade e da ordem, o processo de padronização estética pregada no renascimento perde-se, como escreveu Gotlib (2006, p. 17):

O que era verdade para todos passou ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evoluiu-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões de ordem íntima. Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros.

A visão do conto, ao nível da sua produção literário, na nossa perspectiva, não se vincula ao processo mimético pregado na antiguidade clássica e no renascimento, mas sim, na perspectiva autônoma de quem conta ou escreve o conto na base da sua representação, seja real ou ficcional.

O conto oral passou a figurar e ser considerado literatura oral a partir de estudos etnográficos e etnolinguísticos desenvolvidos nas comunidades tradicionais em que os seus valores e costumes eram transmitidos exclusivamente por meio oral de contar e narrar. O reconhecimento de estruturas poéticas, estéticas e performáticas nos relatos e narrativas dos nativos deram aso à concepções teóricas sobre uma expressão estética baseada na oralidade. Apesar da relevância da expressão gráfica de qualquer natureza na conservação e perpetuação do acervo cultural, o conto oral é anterior a escrita e seu recurso torna a linguagem e a comunicação mais expressivos e espontâneos. Ele dominou a história da humanidade, incarnado na voz dos contadores de histórias e na memória coletiva de determinados povos, a que essas histórias do imaginário popular passaram a figurar, não só na escrita, mas em outras formas documentais.

Parafraseando Élide Andrade (2004), a pesquisa de campo a partir da literatura oral funciona como um potencial fonte de escrita e serve ainda de vários propósitos como: destacar os conhecimentos e valores das comunidades locais; conhecer aspectos e personagens populares associadas à superstição, crenças, plantas medicinais, curandeiros e artísticas folclóricos da comunidade. O conto, enquanto literatura oral, é uma forma de preservar a cultura popular local e possibilita a criação de um material precioso que coleciona um acervo da cultura das comunidades, através do registro das histórias.

A esse propósito, Élide Andrade (2004, p. 171a) afirma que “o conto da literatura oral é uma das mais genuínas expressões culturais da humanidade, sem que com isso lhe possamos atribuir a paternidade”. A necessidade de estudar culturas de povos cujos usos e costumes se transmitem por tradição oral configurou uma nova atitude na investigação antropológica dos estudos etnográficos, com recurso

a narrativas ou contos orais. Por seu caráter sugerir alguma equívocidade, a introdução da teoria da performance na expressão oral das comunidades tornou-se um imperativo, na medida em que permite a análise e explicitação de elementos comunicativos situados em aspectos extralinguísticos como a expressão corporal, a mímica, a tonalidade da voz e a musicalidade da linguagem oral.

A performance associada ao lado estético e poético da literatura oral tem sido alvo de estudos e vários questionamentos sobre a sua contribuição teórica no desenvolvimento dos estudos antropológicos, etnográficos, linguísticos e etnolinguísticos. Estudos desenvolvidos por formalistas russos e de membros da Escola de Praga merecem destaque no desenvolvimento das teorias de performance e da etnopoética, contribuindo bastante para a emergência da arte verbal baseada em performance. Pretendemos mostrar que os estudos atrelados na performance dos contos e narrativas orais interessam qualquer etnografista e etnolinguista que pretende construir a realidade social das comunidades de tradições orais. Bauman e Briggs (1989) sugerem: “Na verdade, performance oferece um enquadre que convida à reflexão crítica sobre os processos comunicativos. Uma dada performance está ligada a vários eventos de fala que a procedem e sucedem”. A teoria da performance contribui bastante na compreensão das diversas facetas do uso da linguagem e suas interrelações, pois o processo da expressão oral não está simplesmente associado ao evento do discurso em si, mas proporciona perspectivas sobre a maneira como a linguagem oral se estrutura e sobre que funções pode desempenhar na comunidade tradicional estudada.

Estudos de performance nas culturas tradicionalmente orais não foram de todo pacíficos. Deram-se ou ainda se dão em meio de algum desprezo, se levamos em conta as concepções ocidentais sobre a organização cultural dos povos e dos seus processos co-

municativos. Pesa bastante aos pesquisadores considerar o ponto de vista autóctone à vida social e cultural das comunidades pesquisadas. Bauman e Briggs (1989) desafiam essas concepções ao considerarem a contribuições dos autóctones e propõem o chamado “modelo nativo” para dar a voz às comunidades estudadas e suprir eventuais dificuldades nas pesquisas.

Abre-se, a partir desta perspectiva, o que temos tentado discutir em diversos meios em que as nossas vozes timidamente se fazem ecoar: a necessidade de os autóctones ou oriundos das comunidades pesquisadas não serem mais objetos de pesquisa ou fontes de dados, mas sim produtores de conhecimento, contribuindo teoricamente e, no caso de estudos de performance, como membros de audiência e parceiros intelectuais. O objectivo da etnografia da performance é desconstruir concepções ocidentais dominantes, como referimos anteriormente, acerca da linguagem e da vida social.

Vale ainda ressaltar que a performatividade tem vínculo com o texto e está associada a um contexto. Os dados adquiridos na observação das performances estão contidos no texto e percebidos oralmente, ganham sua significação dentro dos vários contextos de produção e de recepção. Para Bauman e Briggs (1990), existe uma demanda por uma preocupação dialética entre performance e seu contexto social, cultural, político, que vai realçar a padronização poética da performance na extração de eventuais relações com uma diversidade de contextos. Pesquisar os processos sobre como o indivíduo obtém direitos de certos modos de transformação da fala pode proporcionar elementos importantes para estudos pretendidos por etnógrafos, etnolinguistas e ainda de índole literário.

Bauman (2014) desenvolveu pesquisas e estudos da etnografia da fala onde as formas de performance estão entre as características mais memoráveis e valorizadas do reportório verbal de uma

comunidade. A língua falada desenvolve-se, nesta ótica, como fator relevante da realização social da vida.

O processo performativo não se opera isoladamente. As competências individuais de quem fala se juntam aos recursos e contextos situacionais. A sua predominância nos estudos da etnografia oral reside no fato de ocorrer como realização criativa de competências em inter-relação com outros recursos tipicamente linguísticos e comunicativos. Esse ato performativo é, acima de tudo, um ato comunicativo que deve ser encarado com responsabilidade pelo enunciador, como fez referência o próprio Bauman (2014, p. 189):

Estudos centrados na performance desafiam concepções ocidentais dominantes ao instigarem os pesquisadores a enfatizar a organização cultural dos povos a enfatizar a organização cultural dos processos comunicativos. Linguístas há tempos desconsideraram o ponto de vista dos falantes nativos sobre a estrutura e uso da linguagem [...] Apresentações do “modelo nativo” ou “teoria” geralmente deixam de lado as dificuldades em derivar perspectivas indígenas exclusivamente dos conteúdos referenciais dos dados solicitados.

Para fechar o primeiro ponto da nossa abordagem, queremos recordar que existe uma literatura oral no conto que o vincula realidades culturais de interesse etnográfico à luz da performatividade como forma de transmitir e contextualizar os relatos.

2. Performatividade no conto oral cabindês

A expressão “cabindês”, empregue nesta abordagem, é um modificador qualitativo que designa qualidades relativas a Cabinda, enclave que se situa entre a República do Congo (Congo Brazaville) e a República Democrática do Congo, no Sul da África



ca Central. É província administrativa da República de Angola. O seu povo faz parte do grupo etnolinguístico Bakongo, um grupo étnico associado a migração Bantu. Como ocorre com vários povos afetos à cultura tradicional bantu, este grupo etnolinguístico tem a sua cultura, usos e costumes transmitidos via oral, a partir de contos, provérbios e outras manifestações folclóricas. Foi assim que decidimos associar a performatividade e suas teorias ao estudo do conto cabindês como depositário do reportório cultural de Cabinda. Independentemente do seu caráter literário oral, o conto é fonte donde podemos beber os usos e os costumes que representam a comunidade tradicional e, por isso, de interesse para pesquisas ligadas aos estudos etnográficos e etnolinguísticos. Estudos deste viés não são possíveis se dispensarmos o lado performativo e sua importância na configuração comunicativa do conto, pelas razões previamente apresentadas, sobretudo as que dizem respeito à sua influência na aquisição de sentidos e contextualizações necessárias da expressão de quem conta e da compreensão de que houve o relato. É da importância da performance para o estudo do conto cabindês que salientaremos neste estágio da nossa abordagem teórica.

O primeiro caráter performativo que reconhecemos no conto tradicional cabindês está ligado ao modo como se começa a contar, à disposição dos contadores e dos ouvintes: ocorrem em uma roda de conversa com maior realce ao posicionamento do contador, que em muitos casos, encontrava-se sentado no meio dos ouvintes. O rito está diretamente implicado na performance dos contos cabindeses, o que serve a antropologia, pois, segundo Ester Langdon (1999), o próprio conceito de performance na antropologia surgiu das análises da dinâmica do rito nas sociedades tribais.

Características de performance desenvolvidas pela antropologia como heterogeneidade, imprevisibilidade, polifonia de vozes,

relações de poder e subjetividade são reconhecíveis no canto tradicional cabindês, mas não com as atribuições pós-modernas de que Langdon (1999) faz referência. Sem retirar a capacidade criativa do contador e o poder contextual do contar, que podemos associar a pós-modernidade, o conto cabindês e sua performatividade obedecem a processos fixos situados em rituais e procedimentos transmitidos de geração em geração. Esta perspectiva é exclusiva do ato de contar e não faz parte dos processos sociais transmitidos na performance dos contos, uma vez que esses processos se configuram dinâmicos, como refere Langdon (1999, p. 22) citado por Turner:

A visão de cultura como emergente baseia-se na ideia de que a vida social é um processo dinâmico e não uma estrutura fixa, e este processo, segundo Turner, é melhor visto como um drama social, ou seja, como composto de sequências de dramas sociais que são resultados de uma contínua tensão entre conflito harmonia [...].

Não se reconhecem gêneros de performances definidos, como na cultura ocidental. Um estudo sobre esses gêneros no conto tradicional de Cabinda poderia suscitar maior debate sobre como enquadrar precedimentos performativos desse conto em um estudo de gêneros de performance. Tentando evitar lhes atribuir a categoria de gêneros, são meios de comunicação baseados na dança, no canto e outras artes, que são conhecidos com seus símbolos comunicativos. Assim, o contador cabindês tem esses recursos não linguísticos (performativos) que usa para produzir comunicativamente o relato destinado a plateia. Gestos corporais, bater palmas, assobios, alteração circunstancial da tonalidade da voz, solicitação da coautoria aos ouvintes e outros meios não verbais se situam dentre os recursos mais frequentes para o ato de contar nas comunidades tradicionais de Cabinda.

Outras exigências de performatividade se deram no ato de contar entre os cabindeses, com o advento da modernidade e a consequente urbanização das zonas com maior densidade populacional, derivando cidades com suas principais características como: circulação rodoviário, espaços de lazer mais modernos, estruturas administrativas etc. Como o cabindês é um contador de história nato, esses lugares passaram a ser propícios para contar vidas, culturas e outros conteúdos, como veremos, na sequência da nossa abordagem. Contar história já não era um ato que ocorria numa sentada em roda junto a uma fogueira, de caráter mais formal. É um ato que já ocorre oportunamente, como observou Luciana Hartman (1999), na sua pesquisa e abordagem sobre contadores de caso gaúchos, que “ao invés de uma roda de causos em frente do fogo, num galpão, passei a ouvir contadores em barbearias, pontos de taxi, bares e até na Câmara de Vereadores de uma cidade da região”. Espaços modernos e de sociabilização são propícios ao contar devido ao seu caráter relacional proporcionando ambientes favoráveis às suas narrativas. Mesmo em comunidades mais tradicionais era notável esse oportunismo de contar: a caminho das lavras, nos rios, cerimônias religiosas e matrimoniais, o cabindês transmitia todo o seu pensamento através do conto com processos de performance adaptados a cada contexto.

A vinculação da performance ao conto tradicional da comunidade oral cabindense na abordagem que levamos a cabo não está direcionada ao acontecimento narrado, mas sim na teoria antropológica da etnografia da fala. Nela pretendemos analisar os fundamentos da performance para o enriquecimento do ato comunicativo do contar cabindês. Segue a observação feita por Ester Langdon (1999, p. 25):

Esta abordagem surgiu do campo da etnografia da fala, onde o ato performativo é, como outros atos de fala, um ato situado num

contexto particular e construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva e poética [...]

Neste sentido, a performance e sua análise no conto cabindês se baseia na expressão poética e não no evento contado, como ocorre em textos tipicamente narrativos. A realidade performativa do conto cabindês reside no uso da voz e do corpo, na linguagem, apesar de contribuir na explicitação de vários sentidos interpretativos que podem se configurar como equívocos ou mal-entendidos, ao nível de expressão e compreensão.

No conto cabindês, o processo performativo torna a figura do contador (performer) como centro do conto. Os ouvintes ficam grudados a dinâmica do contador e este leva-os a um nível emocional muito significativo, diz Ester Langdon (1999, p. 27):

Numa performance efetiva a plateia é amarrada ao ator, o performer. Ele assume a responsabilidade de levar a plateia à um outro plano no fluxo do cotidiano – seja para divertimento, reflexão ou outras sensações. (...). A plateia se permite ser levada. E o performer, se é bom, tem a corrente de interação nas suas mãos.

O processo da performance nas suas expressões corporais, técnicas sonoras e utilização da voz apresenta-se como um elemento importante na abordagem etnográfica e etnolinguística do conto cabindês, se levamos como pressuposto a sua natureza oral, da literatura oral.

3. Formas de circulação cultural do conto oral cabindês

O conto cabindês, como vimos anteriormente, é, essencialmente, de natureza oral. Este aspecto é inerente à cultura tradicional que tem a oralidade como sua principal forma de expressão e transmissão de costumes e conhecimentos. Aliás, é um dos repertórios de valores culturais das comunidades com raízes, costumes e personalidades que veem desaparecer com o advento da modernidade, como nos esclarece Rosário (1989, p. 40):

Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer sociais, quer políticos-religiosos, quer económicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas orais são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores.

As narrativas orais, em geral, e os contos, em particular, não permanecem enquanto veículos de regras e interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem transgressões, na sua natureza oral e sob consumo exclusivamente local. Atualmente, circulam, transitam, são revisitados, recriados em várias formas, dispositivos e suportes culturais tais como literatura escrita, cancioneros, gravuras, desenhos, esculturas e outros artefatos.

- **Na literatura escrita** – A versão gráfica dos contos pode ser considerada como o principal modo de trânsito e circulação dos mesmo para outras paragens ou culturas, sobre para o mundo ocidental. Uma obra notável que nos proporciona as narrativas ou contos tradicionais, já em versão escrita é “A filosofia tradicional dos cabindas” de José Martins Vaz (1970). Na obra, os contos tradicionais traduzidos ganham uma textura gráfica, funcionando como um tecido cultural para fazer a abordagem da filosofia dos

povos do Ngoio. Tomemos como exemplo o princípio da filosofia tradicional de Cabinda do “casamento do cesto à cabeça” (makuela ma mbata pidi), que mulher anda sempre no caminho que medeia entre a casa do marido e a casa da família com seus pertences. Para debruçar-se sobre ela, o autor dialoga com o conto “*o homem, a mulher com a sua plantação*” (VAZ, 1970, p. 319-320). Segundo esse tratado, a mulher, que mora com seu marido (casada), sempre que sofrer qualquer maltrato vai para a sua família, provocando um susto ao marido. Para além do susto, o marido, para ter a sua esposa de volta, deve-se ainda ter em conta as ofertas que terá de dar à mulher e à família para a trazer de volta. Isto acontece até aos dias de hoje;

- **No cancionero e na música** – Existem vários contos tradicionais orais que transitaram para a música, sobretudo para a canção ou música folclórica, uns, muitos raros, previamente traduzidos outros mantendo-se na sua versão original. A música folclórica de cabinda é, geralmente, satírica. Baseada no dia a dia das comunidades e no seu devir. Os músicos ou cantores são jovens e adultos, maioritariamente pertencentes à comunidade que possuem, sem formação musical, seu dom típico de cancioneros, com algum domínio de técnicas musicais e treinamentos árduos de uso de instrumentos musicais, segundo Luiz Tatit (2008). Como estamos frequentemente a referir, o conto em si, já se constitui como uma das formas de expressão e transmissão de valores, conhecimentos e usos e costumes tradicionais dos povos de Cabinda. Na canção - apesar de ser, particularmente, uma outra forma de manifestação cultural -, circula o conto como tecido cultural, fazendo-o transitar para públicos de culturas diversas. Os ritmos musicais e canções tradicionais representam as suas respectivas danças. Dentre eles destacam-se o mayéye, a matáfala, o mabondu. Tomamos

como exemplo a música do grupo musical mais mediático de Cabinda – Tunga Nzola (2009) intitulada “kumayombe” (no Mayombe) – em que circulam excertos de dois contos orais: “cantar do galo” e do amor deixado pelos antepassados, como valor sublime para construir as nossas comunidades. Ainda circulam trechos sobre o “jacaré”, que temendo a chuva, decidiu se atirar ao rio. A circulação de excertos de contos e provérbios não ocorre só no cancionero, mas em todas as formas de transmissão de valores tradicionais.

- **Na escultura** – As narrativas tradicionais orais de Cabinda, distribuídas entre contos, adivinhas e provérbios, antes de circularem na versão escrita (em ibinda ou traduzidos) já transitavam em forma de esculturas, como veremos, seguidamente. Como diz Martins Vaz (1970, p. 3), quanto à escrita e à tradução do ibinda, na decifração das mensagens esculpidas “Escrevemo-lo como captamos. Traduzimo-lo, por vezes, mais segundo o sentido do que segundo o rigor literal, tarefa que, por vezes, era impossível, e resultaria até algo confusa”. Como exemplo, propomos excertos que circulam “mabaya manzungu” (tampas de panelas de barro usadas nas panelas e caçarolas). Os cabindenses esculpiam tampas com símbolos que, decifrados, traduziam excertos de contos, provérbios ou adivinhas. Tomemos, como exemplo a tampa que representa uma narrativa constituída por 4 elementos: o homem, duas cordas puxadas por ele e o coconote. Esse tecido cultural representando uma narrativa oral, nas vestes de um provérbio, irá ajudar a enquadrar a narrativa em uma teoria da filosofia tradicional de Cabinda sobre o casamento bígamo. O provérbio representado no objeto é: “mbamba wali zivoluanga ko” (duas cordas não podem ser puxadas em simultâneo). Sugere que o homem que pretender se casar com duas mulheres, juntará, difícil-

mente, dois alambamentos, e depois do casamento, viverá dificuldades (VAZ, 1970, p. 45).



4. Aspectos etno-culturais na tradição cabindesa

Anteriormente, salientamos que as comunidades orais têm a tradição de contar como um meio de transmitir conhecimentos, culturas, crenças, valores de geração em geração. Para a nossa linha de pesquisa, a etnografia da fala, de modo geral, os dramas sociais dominam os aspectos tratados nos contos. Apresentam-se em segmentos de ação pois, são, segundo Turner (ano), momentos da vida em que desejos esperanças e poderes se cruzam na interação humana. Toda a vida social e cultural do cabindês está documentada através do conto e outras manifestações tradicionais.

Dentro dos dramas sociais relatados no conto cabindês, podemos destacar alguns aspectos que se podem considerar como conteúdos de interesse etnográficos atinentes ao povo de cabinda:

Lazer – a comunidade tradicional de cabinda é agricultora e vive de cultivo, da pesca e de caça. O seu dia a dia é preenchido por estas atividades. Depois da atividade agrícola e de realizar a refeição mais importante do dia, que ocorria normalmente no princípio da noite, os jovens agrupam-se e e vão recrear com canções e jogos, ou em grupos circulares para contarem ou ouvirem contar. Em

círculos mais restritos, como na família nuclear, optava-se mais pelo conto. Predominavam conteúdos repletos de piadas, sátiras, provérbios, dicas sarcásticas expressas, não só pela fala do contador, no comportamento corporal, na mímica e polifonia de vozes, muitas vezes extraídos da experiência vividas de um povo convicto das suas verdades, como afirma Élide Andrade (ano);

Moral e educação – o cabindês usa o conto e outras formas de expressão para transmitir um conjunto de valores tradicionais da cultura, em geral, e de família, em particular. Valores como obediência, respeito pelos adultos e o lugar de cada classe ou faixa etária na ordem familiar, observáveis nos dramas sociais, são expressos por via de contos. Personagens e narrativas valorizam a formação de um homem de acordo com as exigências da sociedade e da família. Valores de moral e educação são tidos como memória da comunidade e da família, e são transmitidos, oralmente, através de contos, provérbios e máximas, como padrões inalienáveis, durante os ritos de iniciação, rigorosamente, e, comumente, no seu dia a dia. Além de uma função transformadora, estes ritos intentam dar à criança uma formação completa para que cumpra o seu papel na comunidade.

Vaz (1970, p. 138) fala da importância moral e educacional do rito de iniciação no trecho que se segue:

Constituem a principal instituição social destes povos, porque iniciam na vida do grupo, descobrem os mistérios ocultos e intentam conservar a classe dos homens como guardião da tradição, religião e da ética. Conseguem ser uma escola de conhecimentos e de vida. Ela comporta uma trípla revelação: do sagrado, da morte e da sexualidade. A iniciação adquire um valor educativo eficaz, estrutura a personalidade para toda a vida. Os mestres ensinam o que o homem deve saber para cumprir com perfeição os seus compromissos socio-político-religiosos.

O ensino não é teórico, mas vivo e experimental, pois devem praticar na selva, no rio e no acampamento todo ensino explicado pelos mestres. Esta pedagogia baseada em teoria e prática foi experimentada durante séculos. É uma experiência pedagógica interessante. É também uma iniciação religiosa. Aprendem-se os significados dos símbolos e ritos, o sentido e o funcionamento da magia, a hierarquia dos antepassados, a teodiceia, as relações que deve observar com o mundo invisível e as normas éticas. Recebe-se uma educação sexual completa e se conhece o significado e valor do sexo, bem como, prepara-se o homem para a função de pai de família. Com a educação expressa nos ritos de iniciação, o estatuto social e a tradição estão mais bem conservados e defendidos. Os membros restantes da comunidade ratificam-se nas estruturas fundantes. A comunidade sente-se assegurada a sua sobrevivência. A vida recebida continua a correr e os mais velhos alegram-se ao ver-se prolongados por estes descendentes que, preparados para todas as funções éticas, os manterão vivos na pirâmide vital. Os filhos educados neste sentido, saberão orientar as suas vidas e da comunidade em que estiverem inseridos, tendo como referência a tradição familiar herdada de seus pais, avós, anciãos e antepassados da família ou comunidade;

Temor a divindade, ancestrais (bakulu) e outros seres sobrenaturais – Este conteúdo está associado ao anterior. Vaz (1970, p. 27-280) fala da presença de Deus como vinculativa à vida tradicional e considerada como presença de um ser superior, pessoal e misterioso. Em momentos solenes e nas situações críticas, recorre-se ao supremo. Para além do temor da sua onipotência, é, quase sempre invocado como Pai. Porém, os atos imorais e a manifestação de má educação são severamente puníveis pela ação da divindade e dos ancestrais da família. Nos contos orais da tradição cabindensas, as divindades e os ancestrais são representados por personagens figurativas, seres bizarros e exóticos (nkuiu, nkisi e npunha) que amedrontam e criam pavor aos que,

depois de acompanhar o conto, se incomodam, demonstrando o peso de consciência dos atos puníveis cometidos;

Causalidade – as narrativas orais (contos, provérbios, máximas) são usados frequentemente pelos cabindenses em vários fóruns para buscar a causa agente sobre qualquer fato associado ao seu dever. Segundo o princípio da causalidade, na perspectiva de Immanuel Kant (1781), “todo o fenômeno tem a sua causa e seu efeito. Todos os fenômenos possíveis pertencem a toda consequência possível de si mesmos”. O cabindês, como qualquer outro povo de origem bantu, detecta sem cessar ações-manifestações do mundo invisível que estão na origem dos fenômenos. Segundo Raul Altuna (2014), ante um fenômeno ou sucesso inexplicável, envolto na participação vital e em suas leis, está seguro que detrás deles há um agente oculto que os atuou; tem de ser consequência da interação vital. A vida está rodeada de causas misteriosas e mergulha permanentemente na realidade mística ocasionante. As potências místicas originam todos os eventos. Ali se devem encontrar as causas de tudo o que sucede. O que o ocidente chama de causa é, para ele, instrumento da força oculta.

Organização social das comunidades – a comunidade tradicional cabindesa é muito coesa e bem estruturada na sua organização social, como ocorre na maioria dos povos étnicos bantu. Situações ligadas a sucessão de chefias tradicionais, casamentos, empossamentos de membros ou anciãos da comunidade, censuras públicas de conduta de membros ilustres e outras atividades em prol a maior organização comunitária ocorre em locais públicos ou sombras, denominados “muanza”. Muanza é um lugar por excelência do exercício da democracia comunitária onde o recurso ao conto oral e suas exigências performáticas são imprescindíveis como forma de transmissão, exemplificação, resolução de conflitos com recurso a reconciliação e recomendação de condutas exemplares;

Sabedoria popular – os provérbios e outros adágios utilizados para exprimir a filosofia e o saber popular enriquecem os contos e as canções. A literatura oral, representada aqui pelo conto, é responsável pela transmissão das tradições herdadas, com destaque aos conhecimentos populares e histórias. Os contos que trazem na ribalta o saber popular são, para os cabindeses, a base civilizacional que garante e conserva os valores e tradições humanas, como ressaltou Élide Andrade (2014, p. 173), ao citar Cascudo (2006, p. 53):

A tradição reúne elementos de estória e histórias popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas amalgamados, confusos, díspares na memória geral confundem com certas superstições. Parece-me articular-se aos rumores clássicos, o rumor antigo, numa forma de comunicação de valores indistintos do saber colectivo. Sua caracterização é compreendida quando uma tradição é evocada. Quase sempre inicia-se pela frase: “- os mais velhos...”. Não é uma lenda, uma fábula, nenhum mito. É uma informação, um dado elemento indispensável.

O dizer introdutivo “- os mais velhos diziam... (bakulu batuba...)” do contar para perpetuar a sabedoria popular é exemplo do carácter real da transmissão oral da sabedoria entre as gerações.

Considerações finais

Queremos recordar que abordamos o valor do conto cabindês e seus processos performativos como fonte de registro etnográfico para eventuais estudos da comunidade tradicional de Cabinda. Reconhecemos que esta tarefa não se configura fácil, pois a literatura oral está dando sinais de extinção e são exíguos os esforços científicos para se buscar os seus registros. A realidade que se vive em Cabinda também é um fator preocupante estudos sobre a literatura oral são parcos e estudos etnográficos e etnolinguístico se tornaram cada mais difíceis.

A universalidade da performance, situada na sua vertente literária e valorizada a partir da sua função poética, deve-se pelo fato de ocorrer em todas as culturas e sociedades que se preocupam em situar os seus eventos em textos com características dinâmicas. Particularmente, os estudos de performance do conto cabindês são importantes, porque contribuem na tradução da literatura oral para a sua forma gráfica e na explicitação de sentidos equívocos da interpretação dos conteúdos etnográficos, contidos nos contos. Outro aspecto valioso do estudo de performance no conto tradicional cabindês é que, para além do lado literário onde se destacam os aspectos estéticos, permite, com o processo de tradução dos contos da oralidade à escrita, conhecer as culturas tradicionais das suas comunidades e criar um reportório etnográfico que sirva de base para estudos antropológicos que se considerem necessários e de interesse científico.

Referências bibliográficas

ALTUNA, R. Raul. *Cultura tradicional bantu*. 2ª ed. Luanda: Edições Paulistas, 2014.

ANDRADE, Élide L. V. *Literatura oral na vertente dos estudos dos contos populares na Amazónia*. Revista EXITUS. Vol. 04, n. 01, p. 169-179. Jan/Jun. 2014.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles R. *Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social*. Revista Antropológica ILHA, 1990, p. 185 -229.

GOTLIB, Nádía B. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo. Editora Ática, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo. Nova Cultura, 2005.

HARTMAN, Luciana. *Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causo gaúchos*. Horizontes Antropológicas, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 267-277, dez. 1999.

LANGDON, Ester J. *Fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral*. Horizontes Antropológicas. Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: Sociologia e antropologia. São Paulo. EPU. 1934.

TATIT, Luiz. *Reciclagem de falas e musicalização*. In: Palavra cantada. Estudos transdisciplinares. Ed. UERJ. Rio de Janeiro, 2008.

VAZ, José Martins. *O mundo dos cabindas*. Estudo etnográfico. Vol 2. Lisboa: Editorial L.I.A.M,1970.

VAZ, José Martins. *A filosofia tradicional dos Cabindas*. Vol 1. Lisboa: Editorial L.I.A.M, 1970.

O jacaré do imposto – sua circulação nos artefatos culturais

Nsimba José¹

Resumo

Este estudo se baseia numa narrativa da tradição oral angolana – *O jacaré que pagou imposto* – que como qualquer outro material simbólico e estético se configura como movediço, e como tal, migra para outros dispositivos discursivos, como escultura e música. Para explicar as ocorrências respeitantes a esse processo migratório, buscam-se subsídios a partir das formulações teóricas que problematizam a transição das formas prototípicas, por assim dizer, às formas derivadas possíveis – o que viabiliza – numa perspectiva analítica, o entendimento da ressignificação dos textos. Deste modo, tendo em conta as condições de produção dos artefatos culturais selecionados no presente trabalho, é possível dar conta que cada um, apesar de fazer alusão à referida narrativa, sugere outros sentidos, conforme mostram os comentários feitos acerca da escultura e das músicas de Flagelo Urbano, Puto Português e Carlos Burity, músicos angolanos.

Palavras-chave: *Tradição oral, narrativas orais, jacaré bangão, trânsito.*

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. O presente trabalho foi realizado com apoio do Programa de Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES – Brasil.

1. Palavras iniciais

A tentativa de penetrar no universo sociocultural angolano, através deste estudo, responde a uma preocupação tanto teórica quanto prática, tendo em conta a necessidade de se investigar os processos culturais que envolvem os textos da tradição oral. Deste modo, aqui, maior ênfase é dada à narrativa *O jacaré que pagou imposto*, que não deixa de ser um lugar de passagem dos criadores de arte em Angola, como os cantores de diversos estilos musicais, como é o caso do rap e do semba².

O processo criativo de objetos simbólicos e estéticos tem sido revisitado e recriado, fato que nos leva a refletir sobre os conceitos de continuidade e transformação dos modelos literários do sistema semiótico da oralidade. Explorando o campo cultural africano, Alione Tine (1985), citado por Leite (1998), explica que o traço dominante da literatura africana é a “oralidade fingida”. Essa asserção, de acordo com a autora, é parcialmente verdadeira, visto que exclui a possibilidade da escrita de uma narrativa (como o romance ou o conto) que prescindia da recorrência aos modelos da oralidade.

Porém, Leite considera mais produtiva o conceito de transformação que, longe da visão essencialista em relação à oralidade, pressupõe o uso de vários instrumentos possíveis, dentre eles, a língua enquanto primeiro nível de manipulação, e os gêneros enquanto nível superestrutural.

Prova disto é que a narrativa de que se ocupa o presente estudo, ao entrar em trânsito, isto é, circulando no tecido da cultura, é,

2 Estilo musical de Angola criado como resultado do ambiente social e parte da cultura de pessoas “mais velhas” que, segundo Cuxima-Zwa, foi precedido por Mاسemba, que significa um “toque das barrigas”, ou seja, um movimento que caracteriza a essência da música e da dança do Semba. Mاسemba foi uma forma social urbana precoce de dança de casais.

indiscutivelmente, reinterpretado, e os sentidos que prolifera são contextuais, em decorrência dos objetivos pelos quais é refuncionalizada.

Portanto, para fins de argumentação do trabalho, consideram-se como ponto de partida algumas afirmações acerca do universo das narrativas orais no contexto angolano. Em seguida, explica-se o contexto socio-histórico e político do qual emerge a narrativa sobre o jacaré.

Na sequência, parte-se para as formulações teóricas que buscam compreender os fenômenos resultantes da fusão de elementos de origem heterogênea na arte, na cultura e na língua. Parte-se do pressuposto segundo o qual se a tradição oral se conforma como lugar de passagem no processo de criação artística, então ela é uma propriedade eletiva com presença multimodal nos suportes onde se revela como intertexto. Por isso, não é por acaso que se comentam, na parte final deste trabalho, a escultura acerca do jacaré e os textos musicais de Flagelo Urbano, Carlos Burity e Puto Português, que se retroalimentam da narrativa em questão. Essa retroalimentação se dá por via da transformação, que é um mecanismo de reelaboração textual diferente da variabilidade das versões de uma mesma narrativa oral, como formulado Propp (2006), Rosário (1989) e Nascimento (2006), apenas para citar alguns autores³.

3 Vladimir Propp foi quem lançou as primeiras bases teóricas sobre o estudo morfológico das narrativas de transmissão oral. Baseando-se num *corpus* de contos maravilhosos russos, através do método dedutivo, sistematizou as leis de ordem genética que regem as transformações desses textos. Dito em outras palavras, com essas leis seria possível determinar o movimento gerativo, que ia da narrativa considerada modelo para cada narrativa tida como derivada.

2. Adentramento no universo da narrativa oral angolana

A tradição oral em Angola, como qualquer outra, para além de organizar e estruturar saberes e conhecimentos sobre história, geografia, religião, direito, gastronomia, agricultura, pesca, arte, etc., possui bens simbólicos caracterizados por canções, adivinhas, genealogias, preces, mitos e tantos outros textos verbalmente transmitidos. Longe de ser pensada apenas em termos linguísticos, essa tradição oral, nos diferentes espaços socioculturais, é marcada por um vasto universo pictórico, que engloba signos gráficos fixados em múltiplos suportes.

O pictórico de que se fala aqui abrange, no seu sentido amplo, não apenas o que está pintado, mas “tudo que é forma voluntariamente dada à matéria física” (CALVET, 2011, p. 72). Essa pictoricidade, como não poderia deixar de ser, manifesta-se em formas muito diversas, como corpo, cerâmica, tecidos, madeiras, pedras e areia, aludindo a várias mensagens.

Entre os Tucokwe, a título ilustrativo, no *sona*, desenhos na areia com características geométricas, reverberam-se textos, fonte de sabedoria e conhecimento. Os seus fazedores, sentados numa superfície arenosa, por exemplo, começam por marcar pontos com extremidades dos dedos com os quais fazem desenhos no chão, relacionando-os com animais, adivinhas, canções, contos, jogos, símbolos, etc, sendo que, cada desenho é portador de uma mensagem.

Skaug e Skogen (2004), na sua obra, apresentam vários desenhos na areia da tradição oral Tucokwe⁴, que podem parecer como uma simples representação geométrica para agradar os olhos de um apreciador. Na verdade, longe de serem insignificantes, eles narram vários assuntos. Um deles revela-nos a seguinte história:

Tendo a abelha consultado um adivinhador disse-lhe este: é necessária uma pena da ave «kasekwe» para fazer «remédio» e tratar o seu filho. A abelha pediu uma pena à referida ave e foi atendida, tendo curado o seu filho. Passado algum tempo, adoeceu um filho da ave «kasekwe» e, também a conselho do adivinhador, disse-lhe a sua amiga abelha, para que esta lhe desse uma asa, mas ela não a atendeu, porque precisava delas para voar, tendo o filho da ave morrido. Desde então a ave declarou guerra à abelha, guiando os homens à árvore onde ela esconde o mel. (SKAUG e SKOGEN, 2004, p. 50).

Essa questão revela a esfera visual dos textos da tradição oral no contexto angolano que, no geral, estão vinculados aos diversos universos físicos e sonoros do ambiente natural dos quais se bordam como tecidos, daí o fato de o ambiente, sobretudo os seus dispositivos fono-simbólicos (onomatopeias, idiofones, etc.) serem vocalizados, assumindo uma carga semântica específica. Virtualmente retidos na memória dos seus (re) transmissores, os textos orais, como é o caso das narrativas, narram vários assuntos.

Tendo em conta a diversidade linguística e cultural de Angola, as suas designações variam de região a região, sendo *savu* em kikonjo; *misoso* em kimbundu; e *olosapo* em umbundu⁵.

4 Etnônimo dos nativos de língua cokwe. Encontram-se distribuídos por conta de divisão política e administrativa colonial, nos países como Angola, República Democrática do Congo e Zâmbia. Em Angola, os Tucokwe habitam maioritariamente a região leste, sobretudo as províncias da Lunda Norte, Lunda Sul e do Moxico.

5 Línguas do grupo bantu.

No imaginário angolano, tal como afirma Fonseca (1996), a argúcia sobreleva à força, sendo também evidente um elevado sentido de justiça, consagrando, no geral, direitos dos considerados pequenos e frágeis em relação aos fortes e tiranos.

Não há, pois, uma correspondência entre a hierarquia familiar e o grau de consideração quanto à inteligência, de tal modo que o cágado, tido como fraco com relação aos fortes, graças à sua argúcia e inteligência, prudência e ponderação acaba sempre por fazer prevalecer os seus argumentos e as suas teses. (FONSECA, 1996, p. 39).

Como artefatos culturais vocalizados, as narrativas orais são caracterizadas também pela musicalidade, que está para além do ritmo favorecido pelas potencialidades suprasegmentais das línguas nas as quais se veiculam, sendo que há canções em algumas delas, fato que faz com que elas, neste sentido, articulem aspectos linguísticos e musicais, servindo-se, às vezes, de instrumentos musicais como o chocalho e o tambor, aspetos que, no memento da narração, tornam-nas muito mais atraentes.

A realidade expressa neste tipo de texto é de caráter transcendental, ou seja, o universo simbólico representado através das personagens, ações e outras categorias narrativas passa do plano imaginário para o concreto, justificando a sua dimensão social. Sem exceção, todos os textos de natureza oral assumem funções sociais específicas, em decorrência das condições de sua produção.

É o caso de provérbios nos discursos políticos. No Benim, em 1985, os estudantes entraram em greve, sendo, depois, descritos como anarquistas de esquerda pelos funcionários do governo. Na sequência, um apresentador, como relata Zounmènou (2012) reproduziu uma canção do repertório local em que foi citado o provérbio *“ye jo dan do bo do ama hu we”* (Deixemos a cobra à parte, para matar as

folhas), sugerindo que o então governo, ao invés de resolver os problemas enfrentados pelos estudantes, desviou a atenção das pessoas através da organização de uma campanha de desinformação. Em consequência desse cenário, o apresentador foi preso e demitido.

No geral, esse tipo de texto, como as narrativas orais representam a cadeia de valores ao serviço da sociedade que os (re) cria e os utiliza no dia a dia para fins diversos, como educar, instruir, denunciar e reprimir.

Relativamente às personagens que contracenam nas narrativas, corroborando com Nóvic (2015), as suas características semânticas correspondem aos conflitos em que eles tomam parte. Deste modo, uma personagem é a personificação dos traços semânticos que criam as situações conflituosas e são aproveitados nos limites de um episódio ou então do enredo inteiro.

Na opinião de Nóvic, a polifuncionalidade das figuras atuantes nos contos maravilhosos, por exemplo, explica-se, em parte, pelo fato de que cada personagem é portadora de determinados traços, sendo que cada um deles relaciona-se tanto com o sistema de ações quanto com o sistema de estados da personagem, com o seu status familiar (pai, filho, noivo, noiva, marido, esposa, etc.), social (rei, caçador, curandeiro, comerciante, etc.) e pessoal (pessoas, animais, objetos, etc).

Como se pode notar, o repertório das personagens é multifacetado, tendo em conta a sua diversidade do ponto de vista da sua estratificação social, familiar e pessoal, associado ao seu valor etnográfico. Em alguns casos, são a classe de seres monstruosos que contracenam nas narrativas, com pessoas e animais.

Apesar de utilizarem animais como personagens, não se preocupam com os seus aspectos externos, nem tão pouco lhes inte-

ressa a sua animalidade. Eles não são mais do que personagens codificadas que encarnam simbolicamente valores humanos da própria comunidade. (ROSÁRIO, 1989, p. 113).

Como em qualquer outro campo cultural, em Angola, do ponto de vista da criação, podem ser consideradas antigas e modernas, podendo sempre variar em cada ato enunciativo. Ao contrário do tipo cuja proveniência remete para tempos imemoráveis, há outro cujo surgimento é marcado cronologicamente, como é o caso de *O jacaré que pagou o imposto* de que falaremos mais adiante⁶.

A respeito da variabilidade das narrativas orais, Rosário (1989) pontua que a história da teorização desse processo é, no fundo, a história das personagens e dos motivos temáticos, ou seja, elementos variáveis que se movimentam dentro de pequenos enunciados numa narrativa.

As transformações sociopolíticas e culturais provocam a adaptação das narrativas, quer através da introdução de novas personagens, quer através da aquisição de outras formas para os motivos.

6 É o caso do chamado folclore da contemporaneidade. Mesmo sem se poder especificar a data do seu surgimento, o contexto socio-histórico pode ajudar a situá-lo numa determinada época. A narrativa sobre o coelho e o general é disso um outro exemplo a ter em conta. Surgiu em Luanda, como texto etiológico, explicando o conflito entre o coelho (vulgo rio coelho, uma bacia de retenção no município de Viana, causador de inúmeros problemas aos cidadãos, em épocas de chuvas. Houve vezes em que moradores das imediações da referida bacia de retenção foram encontradas pessoas mortas por afogamento, por esta estar em plena via pública e a céu aberto) e o general (no caso, Higinio Carneiro, então governador de Luanda). O texto sinaliza a sagacidade do coelho, que apesar da sua pequenez, desafia e vence o general, denotado como um indivíduo com soluções paliativas para um problema gravíssimo. O contexto social e histórico do qual emerge essa narrativa permite enquadrá-lo numa época específica. Neste caso, faz parte do pelouro de Higinio Carneiro, que governou a cidade capital de Angola entre 2015 e 2017.

É importante assinalar que neste processo muitos elementos são esquecidos, outras vezes, elementos arcaicos e modernos coexistem e acabam por tomar novos sentidos. Não é, pois, de se estranhar o fato de o contador poder tomar duas atitudes, sendo que uma se liga à concessão de cores locais e quotidianas às narrativas, e a outra liga-se à manutenção de motivos tradicionais fiéis aos modelos arcaicos (mágico-religiosos), compatíveis com a atualidade, nem que seja em termos rituais (ROSÁRIO, 1989).

Como se pode notar, as narrativas orais jamais são contadas da mesma maneira, ainda que pelo mesmo contador, diante dos mesmos ouvintes. Cada ato enunciativo é, em si, a enunciação de uma versão, e esta pode ser caracterizada, via de regra, por variantes lexicais ou parafrásticas, que não mudam o sentido do texto.

Portanto, não se podem creditar a variantes lexicais ou parafrásticas a mudança de sentido de um texto em sua migração através do espaço e tempo. Por definição, o termo variante expressa mudança, dissemelhança. Entretanto, a mudança de sentido, no nível do conteúdo, é uma operação que exige competência lingüística e competência narrativa, no caso da literatura oral. (NASCIMENTO, 2006, p.168).

O texto *O jacaré que pagou imposto* é um exemplo bastante plausível. Enquadra-se na moderna literatura produzida em Angola, e não deixa de ser tributária das formas das narrativas do sistema semiótico da oralidade pois, a sua configuração organiza-se e estrutura-se a partir de modelos narrativos pré-existentes nos diversos campos socioculturais de Angola. Ela possui inúmeras versões, que são as diversas maneiras como ela é narrada. Neste sentido, como qualquer outro texto oral sem rigidez estrutural, admite variações e estas resultam de vários fatores, como geográficos e psicológicos. Além disso a visão de mundo da pessoa e as suas motivações

concorrem para a escolhas linguísticas e extralinguísticas, como marcadores de todo um processo ritualístico e performativo.

3. Do surgimento de *O jacaré que pagou imposto*

Assim como as diversas narrativas orais contadas em África, *O jacaré que pagou imposto*, estruturalmente, é mais extenso em relação a textos como adivinhas, anedotas e provérbios; e por ser de natureza livre, ou seja, sem rigidez estrutural, admite a variação. Por isso ela jamais foi contada da mesma maneira, como se assinalou atrás. Pelas suas características, é integrada nas lendas históricas pelo fato de apresentar uma temática que converge com os aspectos sociais e históricos dos quais emerge o texto em questão. Essa visão é também partilhada por Núñez e Trindade, segundo Rodrigues (1997).

Na versão em nossa posse, dá-se conta que nas margens do Rio Dande, província do Bengo, no contexto da colonização portuguesa em Angola, as autoridades coloniais, em virtude do fortalecimento do seu sistema financeiro, teriam regulamentado a cobrança de imposto aos cidadãos.

Como as políticas que se estendem aos processos da vida geram resistência, a medida governamental não foi bem acolhida pelo povo, pelo que, naquela localidade, terá surgido a referida narrativa, na qual o jacaré, tendo saído do rio e prendido o dinheiro nos seus dentes, levou-o ao posto administrativo para entregá-lo ao responsável pelas cobranças. O chefe do posto e seus sequazes da administração, vendo a raiva com que o jacaré transportava o dinheiro em sua direção, puseram-se em fuga. Essa narrativa possui duas principais personagens: o jacaré e o chefe do posto; a função deste último se exerce dentro do aparelho colonial.

Em relação à data da sua criação, é preciso dizer que a documentação escrita sobre o assunto não precisa o marco temporal. Porém, há pistas que, de alguma maneira, ajudam a situar tal texto no seu contexto social e histórico. Uma dessas pistas, segundo Rodrigues (2017), tem a ver com um marco muito importante, que é a publicação, em 1968, do diploma legislativo n. 3844 sobre o Regulamento do Imposto Geral Mínimo. Para além disso, outra informação aponta o Regulamento do Imposto Geral Mínimo, como diploma legislativo n. 3788, de 30 de dezembro de 1967.

Contudo, é fundamental considerarmos o ano de 1872, como aponta o nosso orador, pois este é o ano da revolta dos Dembos, um município da província do Bengo (GPB⁷, s/d., n. p.). Temos então um marco histórico que pode ser aliado ao decreto de abolição da escravatura de 25 de fevereiro de 1869, porque é sabido que a escravatura nas colónias do Reino de Portugal foi substituída por outras formas de subjugação (RODRIGUES, 2017, p. 80).

Partindo destas referências históricas, é de se supor que a referida narrativa da tradição oral angolana tenha sido criada entre a segunda metade do século XIX e a segunda metade do século XX.

4. Lugares de inscrição de *O jacaré que pagou imposto*

Neste ponto procuramos abordar mais do que os lugares de inscrição dessa narrativa, mas os sentidos gerados em novas condições de produção discursiva.

Tendo em consideração os objetivos desse estudo, por uma questão de ordem metodológica e analítica, privilegiam-se estudos cujos enfoques teóricos se desdobram em torno dos processos

7 Designação adotada pelo autor para se referir ao Governo Provincial do Bengo.

culturais, linguísticos e artísticos que se concretizam com a fusão de elementos de natureza e origem diversa.

O recurso a essas formulações teóricas justifica-se pelo fato de a narrativa em estudo, conforme sublinhado acima, configurar-se como material movediço, e como tal migra para outros suportes discursivos, adquirindo aspectos próprios, em decorrência das múltiplas estratégias de construção textual e mediante os objetivos pelos quais é reinterpretada pelos fazedores de arte em Angola.

Partindo deste pressuposto, pode-se, de antemão, admitir que não há nenhum objeto que não pareça impregnado em discursos. Por isso, acredita-se que “todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que o circundam” (FIORIN, 2012, p. 29).

Servimo-nos desse argumento, que já indicia as discussões acerca dos fenômenos elencados acima, para a partir dele redimensionar os olhares sobre o que outros estudiosos sugerem, quando problematizam questões atinentes à plurivocidade dos discursos. Tomemos, de seguida, as reflexões do russo Tinyanov.

Na nota introdutória de *O meio é a mestiçagem*, Amálio Pinheiro (2009) lembra-nos que antes mesmo de Mikhail Bakhtin e Iuri Lotman, Tinyanov levou adiante os estudos poéticos na segunda década do século XIX, ao expor, contra a pretendida autonomia do verso, que cada elemento construtivo de um poema, em caso de desgaste e repetição automatizada, devia se aproveitar dos procedimentos de outras “séries culturais”, por exemplo, a escrita jornalística ou a fala cotidiana.

As contribuições de Mikhail Bakhtin caminham nessa direção e ajudam a perceber a amplitude dos diálogos imprescindíveis entre linhas, por assim dizer, com que se bordam os textos, pen-

sando, por exemplo, o conceito de polifonia que remete para a manifestação de múltiplas vozes num enunciado, o que anula a ideia da homogeneidade da voz.

Em *Teoria do romance I: a estilística*, Bakhtin serve-se de vários exemplos que elucidam o heterodiscurso no romance humorístico inglês, no qual encontra uma produção paródico-humorística de quase todas as camadas da linguagem literária falada e escrita, configurando-se esses romances como:

enciclopédia da totalidade dos discursos e formas literárias – a narração, dependendo do objeto de representação, reproduz em termos de paródia ora as formas da eloquência parlamentar, ora eloquência jurídica, ora formas específicas de protocolo parlamentar, ora protocolo jurídico, ora as formas de reportagem dos jornais, ora a linguagem seca dos negócios da City, ora mexericos de bisbilhoiteiros, ora o pedante discurso científico, ora todo discurso épico ou estilo bíblico, [...]. (BAKHTIN, 2017, p. 79-80).

Essa visão não se distancia de Lotman (1996), para quem as culturas cuja memória se mescla, principalmente, com textos criados por elas próprias quase sempre são caracterizadas por um desenvolvimento gradual e retardatário. Todavia, as culturas cuja memória se torna periodicamente objeto de uma saturação massiva com textos provenientes de uma outra tradição, tendem a um desenvolvimento acelerado.

A despeito de os autores referenciados teorizarem a partir de distintas áreas de pesquisa, pelo que se percebe, convergem na ideia de que todo sistema cultural é aberto, podendo, deste modo, dialogar com o ambiente e transformar-se continuamente.

Neste processo, é inevitável a apropriação, através de procedimentos de construções textuais materiais e linguagens comple-

xos, oriundos das mais variadas e heterogêneas culturas, no trânsito da casa à rua, por exemplo, como sinaliza Pinheiro (2009). Dito em outros termos:

Numa formação social determinada, operam o presente, ou seja, os múltiplos enunciados em circulação sobre todos os temas; o passado, isto é, os enunciados legados pela tradição de que a atualidade é depositária, e o futuro, os enunciados que falam dos objetivos e das utopias dessa contemporaneidade. (FIORIN, 2018, p. 34).

Servimo-nos das questões propostas por esses autores com o intuito de, não só compreender a maneira como os textos se tecem na sua relação com as materialidades linguísticas, ideológicas e sócio-históricas, mas também ampliar as possibilidades de sua análise. Esse argumento decorre do fato de os textos em questão resultarem de diálogos e interconexões entre materiais e linguagens, o que anula a ideia de estagnação do sistema cultural, que é aberto.

5. Dos trânsitos às ressignificações

Tal como se disse no ponto anterior, as culturas são sistemas abertos; uma das suas propriedades básicas é a capacidade gerativa dos conteúdos atinentes aos padrões culturais. Esses conteúdos são compartilhados pelos membros das comunidades e seus usos são díspares, tendo que em conta que os atos comunicativos são contextuais. Por isso se diz que todo indivíduo encontra confirmação para a sua vida no meio social. É nesse meio onde vive e convive com as pessoas e com tudo que o rodeia.

Não é por acaso que a leitura do ambiente social e da natureza entram na ordem da cultura. A narrativa em estudo é prova desse comentário. Ela surge de um contexto sócio-histórico e negocia com a natureza, assim como com o meio do qual absorve elementos que

lhes configuram tal como se apresenta, apesar de variar em cada ato enunciativo, como se explicou atrás. Não se fechando em si, essa narrativa é constantemente revisitada e recriada, é por esse motivo que se fossiliza em outros textos, como em *Demo sem cracia*, de Flagelo Urbano (2015), *Jacaré bangão*, de Puto Português (2012) e *Minga*, de Carlos Burity (2014), ampliando-se ainda mais na forma de narrativa escultural. A escultura sobre o também chamado jacaré bangão⁸ está localizada no bairro da Quijanda⁹, à entrada de Caxito, capital da província do Bengo. Através deste monumento, que é uma homenagem à resistência da população local à exploração colonial portuguesa, visualiza-se a bravura do povo destemido da região que, com as suas mãos, erguem a personagem jacaré com dinheiro preso em seus dentes afiados, para enaltecê-lo.

A escultura, como lugar de memória, textualiza a história da região do Bengo, perpetuando-a por meio dessa escrita escultural, por assim dizer. Trata-se, no fundo, de uma história que a população local se serviu para, de forma simbólica, opor-se contra a dominação colonial portuguesa, fato que justifica, em outras palavras, a resistência popular, com o recurso a poderes sobrenaturais. O monumento em causa, como qualquer outro, tende a conectar o presente real com os acontecimentos passados, agindo como pontes sobre o abismo do esquecimento (ASSMAN, 2016). Deste modo, ao lado de qualquer outro *medium* da memória, como a escrita alfabética, as imagens, os monumentos o são, e não é de se estranhar os motivos porque no campo da história, e não só passaram a ser considerados como fontes históricas, independentemente de todo um conjunto de discussões que os colocam em causa, quando vistos como algo que aponta para o passado, podendo apenas oferecer uma cópia de

8 A designação diz respeito a mesma narrativa da tradição oral.

9 Segundo o Jornal de Angola, Quijanda é o nome que na altura se dava a refeição conjunta dos trabalhadores no início da plantação e da colheita, no sentido de dar força e motivação para o trabalho.

si e, com o tempo, ruir; ao contrário da escrita que, pelo seu caráter reprodutor, garante a reprodução e circulação de livros, bem como a sua duração e continuidade. Para além da escultura em causa, Flagelo Urbano, rapper angolano, em “*Demo sem cracia*”, música do álbum *O Ermo* (2015), propõe-se, sem romantizar o conteúdo, a relatar fatos que espelham certas incongruências do regime político no poder, em Angola, até então sob a governação de José Eduardo dos Santos, Presidente da República, de 1979 a 2017. Os seus versos, neste sentido, são corrosivos, como se pode ler:

Constituição salazarista¹⁰
Leis draconianas
vítimas da impunidade reinante na guarda republicana
Vida minha, vinha tua, porque este mal querer

Flagelo Urbano serve-se destes versos marcados por uma estética realista para caracterizar Angola, como um país cujo regime político é déspota, que possui, pelo que se pode notar, uma “constituição salazarista”.

A adjetivação que faz desta Carta Magna, esvazia o seu sentido político e jurídico – o de pessoa de bem – o que, em outras palavras, remete para um tratado atípico, letal, sendo que a sua letalidade se justifica pela lei da força, que vigia para punir, a todo custo.

Em outras palavras, parafraseando Achille Mbembe (2018), trata-se da *necropolítica*, que consiste, em grande medida, no poder e na capacidade de um regime político decidir quem deve viver

10 Nome atribuído à Constituição da República de Angola, pelo músico. Esta Carta Magna, como é conhecida, é qualificada como salazarista, designação baseada na figura de António de Oliveira Salazar, chefe de governo Português entre 1933 e 1968, cujo regime fascista, ditatorial teve fim com a Revolução dos Cravos, entre 1974 e 1975.

e quem deve morrer. Essa política investe na ameaça, no linchamento e no silenciamento das vozes contestatárias, mediante o recurso de técnicas diversas, como a manipulação por meio de ações políticas difundidas sobretudo pelos órgãos de imprensa pública. Neste sentido, não é de se estranhar os motivos por que o rapper angolano canta:

Quem caminha na contra-mão vira refeição para jacaré
Alves Camulingue aprendeu que em democracia
reivindicar os seus direitos é um atentado à soberania

É interessante observar uma questão central nestes versos: a figura de Camulingue. Inclui-se aqui o nome de Isaías Cassule, que, conforme sinaliza o próprio músico no segundo verso da segunda estrofe “...não mais verá crescer seu filho”.

Raptados entre 27 e 29 de maio de 2012, ambos foram assassinados quando tentavam organizar uma manifestação que tinha por objetivo exigir do governo angolano o pagamento de salários em atraso e uma indenização, enquanto antigos membros da UGP (Unidade da Guarda Presidencial)¹¹.

Com esta contextualização histórica, fica claro por que motivos em “*Demo sem cracia*” se faz alusão do fim trágico de “carnes do matadouro”, palavras que ecoam na voz de Mc K, rapper e ativista angolano, que faz o refrão da música em questão.

11 Segundo o portal Esquerda, após ter sido detido, Isaías Sebastião Cassule foi levado para a esquadra da polícia, mas teriam sido elementos do aparelho de segurança que o buscaram para ser transportado para outro local. Cassule foi brutalmente espancado durante dois dias seguidos, acabando por morrer. O seu cadáver foi atirado ao rio Dande, na província de Bengo, precisamente, numa área onde há jacarés.

Na sequência, Flagelo Urbano dá-nos a conhecer o seguinte:

O jacaré já não paga imposto, tem isenção tributária
Por ter devorado o que restava da juventude contestatária

A referência feita pelo Flagelo Urbano em relação a “quem caminha na contra-mão vira refeição para jacaré”, opõe-se a “o jacaré que não paga imposto”. Se no caso anterior se refere ao assassinato das duas figuras já referenciadas, neste último há referência de uma proposição sem fidelidade à isotopia dominante na lenda histórica, porém, ao enfatizar “o jacaré já não paga imposto, tem isenção tributária”, pode-se inferir a decadência do Estado angolano, que nos últimos anos têm assistido aos desfalques de fundos públicos sobretudo pelos governantes, por via de tráfico de influências, corrupção, impunidade e nepotismo, que colocou e coloca milhões de angolanos e angolanas na pobreza extrema. Por outro, está a questão relativa à criação, por partes dessas pessoas publicamente expostas, de impérios financeiros com origem duvidosa, com fortunas nos paraísos fiscais, com isenção de impostos, quando seus discursos apontam para o tão ovacionado desenvolvimento de Angola.

Continuando, Puto Português, na sua música, reinterpreta a mesma narrativa, porém, sob o signo de *Jacaré bangão*. O adjetivo “bangão” é do português falado em Angola, o qual remete para uma pessoa vaidosa e bem-apresentada em termos de indumentária. Na música em questão, essa personagem é caracterizada como problemática, por isso é advertido a não causar azar numa relação familiar envolvendo marido, mulher e filhos.

Jacaré Bangão
Não costumava a fazer isso

Tenho sete filhos, uma mulher é compromisso
Não traz azar,
Não me puxa assim – é azar

Nos versos seguintes, a ênfase é dada à água, cuja simbologia possui um valor negativo. Por isso, é notável o seu repúdio pelo músico quando canta:

Isso só pode ser azar
Mas nessa água não quero banhar
Ai! Jacaré bangão
Olha a situação

No seu texto musical, são perceptíveis a rememoração e a valorização dos hábitos e costumes legados pela tradição, particularmente aos que se referem à harmonia na convivência entre os casais. Há, nos seus versos, o enaltecimento do passado como reserva moral, sinalizando o desejo pela imortalidade da memória e da história, sendo a música, neste caso, o suporte da sua enunciação e manutenção.

Não estou a ferir sensibilidades
Apenas estou a falar a verdade
Os homens do antigamente
Estão melhor do que os da actualidade

Ao contrário do retrato do jacaré feito por Flagelo Urbano e Puto Português, Carlos Burity, por sua vez, em *Minga*, música cantada em Kimbundu¹², língua de matriz bantu, e em português; retrata a história que envolve uma mulher chamada Minga. O refrão, no início da música, para além de sonorizar a melancolia, anuncia um alerta: o poder místico do rio Dande.

12 A tradução da letra foi feita por Josias Bento, falante do Kimbundu:

Minge, Minge oh!
Minge, Minge oh!
Minge, Minge oh!
Kuxitu, kwenyoko kana ku yakó
Minge, Minge oh!
Minge, Minge oh!
Minge, Minge oh!
Kuxitu, kwenyoko Ngadu ya futile dijimbu¹³

Na estrofe transcrita abaixo, Carlos Burity narra as circunstâncias da morte de Minge pelo réptil: Apesar de ter sido advertida pelos “mais velhos” sobre os perigos de “Ndanji” (Dande), como se ouve na voz do músico, ela foi para lá, tendo sido apanhada e devorada pelo jacaré.

Minga wendele ku tabu, Ngandu ya mukwatele mu menya
Enu akwetu enu sambelenu kwa Nzambi¹⁴

Esse episódio ganha maior intensidade narracional nos versos cantados em português, nos quais é explicitada a negligência de Minge face a voz da tradição, representada pelos “cotas”¹⁵, como se pode ler:

Então mana Minge não ouviu os conselhos dos nossos cotas de Caxito [...]

E assim mana Minge pela sua teimosia não ouviu os conselhos, foi ao rio, foi levado pelo jacaré.

13 Minge, Minge oh! / Minge, Minge oh! / Minge, Minge oh! / Não vai ao Caxito / Minge, Minge oh! / Minge, Minge oh! / Minge, Minge oh! / No Caxito, o jacaré pagou o imposto.

14 Minge foi ao rio, e o jacaré agarrou-a. / Companheiros, peçam a Deus.

15 Quer dizer, por cortesia, “mais velhos”.

Destes versos é possível dar conta da visão de mundo dos chamados bantu em relação à vida experimentada como força. Essa força, como refere Elungu (2014), é visível e perceptível na sua materialidade e que, a partir do momento em que torna invisível, é imaginada através de inúmeros signos do universo que constitui o conjunto das coisas e de fenômenos. Mais do que imaginada, ela se dinamiza e se visibiliza no plano de superfície sócio-histórica na forma de sentimentos, afetos, emoções, expressões, etc., às vezes, sob o viés mítico, como acontece com a simbologia do rio e das narrativas que dela emergem e que compõem o imaginário local. Uma dessas narrativas é narrada por Carlos Burity, aludindo às consequências nefastas na vida de quem desrespeita os conselhos, como preceitos normativos, regulatórios e disciplinares socialmente aceitos pela sociedade. Isso mostra o quanto o passado é mitificado e se revela como determinante no sentido em que, mesmo não tendo uma forma de existência objetiva, influi sobre o presente.

Considerações finais

Conforme se explicou acima, visando interpretar os trânsitos da narrativa *O jacaré que pagou imposto*, recorreu-se às formulações teóricas que analisam processos resultantes de mesclas na arte, na língua, na literatura, etc. Com elas, foi possível dar conta que os artefatos culturais analisados se retroalimentam da lenda histórica sobre o jacaré, que é refuncionalizada, proliferando sentidos outros, em decorrência das novas condições de produção de cada texto.

No texto escultural, enaltece-se o heroísmo do povo contra a subjugação colonial, enquanto em *Flagelo Urbano*, o jacaré representa os governantes angolanos catalogados, por assim dizer, como insensíveis, incoerentes e bárbaros.

Por outro lado, Puto Português, ao personificar o réptil, como faz o rapper Flagelo Urbano, descreve-o como um indivíduo mau, por isso se recusa em banhar na sua água. Já em Carlos Burity, o jacaré é exposto como animal extremamente perigoso, sobretudo no seu *habitat*, o rio Dande, lugar onde a Minga foi morta por ele, pelo fato de ter negligenciado os conselhos da comunidade.

Referências bibliográficas

A, Elungu. P.E. *Tradição africana e racionalidade moderna*. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: UNICAMP, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: 34, 2017.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

CARLOS BURITY. *Minga*. Semba da minha terra [CD], Luanda, 2014.

CUXIMA-ZWA, Chikukwango. *Semba, música e dança*. Disponível em: https://www.academia.edu/43198848/Semba_M%C3%BAsica_e_Dan%C3%A7a. Acesso: 14 jun 2021.

ESQUERDA. *Angola: ativistas desaparecidos foram assassinados pelos serviços de segurança*. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/angola-ativistas-desaparecidos-foram-assassinados-pelos-servi%C3%A7os-de-seguran%C3%A7a/30266>. Acesso: 12 jul. 2020.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2018.

FLAGELO URNANO. *Demo sem cracia*. Ermo [CD], Luanda, 2015.

FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: INALD, 1996.

JORNAL DE ANGOLA. *Quijanda dá boas vindas às terras do Jacaré Bangão*. Disponível em: <https://jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=342290>. Acesso: 21 abr.2021.

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

LOTMAN, Iuri. Semiótica de la cultura y del texto. In: NAVARRO, Desiderio (Org.). *La semiosfera I*. Madrid: 1996.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NASCIMENTO, Bráulio. Variantes e invariantes na literatura oral. *E.L.O.*, 11-12 2005, p. 167-180.

NOVIC, E.S. *O sistema dos personagens do conto de magia russo*. In: A estrutura do conto de magia: ensaios sobre mito e conto de magia. BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.) Florianópolis: UFSC, 2015, p. 149-194.

PINHEIRO, Amálio. *O texto em expansão: crónica jornalística e paisagem cultural na América Latina*. In: PINHEIRO, Amálio (Org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 17-30.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.


PUTO PORTUGUES. *Jacaré bangão*. Geração do semba. [CD], 2012.

RODRIGUES, Sérgio de Carvalho. *O jacaré bangão: uma lenda da oratura angolana*. *Revista Ecos*. vol.23, ano 14, n. 02, 2017, p. 70-90.

ROSÁRIO. *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa: ICALP, 1989.

SKAUG, Sonja. SKOGEN, Unni. *Sona: desenhos na areia (signs in the sand)*. Skien: Grafisk Produksjon, 2004.

ZOUNMÈNOU, Marcellin Vidjennagni. *Conhecimento indígena e tradições orais em Zulu (África do Sul) e Gun (Benim)*. In. *O antigo e o moderno: a produção do saber na África contemporânea*. HOUNTONDJI, Paulin J (Org.). Luanda: Edições Mulemba, 2012, p. 375-397.



NUER - Núcleo de Estudos de Identidades
e Relações Interétnicas

nº 22/2021.1

