



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

André Fernando Cula Bumba

O Conto Cabindês na Teoria Literária: formas de circulação e trânsito

Florianópolis-SC

2023

André Fernando Cula Bumba

O conto cabindês na Teoria Literária: formas de circulação e trânsito

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Profa. Susana Aparecida de Oliveira, Dra.

Florianópolis-SC

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bumba, André Fernando Cula

O conto cabindês na Teoria Literária : Formas de
circulação e trânsito / André Fernando Cula Bumba ;
orientadora, Susan Aparecida de Oliveira, 2023.
154 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. narrativas orais. 3. conto cabindês.
4. teoria literária. 5. circulação e trânsito.. I. Oliveira,
Susan Aparecida de. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

André Fernando Cula Bumba

O conto cabindês na Teoria Literária: formas de circulação e trânsito

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 27 de julho de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Susan Aparecida de Oliveira, Dra. (PPGLit-UFSC)

Profa. Luana Barossi, Dra. (DLLV-UFSC)

Profa. Cristine Gorski Severo, Dra. (PPGLin-UFSC)

Profa. Ana Lúcia de Sá, Dra. (ISCTE-IUL/Portugal)

Prof. Joaquim Paka Massanga, Dr. (ISCED-CABINDA/Angola)

Certificamos que esta versão é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Susan Aparecida de Oliveira, Dra.

Orientadora

Florianópolis, 2023

Dedico

À Donata Francisca Paca Cula Bumba (filha)

Ao Próspero João Bumba (pai) – in memoriam

À Donata Cula (mãe) – in memoriam

Agradecimentos

A Deus, porque tudo é dEle, por Ele e para Ele.

À minha orientadora Susan Aparecida de Oliveira, pela aceitação e disponibilidade em dirigir um projeto inédito, mais agradecimentos pelo apoio e compreensão.

À CAPES (PECPG), pela bolsa que sustentou financeiramente todo o projeto.

À Carla Mello, pela orientação e ajuda no enquadramento acadêmico nos primeiros dias na UFSC.

Os docentes da Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura pelas pertinentes propostas teóricas das disciplinas lecionadas.

À Sabina de Fátima Nduli Ngaca, por dispensar seu precioso tempo para cuidar da minha documentação, sempre que necessitava.

Ao Benjamim Luemba e Sebastião Nhema, pelo apoio financeiro na preparação das deslocações ao Brasil.

Ao Fábio Lincoln, pela recepção e amizade brasileiras.

Aos amigos Laurindo Vipipili e Claudio Calipi pela recepção e hospitalidade.

Aos colegas Nsimba José, António António, e Joaquim Paka Massanga pela colaboração acadêmica.

Ao amigo João Nhito Chimbuca, pelas valiosas intervenções na tradução e interpretação dos textos em língua inglesa.

Ao Paulino Florêncio Quionga e Paulo Sergio Moiado pela irmandade e amizade nos momentos difíceis vividos em Cabinda durante a formação.

Ao coletivo do Liceu de Cabinda pelo apoio moral e encorajamento.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo o estudo das narrativas de tradição oral, seu enquadramento teórico-literário e as suas formas de circulação e trânsito, valorizando o seu processo de recepção e interpretação. Aborda-se, em linhas gerais, a questão do conto cabindês na literatura tradicional oral africana, olhando para os diversos conceitos e teorias sobre as narrativas orais. Na sequência do nosso estudo, discutem-se as possibilidades do enquadramento do conto cabindês nas teorias literárias propostas para o efeito, a partir de análise de contos selecionados afim. Na derradeira abordagem, descrevemos algumas concepções teóricas que valorizam a recepção estética, com recurso aos aspetos particulares das narrativas tradicionais orais, e as formas de trânsito e circulação do conto cabindês como tecido cultural, em prol da recepção e da interpretação compreensiva.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas orais; conto cabindês; teoria literária; circulação e trânsito.

ABSTRACT

The presente thesis has as objective the study of oral traditional Narratives, your literary-theoric conform and his ways of transit and circulation, giving primasy your proecess of interpretation and reception. It talks in main lines, the problem of cabinda shot story in african oral traditional literature , just Looking for severals concepts and theories about the oral narratives.In Follow up of our study, It discusses the possibilities of conform of Cabinda short story in literaries theories proposed for the efect, from the short story's analise selected for that. At last approach, we wrote some theoreticals conceptions that gives importance the stetical reception, with the halp of particulars oral traditional narrtives aspects, and the ways of the transit and circulation of cabinda short story as cultural tissue, in favour of reception and compreenhensive interpretation.

KEY-WORDS: oral narratives; Cabinda short story; literary theory: circulation and transit.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CONTO CABINDÊS NA NARRATIVA TRADICIONAL ORAL AFRICANA	18
2.1	SITUAÇÃO ETNOHISTORIOGRÁFICA DE CABINDA	19
2.1.1	Enclave de Cabinda: geografia, divisão administrativa e história	20
2.1.2	Comunidade etnolinguística	25
2.1.3	Povo e usos e costumes	27
2.1.3.1	Crenças (religião)	28
2.1.3.2	Ritos de iniciação e conduta moral	30
2.1.3.3	O casamento	35
2.1.3.4	Morte e cerimónias fúnebres	37
2.2	AS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL E O CONTO CABINDÊS	39
2.2.1	Narrativas de tradição oral na literatura	39
2.2.2	Algumas perspectivas teóricas sobre o conto	43
2.2.3	O conto tradicional na narrativa oral africana	47
2.2.4	Aspectos estruturais do conto cabindês enquanto narrativa oral	51
2.3	ASPECTOS ETNOCULTURAIS NO CONTO CABINDÊS	54
3	O CONTO CABINÊS NA TEORIA LITERÁRIA	58
3.1-	EM TEORIA DE INSTABILIDADE, METAMORFOSE E CAOS	58
3.1.1	O monstro e a teoria de instabilidade, metamorfose e caos	58
3.1.2	Instabilidade e metamorfoses na literatura	64
3.1.3	Instabilidade, metamorfose e caos no conto tradicional de Cabinda	67
3.2	NA TEORIA DA PERFORMANCE	72
3.2.1	O conto e a teoria da performance	73
3.2.2	A performance no conto cabindês	81
3.3	UMA PROPOSTA PARA OS ESTUDOS INTERDISCIPLINARES	84

3.3.1 O conto tradicional de Cabinda na perspectiva foucaultiana de veridicção	85
3.3.1.1 A veridicção discursiva em narrativas orais.....	85
3.3.1.2 Narrativa Oral tradicional de Cabinda na teoria foucaultiana da verdade/veridicção	90
3.3.2- Análise do sonho na cultura tradicional cabindense a partir da perspectiva merleau-pontyana de expressividade os sonhos	94
3.3.2.2 - O sonho na cultura cabindense à luz da teoria da expressividade dos sonhos segundo Merleau-Ponty	98
4 O CONTO CABINDÊS E A RECEPTIVIDADE: FORMAS DE CIRCULAÇÃO E TRÂNSITO	103
4.1 HERANÇA CLÁSSICA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....	103
4.1.1 A Estética da Recepção na interpretação das narrativas de tradição oral.....	105
4.2.2 No cancionero e na música	111
4.2.3 Na escultura	119
5 CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS	124
ANEXOS	130

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma Tese subordinada ao tema "O Conto Cabindês na Teoria Literária: formas de circulação e trânsito". Uma das principais bases de estudos da recepção estética na literatura é a Estética da Recepção, uma teoria da era pós-estruturalista surgida na Alemanha na década de 1960, tendo como principal teórico Hans Robert Jauss, a partir da sua conferência com o título "O que é a literatura e com que fim se estuda a história da literatura". Esta teoria é uma reformulação da historiografia literária e da interpretação do texto literário considerando, para o efeito, a produção, a recepção e a comunicação.

O conto tradicional de Cabinda é objeto da nossa pesquisa e o seu *corpus* está constituído por contos diversos, cujo tratamento foi reservado para um item específico ainda nesta introdução. Pretende-se, com este projeto, encontrar possibilidades teóricas de abordagem do conto tradicional cabindês dentro da variedade temática da Teoria da Literatura, com realce aos processos de recepção e interpretação do fenómeno literário.

Olhando para as abordagens feitas em trabalhos de disciplinas curriculares e em alguns artigos que publicamos, chegamos a entender que existem muitas razões para adequar o conto cabindês às teorias literárias modernas que valorizam o processo de recepção da produção literária, em geral, e do nosso *corpus*, em particular. As teorias que abordaremos com o conto cabindês serão consideradas como implicações teóricas literárias que irão valorizar o seu processo de recepção, dentro dos propósitos da tese. Para valorizar os aspetos da recepção e comunicação, na segunda fase da Pesquisa de Campo, fizemos outra recolha, seleção e tradução de contos, em eventos plenos, ao vivo, de acordo com a orientação da qualificação e o andamento da escrita da tese para, esmiuçadamente, retermos elementos performáticos e extralinguísticos, que facilitarão a abordagem sobre a recepção.

O autor desta tese é natural de Cabinda e pertence a uma família conservadora dos usos e costumes da tradição local, tendo passado rigorosamente por todos os ritos de iniciação orientados pelo seu clã. O costume de ouvir os anciãos da comunidade e da família, e ainda por ter feito estudos teóricos da literatura no mestrado, despertou-lhe o interesse em os estudos de tradições orais, mas concretamente das narrativas orais. Importa ainda realçar que viveu na aldeia até aos dezesseis anos e ouviu contar muitas narrativas ao vivo e assistiu à várias cerimónias

valorizadas pelo recurso ao conto e outras formas de narrativas orais, como provérbios e adivinhas. Além disso, tem parentes (avôs, tios e irmão) contadores, tendo os acompanhado e os assistido a contar. Alguns conteúdos que fazem parte do corpus da tese foram ouvidos e recolhidos pelo autor, enquanto eram contados ocasionalmente. Também ocasionalmente, o autor desta tese tornou-se um contador informal, tentando transmitir o que recebeu de anciãos de família e da comunidade. Tudo isto e muito mais fez-nos pensar na imperiosa necessidade de se efetuar estudos literários nas suas variadas perspectivas teóricas que valorizam a recepção, a partir do repertório cultural tradicional de Cabinda. À esta preocupação literária, associamos um elemento da produção cultural local, o conto tradicional cabindês, que carece de divulgação nas diversas formas de circulação de artefatos culturais e em estudos literários afins. Existem poucas abordagens sobre o conto cabindês, porém geralmente direcionadas para aspetos etnográficos, estruturais, éticos, culturais, tradicionais e historiográficos. A abordagem desta temática, pensamos, suscitará maior interesse para investigações posteriores em que se justificam tais exigências na área da Teoria da Literatura sobretudo nas teorias que valorizam o processo da recepção da produção literária e o estudo do conto no contexto tradicional de Cabinda.

As narrativas orais remontam ao surgimento da humanidade, à existência da comunidade humana. O conto é umas das formas mais vistosas de representação das narrativas tradicionais orais e não se pode falar dele sem pensar nas tradições orais transmitidas de geração para geração, pelo ato implícito de contar. O contador é um indivíduo imprescindível nessa comunidade tradicional. Apesar de ser uma prática comum, contar, na cultura tradicional oral de Cabinda, é uma atividade confiada a determinadas pessoas, que receberam este importante legado cultural com o objetivo de ir repassando os valores tradicionais, ensinamentos e lições de vida quotidiana.

O contador, tal como os cantores e os poetas, possui um conjunto de habilidades artísticas, performativas e retóricas, que o enriquecem na missão que lhe é confiada pela comunidade. Deve ser um homem com uma experiência de vida reconhecida, em todas as facetas, pois, para além do seu lado poético, tem a responsabilidade de levar quem o ouve à sabedoria, ao conhecimento de valores culturais, às experiências transmitidas no ato de contar.

As narrativas orais tratadas neste trabalho são de natureza fantástica e ficcional, e não histórias de vida de pessoas concretas, porém as experiências, os

valores culturais e ensinamentos transmitidos valem para a vida das pessoas, famílias e comunidades reais.

A performance corporal é um elemento muito importante no ato de contar, por se encarregar de explicitar e esclarecer os sentidos ambíguos e eventuais mal-entendidos resultantes do caráter imprevisível do discurso oral. Para Joaquim Barbosa,

O ato de contar histórias requer não apenas o saber contar, mas como contar. Uma história contada tão-somente é deleite para alguns, por um determinado momento. Uma história bem contada permanece por longos anos na memória de quem a ouviu. O contar não se dá apenas pela vocalidade, mas também pela performance, pela mobilização de recursos capazes de explicar o inexplicável e descrever o indescritível. Os gestos, as expressões faciais, o olhar em várias direções, o franzir o rosto, os murmúrios, o silêncio são alguns dos muitos recursos de que se vale o contador para dar sentido ao que conta. (BARBOSA, 2011, p. 12).

Barbosa (2011) considera que a performance do contador transforma o inexplicável em explicável, faz entender a razão da história e o fácil recebimento da experiência do contador.

Estruturalmente, para além das partes pré-textuais e pós-textuais, a tese conta com três capítulos. Na primeira parte do primeiro capítulo, situámos geograficamente o nosso projeto, salientando os aspetos historiográficos, etnolinguísticos, o povo e seus usos e costumes. Contribuíram para a abordagem desta primeira parte do primeiro capítulo os estudos de Pinto (2003), Eugênio Almeida (2013), Joaquim Massanga e Nilma Gomes (2020), José Martins Vaz (1970) e Altuna (2006). Em seguida, tratamos do nosso corpus “o conto cabindês” enquanto narrativa tradicional oral, seu lugar na literatura e no devir comunitário onde ele acontece comumente. Valeram os estudos de Rosário (1989), Nsimba José (2016), Ogunjimi e Na’Allah (2005), Gotlib (2006) e de outros teóricos não menos importantes, na abordagem afim.

No segundo capítulo, abordamos o conto cabindês na teoria literária, procurando um possível enquadramento teórico do nosso *corpus* com as tendências teóricas propostas. Tomarão lugar teorias como performance, instabilidade e caos de Omar Calabrese, e de expressividade dos sonhos de Merleau-Ponty, numa perspectiva de interdisciplinaridade com a Teoria da Literatura. As pesquisas de Calabrese (1987), Michel Foucault (2001), Ondjaki (2012), Diana Taylor (2013), Paul

Zumthor (2018) e de outros não mencionados aqui contribuíram no suporte teórico das abordagens.

No terceiro e derradeiro capítulo, entramos nos processos de recepção do conto cabindês a partir das diversas formas de circulação e trânsito, que permitem a sua divulgação e transmissão ao público receptor, quer sendo ouvinte, leitor ou observador. Abordamos, discutimos, diretamente, os aspetos teóricos da recepção artística ou estética e as formas mais reconhecidas de circulação e trânsito do conto cabindês. Em anexo, vão os resultados da Pesquisa de Campo e o tratamento devido ao *corpus* recolhido.

Roteiro de Pesquisa de Campo e *corpus* da tese

A primeira fase da pesquisa de campo centrou-se em recolha, transcrição e seleção dos contos (*corpus* da pesquisa) para a língua portuguesa. Inicialmente, a pesquisa não obedeceu ao cronograma preconcebido. Isto se deveu ao estado de emergência decretado, exatamente, no mês previsto para o seu início, pelo Presidente da República em resposta à situação pandêmica. Porém, o credenciamento do pesquisador e a distribuição parcial de credenciais, que marcaram o início da Pesquisa de Campo, ocorreram dias antes do Decreto Presidencial. No terreno, o Decreto implicava restrições de circulação interprovincial e entre as localidades municipais e aldeias, redução da força de trabalho nas instituições públicas e interdição de visitas de qualquer natureza, considerando, neste contexto, a pesquisa praticamente interrompida. A atenuação das medidas restritivas a partir do mês de setembro permitiu-nos prosseguir com a pesquisa, ainda que parcialmente. Foi, então, que escolhemos a aldeia do Caio Litoral, que dista a 10 km da cidade de Cabinda. É tida como uma aldeia conservadora e verdadeira vanguarda das tradições cabindenses, justificando a nossa escolha. Foi, exatamente, nesta aldeia onde gravamos os primeiros contos “ao vivo” com os contadores Filipe Tomás e Cristóvão Lando, autoridades tradicionais de renome. A pesquisa prosseguiu com a colaboração de dois apresentadores do programa radiofónico que contaram algumas narrativas e disponibilizaram outros já traduzidos e ainda nos auxiliaram na tradução dos contos originais. Depois de termos selecionado alguns contos escritos e publicados pelo padre e etnólogo José Martins Vaz, partimos, finalmente, para a seleção dos contos, tendo como principal marco a possibilidade de se adequarem às abordagens das

teorias literárias que propusemos “discutir” em face do conto cabindês, enquanto objeto do nosso trabalho.

O conto tradicional de Cabinda constitui o *corpus* da nossa pesquisa cujo foco, na primeira fase, era a recolha de contos na expressão oral do contador, ao vivo, tanto em particular, quanto aproveitando as situações tradicionais em que a intervenção do contador é necessária. Recordar que, em geral, na tradição oral, os contadores não são autores dos contos, pois pertencem ao repertório e memória coletiva da comunidade. Esta ação visava a valorização dos aspetos intrínsecos ligados ao ato de contar e às relações entre o contador e o seu público ouvinte, que irão contribuir nas abordagens teóricas da escrita da tese. Antes de decidirmos o nosso foco nos contos orais “ao vivo”, estávamos cientes da existência de contos em trânsitos nas diversas formas de manifestação como a impressa, em livros e traduções, e outros musicalizados, originais e traduzidos. Estes também mereceram a nossa atenção.

Quanto ao tratamento dado ao *corpus* recolhido na Pesquisa de Campo, para além do texto de apresentação dos resultados, ganharam relevo o mapa dos contos e seus respetivos contadores, destacando dados como o nome do contador, a sua idade, o local onde reside ou trabalha e a sua ocupação social; os contos selecionados e uma proposta do seu enquadramento teórico-literário para as abordagens nos capítulos seguintes da tese; o mapa dos contos e seus conteúdos com realce aos personagens, a ação, o espaço, a falta cometida, o castigo, a recompensa e o moral da história, elementos muito comuns na estrutura narrativa do conto tradicional.

A Pesquisa de Campo deu aso ao conhecimento de aspetos importantes sobre o nosso *corpus*, tais como:

- Em termos de localização, os contos orais “ao vivo” são mais utilizados nos meios rurais e na periferia, podendo ocorrer excepcionalmente, em zonas urbanas, mas em situações e ocasiões específicas: óbitos, casamentos tradicionais e outras cerimónias de índole igualmente tradicional que, também, raro ocorrem em tais locais;
- Para além do seu uso comum em zonas rurais e na periferia, os contos são frequentes em eventos como casamentos tradicionais, cerimónias fúnebres, encontros comunitários de resolução de conflitos e não só, recepção de hóspedes e transeuntes, cerimónias particulares nos ritos de iniciação, culto de divindades e ancestrais etc.;

- Os contos têm uma grande repercussão dentro da comunidade onde são utilizados e na vida particular dos seus membros, uma vez que são um importante veículo de valores tradicionais e parte do repertório e memória da comunidade, descartando qualquer autoria aos contadores, meros transmissores dos mesmos. Para manter os membros que residem em zonas urbanas dentro dos meandros da tradição cultural, existem programas radiofónicos e televisivos que divulgam as nossas tradições culturais, com recurso frequente aos contos, verdadeiros meios de transmissão dos valores da nossa cultura. A difusão dos contos está, quase sempre, condicionada pelas crenças, pelos padrões éticos e pelos usos e costumes da comunidade tradicional;

- Os contos são, geralmente, populares. Nas zonas rurais e na periferia eles são utilizados naturalmente, porque o ato de contar está entre os usos e costumes mais comuns do povo de Cabinda.

Os contadores são, todos, naturais de Cabinda. São idóneos no conhecimento das tradições locais, o que lhes valeu a confiança da comunidade para serem arautos das suas tradições culturais através desse importante instrumento pertencente à comunidade e legado pelos antepassados, de geração em geração. Dentre os contadores, destacamos Jorge Casimiro Congo, sacerdote católico, natural e residente na vila de Lândana, município de Cacongo, professor de língua tradicional de Cabinda (Ibinda) no Seminário Propedêutico de Cabinda, pertencente à Diocese local, entre 1993 e 2002; João Barros Muaca e Joaquim Mbatchi, apresentadores do programa radiofónico em língua tradicional ibinda, um espaço dedicado à divulgação da cultura e tradições locais; Filipe António Tomás e Cristóvão Bambi Lando Chiacó, chefe da zona e secretário da aldeio do Caio, respetivamente, representando as tradições locais em diversas cerimónias tradicionais; Alberto Zau, músico conhecido por composições cujos conteúdos retratam as tradições locais, musicalizou um conto baseado em um série de máximas traduzindo um conjunto de mistérios contrários à ordem natural do devir universal; João Marcelo, advogado tradicional, representando famílias e comunidades em cerimónias tradicionais diversas; Raimundo Próspero Cula Bumba, também advogado tradicional, que dirige muitas cerimónias e representa famílias, quando requerido. Em anexo, vai o mapa com informações sobre os contadores.

Com a conclusão deste trabalho que decidimos realizar, espera-se que:

* O interesse em investigar temáticas ligadas aos estudos literários aumente, pois, verifica-se sua exiguidade ou mesmo ausência nos círculos acadêmicos locais;

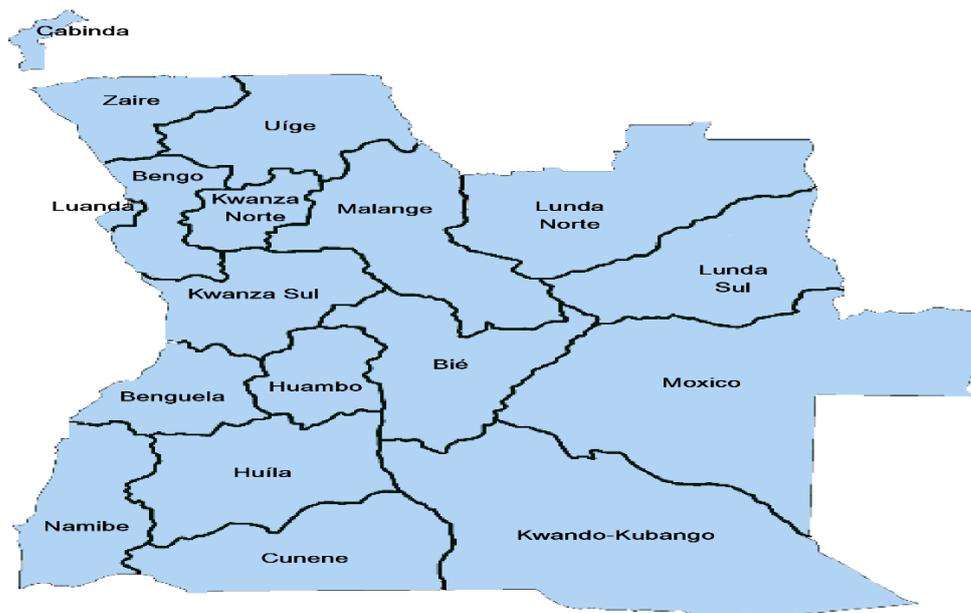
* Fomente o interesse em estudar literaturas nos cursos administrados nas Universidades locais, uma vez que é visível a desvalorização destes estudos;

* As manifestações artísticas orais da cultura cabindesa passam para a sua produção escrita, afim de aumentar o estudo literário das mesmas.

2 O CONTO CABINDÊS NA NARRATIVA TRADICIONAL ORAL AFRICANA

O termo “cabindês”, empregue nesta abordagem, é um modificador que designa qualidades, nomes, natureza relativas à Cabinda, aos seus habitantes e aos nativos. Cabinda é um enclave que se situa entre a República do Congo (Congo Brazaville) e a República Democrática do Congo, no Sul da África Central. É província administrativa da República de Angola. O seu povo faz parte do grupo etnolinguístico Bakongo, um grupo étnico associado à migração Bantu. Como ocorre com vários povos afetos à cultura tradicional bantu, este grupo etnolinguístico tem a sua cultura, usos costumes transmitidos por via oral, a partir de contos, provérbios e outras manifestações culturais.

Neste estágio da nossa tese, o primeiro, trataremos, inicialmente, da identidade étnico-cultural-histórica, incidindo-se na sua situação geográfica, sua componente etnolinguística, seus povos e usos e costumes. Este último, usos e costumes, terá uma abordagem mais ou menos profunda e exaustiva, por constituir o substrato dos contos na tradição oral de Cabinda e a ocasião do ato oportuno de contar. Na sequência da nossa proposta de abordagem, trataremos do nosso objeto temático (o conto cabindês) como componente da narrativa oral, valorizando a sua manifestação tradicional oral, situando-o na sua cultura tradicional e, finalmente, olhar para os sinais morfoestruturais, enquanto texto, na sua acepção geral e eventuais particularidades sugeridas, enquanto repertório narrativo, dentro de uma cultura determinada, a de Cabinda.



Mapa administrativa de Angola.

Fonte:

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia>

2.1 SITUAÇÃO ETNOHISTORIOGRÁFICA DE CABINDA

O povo de Cabinda tem a sua origem na migração dos povos Bantu e pertence ao subgrupo etnolinguístico Bakongo, do reino do Kongo. Territorialmente, o subgrupo Bakongo abrange as áreas geográficas ao longo da costa ocidental da África dentre elas o sul do Gabão, as províncias angolanas do Zaire e Uíge, Sudoeste da República Democrática do Congo e República do Congo. A sua associação à grande família dos povos Bantu deve-se à sua identificação com as suas qualidades, usos e costumes e demais hábitos que nele sobressaem.

Para uma melhor compreensão e contextualização histórica, geográfica, social, étnica e cultural não menos exaustiva, a temática será valorizada nos itens seguintes.



Mapa Etnolinguístico de Angola

Fonte: <https://www.google.com.researchgate.net.Mapa-Etnolinguistico-de-Angola-Fonte-Fernandes-e-Ntondo>.

2.1.1 Enclave de Cabinda: geografia, divisão administrativa e história

O território designado por Cabinda é um enclave cuja superfície é de 7 283km², situado entre a República Democrática do Congo e a República do Congo (Brazaville). O pequeno território é província administrativa da República de Angola, não existindo continuidade geográfica entre Cabinda e o restante território angolano, uma vez que o rio Zaire (Congo), não é banhado em Cabinda, mas sim na província do Zaire (norte de Angola) e no sul da República Democrática do Congo.

Geograficamente, o enclave de Cabinda é limitado ao norte pela República do Congo (Brazaville), a leste e ao sul pela República Democrática do Congo (RDC) e a oeste pelo Oceano Atlântico. É um território delimitado pelos paralelos 4° 25' e 5° 45' de latitude Sul e pelos meridianos 12° e 13° de longitude Este. Ao Norte predomina o clima tropical e ao Sul o clima tropical de savana, com precipitações anuais variando entre 25 e 30 graus Celsius.

O território de Cabinda apresenta uma belíssima variedade de relevo, onde se pode observar abundantes planícies na zona central e marítima sul, com relevo

não desistem de chamar a cidade capital de “Tchioua” ¹, nome de que é, popularmente, conhecida.

Sobre a origem provável e o significado do termo Cabinda, existem várias abordagens cujos debates se incidem mais ao seu significado. Porém, Alberto Pinto, no seu livro sobre a história oral das linhagens de Cabinda, sugere que o termo apareceu pela primeira vez num documento escrito entre finais do século XVI e princípios do século XVII:

O documento escrito mais antigo onde figura a palavra *Cabinda* (“Port of Cabenda”) é, porventura, o relato do inglês Andrew Battel que comerciou o norte do rio Zaire na região designada pelos portugueses por “Baía das Almadias, entre 1592 e 1616. (PINTO, 2003, p, 5).

Na baía de Cabinda, onde aos nossos dias ainda se faz o comércio de peixe, existia o mercado de “Tchioua” anterior à presença europeia no enclave onde, predominantemente, se dá o comércio de peixe, óleo de palma, sal, panos através da permuta de diversos produtos necessários ao consumo das populações locais e das comunidades das regiões do interior.

De acordo com uma tradição ancestral, os reis de Cabinda não podiam ver o mar, estando impedidos de frequentar a zona litoral. Por esse motivo, dispunham de representantes por eles nomeados para todos os assuntos afins nas referidas áreas. Neste caso, no reino do Ngoio, Mambuku era o representante do rei no litoral e tinha um mufuka (cargo político e administrativo) encarregue da cobrança de tributos devidos ao rei aos comerciantes e de toda a atividade comercial com os estrangeiros. Assim, autores portugueses sugerem que o nome *Cabinda* terá derivado da aglutinação do nome próprio “Binda” com “mafuka”, formando um acrónimo “kabinda”. Alberto Pinto realça essa tendência derivacional:

Alguns autores portugueses pretendem fazer derivar a palavra Cabinda do nome do antigo cargo político deste signatário do Ngoio, o mafuka. Alegam que Rui de Sousa, o navegador português que se seguiu a Diogo Cão, ao desembarcar na “Baía da Almadias” em 1491, teria conferenciado com um mafuka cujo nome próprio era Binda, pelo que Cabinda seria o resultado da aglutinação dos dois vocábulos. (PINTO, 2003, p, 6).

Essa versão de derivação do termo Cabinda, por si só, isoladamente, não confere muita credibilidade devido a outra possibilidade da palavra se derivar do

¹ Rege uma antiga lenda que Tchioua é o nome de um ente mítico (sereia) a quem os deuses teriam confiado a proteção da terra junto à baía de Cabinda e seus habitantes.

radical mbinda com o prefixo ka que, em línguas bantu, como kimbundu e kikongu, se transformaria num adjetivo, passando a kambinda (ka mbinda), relativo à baía ou de baía. Segundo Alberto Pinto (2003), se entendermos o prefixo ka como abreviatura de mukua (natural de “em kimbundu”) ou únkua (natural de “em kikongu”), o termo é aplicável, evidentemente, aos indivíduos naturais do local. Neste contexto, concluiu Alberto Pinto:

Creemos, pois, que a palavra Cabinda designava, por isso, toda a baía onde se situava o porto africano pré-colonial de Tchioua, chamado Porto Rico pelos europeus no período subsequente do tráfico de escravos para o continente americano. A este último nome, no entanto, impõe-se, por antonomásia, o da própria baía, Cabinda, quer na terminologia africana, quer na terminologia europeia, sendo ouvido e utilizado por Battel já em finais do século XVI e inícios do século XVII. Com o tempo, virá a ser aplicado, não apenas ao porto, mas também aos seus habitantes. (PINTO, 2003, p. 6).

A história do território atual de Cabinda tem o seu principal marco o final do século XIX, depois de 1885, altura em que se constituiu um enclave português. Contrariamente a outros angolanos, cuja ocupação colonial foi precedida de guerras de resistência, no enclave de Cabinda a presença portuguesa foi instituída oficialmente a partir de assinatura de vários tratados que autorizavam à coroa portuguesa a reivindicação da posse das terras do referido território. Dentre os tratados de protetorado assinados entre os portugueses e os representantes ou chefes do território de Cabinda, destacam-se:

- Tratado de Chifuma (1883);
- Tratado de Chicamba (1884);
- Tratado de Moanda (1885);
- Tratados de Chibodo e Socca (1885);
- Tratado de Fútila (1885);
- Tratado de Simulambuco (1885);

Alberto Pinto leva-nos às entrelinhas da situação do território na política internacional e regional na altura da assinatura dos referidos tratados:

Mediante esses tratados celebrados às vésperas da assinatura da Conferência de Berlim, a 14 de fevereiro de 1885, e logo após a ocupação francesa de Loango e Ponta Negra, Portugal pretendia assegurar o direito à ocupação efetiva do território, que ficou consagrado no artigo 35º daquele Convênio. Valia-se também, sem dúvida, do princípio dos direitos históricos adquiridos, à sombra da Convenção de Madrid de 30 de janeiro de 1786, que reconheceu os direitos dos portugueses aos portos comerciais de Molembo e Porto Rico, embora assegurando também a liberdade de comércio às “nações estrangeiras”, no caso concreto a França e a Inglaterra. (PINTO, 2003, p.7).

Como acontece em maior parte das situações envolvendo acordos, as partes têm sempre um propósito ou um benefício, caso se concretize o acordo. Portugal e as populações autóctones tiveram motivações e interesses que foram valorizados com a assinatura dos tratados. Segundo Eugénio Almeida (2013), os habitantes do território, em meio a muita concorrência e disputa para a ocupação das suas terras envolvendo a Bélgica, a França, a Inglaterra e Portugal, preferiram e optaram por negociar com os portugueses com o intuito de ver a sua segurança e autonomia preservadas. Portugal, por sua vez, com a assinatura dos tratados, pretendia legitimar a sua presença e ocupação nos referidos territórios, uma vez que a sua presença na região era frequentemente questionada pelos belgas, franceses e ingleses, que tentavam a todo o custo reforçar a sua presença hegemónica. No tratado do Simulambuco, por exemplo, estão patentes as responsabilidades de cada parte assinante. A Portugal coube salvaguardar a integridade, a segurança e a autonomia do território e aos seus habitantes o compromisso de reconhecer a proteção devida a Portugal das suas terras e ainda a não levar a cabo qualquer convênio com qualquer uma das potências europeias frequentes na região.

Apesar dos tratados assinados, as tensões e as rivalidades políticas e geográficas não deixaram de existir. Partindo do fato que os tratados não legitimavam a inclusão ou pertence de Cabinda ao território português, mas sim sob proteção do soberano português, outras potências não desistiram nas suas pretensões de manter uma hegemonia política, comercial e geográfica na região, voltando a colocar em causa a presença portuguesa e o comércio negreiro inglês por parte da França que havia criado movimentos sociais e políticos a seu favor na região.

O Tratado de Simulambuco é o mais histórico e, politicamente, o mais mediatizado. É frequentemente relacionado como documento legal às reivindicações de autodeterminação e contra a “ocupação” da República de Angola por diversas organizações locais e estrangeiras, manifestados a partir de um declarado ativismo social. Presume-se que a inclusão do enclave de Cabinda no espaço territorial de Angola foi formalmente consumada nos Acordos de Alvor, Portugal, de janeiro de 1975, que preparavam a ascensão à independência da então colónia portuguesa. As organizações independentistas de Cabinda defendem que o território, hoje, constitui uma nação subordinada ao poder político, administrativo e colonial da República de Angola. Nesta ótica, Cabinda ainda não é independente e os referidos movimentos buscam a secessão do enclave baseando-se em acordos celebrados entre Portugal e

seus representantes. Eugénio de Almeida traz uma observação para nos situar nessa evocação:

Evocam como fonte primária para alicerçar a sua pretensão, a existência de um celebrado tratado entre Portugal e dignitários de Cabinda, reconhecido por Tratado de Simulambuco, assinado entre um oficial da marinha portuguesa, o capitão-tenente Guilherme Augusto de Brito Capello, comandante da fragata Rainha de Portugal, que assumia ir a mando do rei português Luís I, Sua Majestade Fidelíssima El – Rei de Portugal, e os príncipes régulos e governantes e cavalheiros locais, representando o rei do Ngoio. (ALMEIDA, 2013, p. 67).

Essa importantíssima questão não constitui o substrato da nossa pesquisa, por isso não a podemos abordar exaustivamente, como anunciamos anteriormente. A sua pertinência para a nossa abordagem reside na necessidade relativa de situar, historicamente, o espaço onde ocorre a nossa pesquisa. Com tudo o que reportamos, neste caso, podemos entender que as situações que encerram a história e a política atual do enclave de Cabinda estão marcadas pela constante violação de artigos fundamentais do Tratado do Simulambuco, principalmente, por parte de Portugal, ao assinar, à revelia e sem anuência da representação do povo de Cabinda, acordos com potências coloniais e movimentos angolanos. Ressalta-se, essencialmente, a violação dos artigos 3º e 9º que comprometiam a Portugal manter a integridade dos territórios colocados sob seu protetorado e respeitar e fazer respeitar os usos e costumes do povo cabindês, respectivamente.

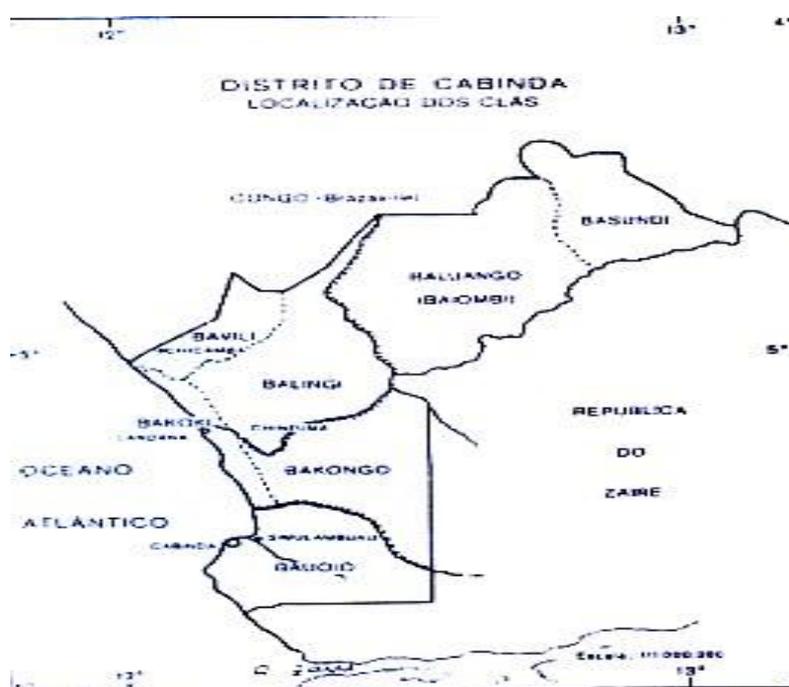
2.1.2 Comunidade etnolinguística

A comunidade etnolinguística de Cabinda tem as suas origens associadas à migração Bantu. É considerado parte do grupo etnolinguístico Bakongo, da etnia Congo, obviamente. Pertence a vasta família dos povos Bantu. Quanto à sua etnia, o povo de Cabinda é uma fusão do grupo étnico da língua kikongo e dos povos Kongo, resultante da migração de outros grupos Bantu nos territórios dos atuais congos (Democrático e Brazaville). Por essa razão, os cabindenses têm famílias étnicas e as sedes dos seus clãs nos dois Congos já referidos, exceto os povos do Ngoio cujas origens são, reconhecidamente do Reino do Kongo, como veremos durante essa abordagem.

Não se vislumbra qualquer forma de consenso quanto à denominação dos subgrupos que habitam o enclave de Cabinda. Alguns autores sugerem que sejam chamados de tribos e outros os apelidam de clãs. Nós, porém, preferimos considerá-los como subgrupos etnolinguísticos do grupo etnolinguístico Bakongo, por provirem

da mesma etnia e comungarem traços linguísticos comuns e pela índole da nossa abordagem.

Os subgrupos etnolinguísticos de Cabinda da etnia Bakongo são: bauoio, bakoki, bavili, basundi, bakuakongo, balingi, e baluango ou baiombe (por habitarem a vasta floresta do Maiombe), distribuídos entre os principais reinos (Mangoio, Makongo e Maluango).



Mapa das tribos-etnias-clãs de Cabinda.

Fonte: <https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.geocities.Fcabinda>.

Segundo Joaquim Massanga e Nilma Gomes (2020), antes da delimitação das fronteiras africanas na Conferência de Berlim, foram sempre considerados “subgrupos distintos do povo Bakongo, cada um se expressando numa língua própria do tronco comum kikongo, sendo audíveis, entendíveis e compreensíveis entre si”. (MASSANGA, GOMES, 2020, p.112). São o kiuoio (bauoio), o kikuakongo (bakuakongo), o kikoki (bakoki), o kilingi (balingi), o kivili (bavili), o kisundi (basundi) e o kiyombe (muiombe), que hoje são considerados dialetos por estarem circunscritas ao enclave de Cabinda, fazendo parte da sua língua local.

A respeito da língua falada pelos nativos do enclave de Cabinda, travam-se acesos debates e discussões teóricas, porém a versão não menos aceita e

amplamente defendida pelos autóctones é a de todos os “dialetos” que nomeamos anteriormente constituírem o substrato do “ibinda” ou “ki-binda” considerada como língua do território de Cabinda, origens inegáveis da etnia Bakongo, detentora da língua kikongo, da qual, como se sabe, os cabindenses fazem parte. Nesta perspectiva, o “ibinda” é valorizado pelos diversos “dialetos” dos subgrupos já referidos, sugerindo pronúncias e sotaques diferentes entre si, porém classificados como sendo do mesmo idioma.

Desde a época colonial até ao presente, as autoridades estatais denominaram a língua falada em Cabinda por “fiote”. Se atendermos a situação sócio-política de Angola pós colonial, a recusa do Estado aos apelos dos nativos para se chamar “ibinda” a sua língua deve-se a sua associação ao topónimo cabinda que o identificaria imediatamente a um território com língua, cultura e história próprias, se juntarmos igualmente as tendências independentistas sustentadas pelos movimentos autóctones².

2.1.3 Povo e usos e costumes

Nas abordagens anteriores referimos frequentemente que o povo de Cabinda é parte integrante do subgrupo étnico Bakongo do grande grupo Bantu e da sua ligação com os restantes povos da mesma genealogia, no que diz respeito às crenças, rituais, usos e costumes. Será sobre esses fundamentos tradicionais que configuram a identidade e a cultura de qualquer povo onde recairá a nossa reflexão no presente estágio da nossa abordagem. É um povo agricultor com atividades de subsistência centradas na cultura de banana, mandioca, ginguba (amendoim), batata, feijão e milho. Praticam igualmente a caça e pesca artesanal, criação de animais e pesca marítima.

O advento da globalização não evitou a coabitação de diversos valores culturais entre os ocidentais e as comunidades tradicionais. Neste processo, muitos hábitos, usos e costumes dos autóctones sofreram mudanças e extinções, inclusive.

² Os movimentos de libertação do Enclave de Cabinda são tendências políticas e militares que surgiram na década de 60, em Cabinda, com o propósito de reivindicar a autodeterminação (independência) do Enclave de Cabinda junto de Portugal (na Era Colonial) e das autorizadas angolanas (desde 1975 até aos nossos dias). Os mais conhecidos foram a MLEC (Movimento de Libertação do Enclave de Cabinda), FLEC RENOVADA e FLEC-FAC (Frente de Libertação do Estado de Cabinda-Forças Armadas de Cabinda). Esses movimentos tiveram sempre uma influência significativa na vida sócio-política do território cabindês.

A bem dizer, a civilização africana, em muitos países, está em vias de dissociação. As línguas autóctones estão em desuso e alguns fundamentos tradicionais votados ao declínio. As aldeias vão ficando vazias e o consumo de produtos de países ocidentais aumenta. Enfim, a cultura tradicional Bantu parece estar desarrumada neste cenário. Na qualidade de africanos, também os cabindenses veem as suas tradições expostas às novas influências que se fazem sentir em África, porém é quase unânime pensar-se que não foram afetados profundamente, por constituírem um povo etnicamente reduzido, comparados com outros grupos Bantu e não só.

Os ritos, as crenças e os usos e costumes tradicionais das sociedades não ocidentais, em geral, e de Cabinda, em particular, que foram ignorados e considerados como estranhos aos estudos de variadas facetas durante séculos, aparecem, nos nossos dias, ao interesse de estudiosos diversos como fazendo parte dos sistemas sociais, culturais e identitários, que merecem ser refletidos e abordados, e ainda, por se imporem com suas próprias forças. Tratando-se de povos cuja transmissão do seu repertório cultural se deu oralmente, os estudiosos puderam desenvolver as suas pesquisas e outras atividades graças a vários repositórios vivos das suas culturas, os “mais velhos”, que nasceram, cresceram e viveram nas respectivas comunidades tradicionais.

2.1.3.1 Crenças (religião)

Os cabindeses comungam, com os outros povos Bantu, as mesmas crenças religiosas. Devido às diversidades das suas crenças, dar um nome exato à sua religião não tem sido tarefa fácil para os estudiosos das suas culturas, usos e costumes. A divulgação dos desígnios religiosos do povo de Cabinda, contrariamente às grandes religiões da humanidade cujos fundamentos e expoentes conhecemos através de livros sagrados, permaneceu ciosa por longos anos. Com o tempo, passaram a confiá-la a missionários e etnólogos, com os quais tiveram maior aproximação, quando necessário. Para José Martins Vaz, com o passar do tempo, associado ao processo de globalização, passaram a expor o seu mundo religioso que, a cada dia, ia perdendo a sua originalidade e essência:

Hoje em dia resolveram abrir portas dos seus arcanos íntimos e, daí, alguma luz se ter vindo a fazer sobre o seu *mundo religioso*. Infelizmente eles, e o seu mundo, estão, no presente momento, em certa desagregação e

adaptação ao mundo moderno; os seus ritos mágico-religiosos estão em revitalização pressurosa e, talvez, seguindo rumos que lhes não são originais. (VAZ, 1970, p. 7).

Atendendo às razões indicadas anteriormente: mutismos dos nativos sobre a sua religiosidade e ausência de fontes ou documentos escritos sobre as suas doutrinas, os etnólogos e demais pesquisadores, unilateralmente, criaram terminologias para denominar a religião autóctone, baseando-se na observação, convívio e diálogo íntimo e amistoso, ainda que exíguo. Assim, surgiram denominações como: *Religião dos primitivos*, *Paganismo* (pensado como religião do mato, em oposição à cidade), *Feiticismo* (devido ao culto de estatuetas e outros objetos bizarros), *Teísmo* (por acreditarem em um Ente Supremo), *Naturalismo* (pela encarnação dos espíritos na natureza), *Religião Não-Cristã*, *Manismo* (devido ao culto dos antepassados), denominações que José Martins Vaz classifica como infelizes, inexatas, falhas, vagas, imprecisas, artificiais e enfermas (VAZ, 1970, p. 9-10); sendo que o *Animismo* é o único que reúne algum senso e lógica:

Aqueles que penetram um pouco na mentalidade nativa julgaram terem encontrado o termo adequado em *Animismo*. Realmente, dentre todos os termos citados, este é o que mais se aproxima, segundo a nossa maneira de pensar, da descrição do seu *mundo religioso*. O *Animismo* vem de *animus* (alma, espírito, força); nas religiões em causa, há verdadeiro culto aos espíritos e o universo considera-se animado de força e vitalidade capazes de interferir na vida do homem. Hoje o termo em questão aplica-se a um sistema religioso bem definido, que nos leva a conferir dinamismo e princípio vital a todos os seres existentes, incluindo os espíritos, com possibilidades de intervirem na vida humana. (VAZ, 1970, p. 10).

Entretanto, Vaz reconhece que a designação da religião do povo de Cabinda por *Animismo* não pode ser considerada exaustiva e envolvente. Os estudos etnográficos realizados pelos missionários católicos na região, que culminaram na obra “No mundo dos Cabindas” (1970)³, sugerem a designação de *Religião Tradicional* para as crenças autóctones. Não é por acaso que o modificar “tradicional” aparece até hoje para caracterizar e diferenciar as manifestações culturais, artísticas, ideológicas, usos e costumes próprios do enclave, existindo assim, a cultura

³ O livro do etnólogo ou etnógrafo e missionário José Martins Vaz, da congregação dos Missionários do Espírito Santo, reúne artigos e conferências feitos e realizadas em anos diferentes, mas com uma visão de conjunto. “No mundo dos Cabindas” é uma contribuição para o conhecimento da cultura e tradição, crenças e usos e costumes dos cabindeses.

tradicional, a música tradicional, a autoridade tradicional, a religião tradicional, a comida tradicional, a moda tradicional etc.

Enquanto a tradição cristã considera toda a alma naturalmente cristã, o povo cabindense é naturalmente religioso. Existe uma crença em um Ente Supremo. Na África tradicional, o Seu nome varia, porém, sem variar a sua essência, enquanto Ente Supremo. Por muito que varie o nome do Ente Supremo, em todas sobressai o sentido de grandeza, de superioridade, de transcendência, de incomparabilidade, de distinção, de espiritualidade, de onipotência e de onipresença. Vaz leva-nos ao universo religioso dos cabindenses dando-nos a conhecer a sua divindade e os diversos atributos a ela associados:

Nzambi lhe chamam os cabindas. E ainda: Nzambi-Mpungu, o Grande Deus, pelo qual realçam a sua onipotência; Tata-Nzambi, Deus Pai, sobressaindo a ideia de providência; Nfumu-Nzambi, Deus Chefe, no sentido de criador; Nfumi nsi onso, o chefe de tudo o que é criado. (VAZ, 1970, p. 29).

Em suma, é um Deus essencialmente bom. Tem consciência e vida. É invisível, por isso não é ser humano e os cabindenses e outros africanos nunca o representaram por imagens.

2.1.3.2 Ritos de iniciação e conduta moral

Os ritos de iniciação e a conduta moral estão estreitamente relacionados aos usos e costumes da cultura e identidade do povo de Cabinda na sua generalidade. Os costumes estão associados com os fundamentos dos ritos de iniciação e a conduta moral com a justificação, no comportamento, do aprendizado nos ritos de iniciação. O caráter social do ser humano justifica-se pelo seu convívio com seus coevos e pelo seu posicionamento diante dos demais inquilinos do universo. Essa parte do seu devir é, concretamente, sustentada pelo seu agir, diante das situações e contextos que encara no seu cotidiano. Ela é justificada normalmente pela adequação ou não do seu agir a um conjunto de preceitos e ensinamentos apreendidos, constituindo uma espécie de corpus da sua maior escola: a iniciação. A conduta moral, enquanto conjunto de regras, proibições e tabus, na cultura tradicional de Cabinda, provém dos costumes comunitários, das crenças e dos ritos de iniciação.

A iniciação, entendida como rito de preparação para a vida adulta, corresponde às diversas etapas da vida da pessoa e adquire uma importância constitutiva fundamental. Com ela a pessoa vai fazendo-se, completando-se, e se

realizando conseqüentemente. A iniciação do rapaz e da menina para a vida comunitária, para além de se apresentarem como os mais vistosos e chamativos dos rituais dessa cultura, revestem-se de um claro significado e da mais vistosa exterioridade.

Os ritos de iniciação diferem-se entre rapazes e meninas. Nestas, estão relacionados com os mistérios de nascimento, da fertilidade e de atividades domésticas ou domiciliares, enquanto, naqueles, servem para aprenderem as técnicas de caça, as noções de política e religião, a ética individual e social, a pesca, a agricultura e o artesanato. Durante os ritos, o regime é duríssimo e espartano.

Os ritos de iniciação masculina (do rapaz) terminam com o ato de circuncisão, que representa o auge do processo. Vaz confere-nos o que significa circuncisão na tradição oral de Cabinda: “A circuncisão é uma instituição clânica, decretada e exigida pela sociedade tradicional em nome e por determinação oral, deixada pelos antepassados. Por ele se conclui, publicamente a sua virilidade futura e sua aptidão sexual”. (VAZ, 1970, p. 207).

A circuncisão ocorre, geralmente, fora da aldeia, na floresta ou bosque, dependentemente da área do enclave de que se trata. É uma cerimónia religiosa e tradicional onde os candidatos são sujeitos a duros sacrifícios físicos para os tornar mais robustos e severos, aprimorando a sua destreza, agilidade e constância. O não circuncidado, como qualquer rapaz que não tenha sido iniciado, é um indivíduo não comprometido com as determinações dos antepassados e degenerado pela sua etnia, clã e família. A mulher não lhe cede, nem aceita o pedido de casamento em seu nome, pois é considerado ainda criança. José Martins Vaz apresenta-nos o “perfil” do rapaz instruído, iniciado e saído da circuncisão:

Serão instruídos na história, tradições, usos e costumes da sua gente; no conhecimento de provérbios e toda a sua vasta cultura oral; nos feitiços e práticas religiosas; nas obrigações que irão assumir brevemente perante o clã. Receberão a industrialização concreta e pormenorizada sobre os atos sexuais e os problemas referentes ao casamento. (VAZ, 1970, p. 208).

A iniciação das raparigas é um rito com diversas cerimónias, onde se dá a conhecer a comunidade que a rapariga chegou à idade da puberdade. Diferentemente dos rapazes, ela ocorre na aldeia, num local pouco vistoso, geralmente, uma casa modesta e improvisada para o efeito, num dos extremos da aldeia. Os preparativos são feitos sem o conhecimento da rapariga, que deverá permanecer distante do local

da cerimónia até a hora do seu recolhimento. Enquanto durar o rito de iniciação, a rapariga dorme numa esteira, rapam-lhe os seus cabelos (cabelos de todo o corpo), cortam-lhe as unhas, pintam-lhe o corpo com a *túkula*⁴, por essa última cerimónia este rito é chamado de “cerimónia de tinta” e a casa onde se realimenta é conhecida por “casa de tinta”. Segundo Vaz, a rapariga saída da “casa da tinta” terá o seguinte perfil:

Por estas cerimónias pretende-se preparar a rapariga para a fecundidade, invocando sobre ela o poder dos feitiços Mboze e Bingu, Bumba e Muani-Buanga; para a fidelidade e para o casamento, pela consagração ao feitiço Lembe, para as relações sexuais, recebendo doutrinação pormenorizada e concreta – pela velha mestra que a tudo preside – sobre os modos de coabitar, abortar, proceder com o marido para o trazer contente. Conjuntamente receberá a elucidação dos seus deveres de esposa, mãe, dona de casa. Patentar-se-lhe-ão os segredos da vida clânica, na qual vai entrar oficialmente, respeitantes aos usos, costumes, vida social, religiosa da etnia, bem como os segredos ervanários de que demos uma lista em *Religião Tradicional*. (VAZ, 1970, p. 211).

Além de uma função transformadora, estes ritos intentam dar à criança uma formação completa para que cumpra o seu papel na comunidade. 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 tripla revelação: do sagrado, da morte e da sexualidade. Raul Altuna faz uma apresentação da pessoa não iniciada dentro da comunidade:

O adulto não iniciado é um indivíduo não apreciado; carece de estatuto de homem; permanece excluído da sociedade dos homens. As mulheres rejeitam-no e sua condição social equipara-se a um ser estranho à comunidade. Não passou, por isso, não renasceu. Não legalizou a virilidade nem está emancipado. (ALTUNA, 2006, p. 79).

A iniciação é uma escola para vida. Ela 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 e constitui uma experiência

⁴ Pasta mole, avermelhada resultante da mistura do pó da madeira *isesse* (*pterocarpus tinctorius*) com óleo de palma.

pedagógica interessante. Segundo Raul Altuna (2006), é também uma iniciação religiosa, pois aprendem os significados dos símbolos e ritos, o sentido e o funcionamento da magia, a hierarquia dos antepassados, a teodiceia, as relações que devem observar com o mundo invisível e as normas éticas. Recebem uma educação sexual completa e conhecem o significado e valor do sexo e preparam-se para a sua função de pai ou mãe de família.

Com a educação expressa nos ritos de iniciação, o estatuto social e a tradição estão mais bem conservados e defendidos. Os restantes membros da comunidade ratificam-se nas estruturas fundantes. A comunidade sente 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 indivíduos que não se submetem a esses processos são considerados, de certa maneira, como pessoas sem cidadania. Sofrem as mais severas restrições a todos os níveis: não podem estabelecer contratos de casamento e não obtêm cessões de terra; a eles é vedada a manifestação verbal nos conselhos de família e da comunidade, ficando impedidos de participar das decisões; e não chegam a assumir funções de importância para a comunidade.

Do ponto de vista da moral nas comunidades cabindenses, a pedagogia contida nos ritos de iniciação visa formar homens e mulheres para sua participação na vida comunitária e a própria comunidade, por sua vez, tornou-se numa verdadeira escola para todos os seus membros, pois nela o homem se faz cada vez mais homem e a mulher cada vez mais mulher.

Neste contexto, importa relevar o papel e o significado cultural das sanzalas. É onde o indivíduo deve crescer harmoniosamente, desfrutar de óptima saúde psíquica e física, aprimorar as suas capacidades e criatividade. O sentido oculto da palavra sanzala não indica nada de socialmente inferior; pelo contrário, indica a zona educacional e cultural por excelência do indivíduo, é o lugar de aprendizagem das melhores formas de participação na vida pública. O local para os encontros comunitários tem vários nomes, dependendo do território.

Em Cabinda, por exemplo, muanza é um lugar situado, geralmente, no centro da sanzala ou nas proximidades da residência do Soba, destinado a resolver os problemas da comunidade, acolher hóspedes e viandantes.

A formação da personalidade do indivíduo é atribuída à sociedade. Neste parâmetro pedagógico da cultura tradicional, as crianças são introduzidas em grupos formados pelo critério da idade, passando por processos educacionais comuns a todos os componentes de grupos segundo os estágios de aprendizado em que se encontram. Desta maneira, os integrantes destes grupos e gerações adquirem consciência ótima da sua condição social e dos principais valores, direitos e deveres da sua sociedade. As relações interpessoais, ditas como socialização na cultura Bantu, dão existência, formação, sentido e valoriza o indivíduo que se subordina ao grupo, o único que estabelece as diretrizes da vida social. Somente no seu interior são eficazes os usos e costumes. Os indivíduos que não se submetem a esses processos educacionais de socialização, segundo a cultura dos povos Bantu, são considerados como pessoas sem cidadania.

Valores da cultura Bantu ligados à organização familiar podem igualmente contribuir na componente das relações interpessoais, porque na família o indivíduo experimenta-se- no plano social, aprende a exercer funções dentro do grupo e ainda recebe métodos tradicionais de resolução de conflitos. A conduta moral nas comunidades cabindenses está assente no agregado familiar e clânico. É no clã e na família onde cada indivíduo é apelado a comportar-se ou proceder no bem e no mal, no aumento ou na diminuição, no fortalecimento ou no enfraquecimento. É um código moral mais ligado a prescrições, proibições, comportamento individual e familiar. As infrações ao referido código representam desrespeito às tradições dos antepassados e acarretam consequências nefastas, pois, juntamente, com os crimes, as faltas, os roubos, a feitiçaria e insultos deterioram a coesão comunitária, as relações e a participação das partes do ser. Assim, a apreciação do bem e do mal fundamentam-se no bem comum, nas tradições ancestrais, da lei natural e da consciência. José Martins Vaz mostra que a moral cabindense não tem qualquer associação com as noções cristãs e bíblicas do pecado e da graça:

A noção de pecado, segundo o modo de pensar cristão e ocidental, não existe entre os cabindas. Há, sim, a falta, o crime para com a comunidade. Também a graça, o mérito não atingem os cumes da transcendência, como determina o cristianismo, mas à colaboração amiga, desinteressada e elevada para dignificar o clã. (VAZ, 1970, p. 18).

Os processos educacionais que concorrem para a formação de valores morais configuram o indivíduo para a vida em grupo (família, grupo). Desses grupos nascem

as figuras sociais, que sustentam as gerações. Não é por acaso que os processos educacionais sejam comuns a todos os membros dos grupos, segundo os estágios de aprendizado em que se encontram e o sexo a que pertencem. Assim, adquirem os principais valores, direitos e deveres da sociedade, ligados pelo espírito de solidariedade. A comunidade, para além de conferir existência ao indivíduo, dá-lhe sentido e o valoriza. Ela estabelece as diretrizes da vida social e nela os seus usos e costumes se tornam mais eficazes.

Apesar destes ritos estarem entranhados nas suas tradições, à medida que o tempo passa, as sanzalas, verdadeiros baluartes dos ritos, são invadidas pelo devir moderno, algumas práticas parecem cair em desuso. Em algumas áreas, famílias e clãs já apresentam sinais de extinção. Dentre os traços destas mudanças, destacamos a sua evolução para uma cerimónia mais simples, evitando grandes despesas; a diminuição do seu carácter feiticista; a exclusão de alguns ingredientes usados nas cerimónias paralelas aos ritos. Com todos esses sinais e muito mais, receamos que o seu significado e transcendência se percam com a visível extinção das comunidades tradicionais.

2.1.3.3 O casamento

Nas comunidades tradicionais de Cabinda, à semelhança de outros povos da tradição Bantu, o namoro, visto na perspectiva ocidental de convívio entre um rapaz e uma rapariga antes do casamento, não existe. Os dois aspirantes ao casamento raramente se encontram a sós e nem mesmo em público. Se por alguma casualidade se encontrem, não se olharão e, mesmo que troquem algumas palavras, será de costas viradas um do outro. A etapa pré-matrimonial é marcada pelos seguintes indicadores:

Os sinais de interesse mútuo, com vistas ao casamento, manifestam-se precisamente em não falarem, não se olharem de frente. Por isso, a rapariga evita a presença do rapaz que estima; foge dele; esconde a cara quando com ele se cruza; não passa à sua porta; afasta-se, envergonhada, do grupo onde ele se encontra, vira os olhos para o lado oposto; envia-lhe pequenas prendas por outra pessoa, tais como mandioca, amendoim torrado. (VAZ, 1970, p. 226).

As atitudes da rapariga são tomadas pelo rapaz como sinais de que ela está gostando dele e irá replicar igualmente com ofertas pequenas, confiadas a um amigo, parente ou outro contemporâneo. Seguidamente, o pretendente manifesta ao seu tio materno o interesse pela rapariga, que tratará de estabelecer a ligação com a família

da moça enamorada, dando a conhecer as suas intenções e da sua família. Caso as famílias estejam em sintonia, ambas cuidarão de todos os requisitos pré-matrimoniais e acompanharão atentamente os jovens enamorados.

Preparar o rapaz e a rapariga para a vida familiar resultante do casamento é uma das funções dos ritos de iniciação, como vimos na abordagem anterior. O rapaz e a rapariga cabindenses, depois da iniciação, nutrem um grande desejo de casar. Não serão membros do clã, nem terão seus direitos conferidos senão pelo casamento. O homem cabindense casa porque precisa de uma mulher para o servir e a mulher porque necessita de proteção e cuidados de um homem, que deverá, igualmente, garantir-lhe casa, vestuário e alimentação. A mulher cabindense quer ser mãe. É uma necessidade culturalmente constituída, pois foi educada, formada e preparada para dar filhos, garantindo a continuidade e aumento do clã. O noivo e a noiva são escolhidos pela família. Tudo começa com o amor de ambos pelo clã. Com o tempo, passará a amar o seu parceiro ou a sua parceira escolhido/a pelo clã e será um verdadeiro amor cuja autenticidade se confirmará pelas manifestações, também autênticas.

O casamento faz-se de homem e mulher de famílias diferentes, não sendo possível um homem casar com uma mulher da mesma família (kanda), do mesmo sangue materno. Caso aconteça, seria uma situação muito rara e com grau parentesco muito afastado.

O auge do casamento tradicional cabindense é o dote ou, simplesmente, alambamento, que acontece após a escolha da noiva e verificada a não existência de eventuais impedimentos. O dote é entendido “como o conjunto dos diferentes objetos, coisas, animais, dinheiro, géneros que o noivo dá à família da noiva para com ela passar a conviver maritalmente e considera-la como exclusivamente sua, com vista a um casamento estável”. (VAZ, 1970, p. 234).

A carta contendo os requisitos e artigos para o dote é feita pelo tio materno da noiva e pelo pai da mesma. As quantidades e o valor monetário dependem de vários fatores e de situações diversas, como refere José Martins Vaz na sua abordagem sobre o casamento entre os cabindenses:

A quantidade varia conforme a riqueza, posição social da noiva, as suas qualidades físicas, morais, de trabalho; fundamentalmente o fato de ser virgem ou não. Mínimo que se costuma dar – em caso de pobreza, fraca posição social, idade avançada da mulher, ter convivido maritalmente com

vários homens – será: três ou quatro litros de vinho de palma (nkudu malafu); uma medida de pólvora (bondo fula), equivalente a 10gr.; um corte de fazenda (itinha chi nlele), medindo 1,50m. VAZ, 1970, p. 235).

O dote, em alguns casos, serve para comprovar as competências do rapaz em assumir uma família e visto como uma forma de recompensa material da perda de um valor económico que sai da casa dos pais: a filha. Ela trabalha nos campos, contribuindo para a riqueza da família.

Atualmente, o dote, enquadrado nos usos e costumes tradicionais, já não obedece, rigorosamente, as etapas mais tradicionais. Os procedimentos dependem de família e clã. Em todos os casos, a tendência é de adaptá-lo às circunstâncias concretas em que se processa. Em muitos casos, pretende-se torná-la mais simples e simbólica, suprimindo algumas cerimónias ou rituais que consumiam mais tempo e noutros verifica-se números exacerbados e excessivos de valores e artigos, talvez, tentando comprovar o poderio económico do noivo.

2.1.3.4 Morte e cerimónias fúnebres

Na generalidade das culturas tradicionais Bantu, a morte tem sido entendida como separação dos elementos constitutivos, seguida de uma destruição imediata ou progressiva, de certos elementos, enquanto outros são promovidos a um novo destino. Apresenta-se como a destruição do todo, da sua unidade e harmonia, mas nunca destruição de tudo. Raul Altuna caracteriza a morte no contexto bantu:

Para o bantu, a morte é um acontecimento brutal, contrário à natureza e à harmonia, visto que destrói certos componentes da pessoa. Causa desordem porque a participação foi perturbada e a interação transtornada. Juntamente com a esterilidade, constitui a mais grave desordem e a maior ofensa à pessoa que, embora continue viver com os antepassados, perde uma parte constitutiva. (ALTUNA, 2014, p. 433).

Neste sentido, a morte torna-se um evento abrangente, pois interfere em vários níveis da realidade comunitária. Ela é um fator de desequilíbrio social, por promover a dissolução da união vital. Na tradição cabindense, a morte não ocorre sob causas naturais. Existe sempre um agente causador estranho à própria pessoa e subjacente à morte. Por mais evidente e lógica que seja, sua causa jamais será natural. Ela resulta sempre de uma *vingança* feita pelos vivos ou pelos mortos, mas *consentida* por Deus. É gravíssimo tirar a vida de outrem. Caso seja provada a autoria

do feitiço que vitimou mortalmente alguém, o seu autor deve igualmente morrer. Assim, a família e a comunidade vingam-se do causador da morte e reforçam a unidade, a amizade e a harmonia. A situação da comunidade cabindense após a morte de um dos seus membros é descrita por Vaz nos termos seguintes:

O momento preciso da morte anunciado por tiros de *canhangulo*⁵, variando o seu número conforme a dignidade da pessoa. O tambor *koko*⁶ faz-se ouvir, levando a todas as redondezas a triste notícia. Em todas as direções partem mensageiros apressados para darem a notícia aos parentes a fim de renderem a última homenagem ao falecido. (VAZ, 1970, p. 320).

Os mensageiros andarão dia e noite pelas aldeias vizinhas e longínquas onde habitam os parentes do falecido, comunicando o nefasto acontecimento. Todos os parentes têm o direito de receber a notícia e o dever de participar de todos os atos associados ao óbito e aos ritos funerários. O familiar que comparecer e não fazer parte do óbito, pode ser acusado do feitiço causador da morte.

Na sociedade tradicional Bantu, grupo etnolinguístico a que pertencem os cabindenses, as cerimónias funerárias revestem-se de duas dimensões fundamentais: a de reestabelecimento do equilíbrio perdido pela ação da morte e a da participação efetiva da comunidade nos processos de separação dos elementos vitais que constituem o homem, dissociados com a ação da morte. Raul Altuna concede-nos a situação desses ritos no universo do ritual Bantu:

Os ritos funerários costumam dividir-se em três etapas: ritos de separação, ritos de marginalização e ritos de agregação. Pelo nascimento o bantu passa a este mundo e pelos ritos de puberdade, à sociedade e pelos funerários estabelece a comunhão que lhe assegura a sobrevivência. (ALTUNA, 2014, p. 439).

Os cabindenses acreditam na imortalidade da alma e na continuidade da vida, e fazem das cerimónias fúnebres uma simples despedida, pois a vida não acaba, apenas se transforma. A grandeza destes ritos é deduzida na necessidade de os antepassados se convencerem da bondade do que está para chegar e na avaliação da saudade deixada entre os vivos.

Segundo Vaz (1970), a caminho dos cemitérios, que ficam normalmente junto das florestas, em lugares sinistros e ermos, traduzindo a ideia de locais propícios ao

⁵ Espingarda tradicional carregada com pólvora e chumbo.

⁶ O mesmo que “tantã”.

descanso das canseiras da vida, os cabindeses cantam, gritam contra os espíritos maus, tocando também os vivos que, ocasionalmente, teriam participado da tal morte. Passeiam com a urna nas ruas da aldeia, sugerindo a ideia de que o defunto partirá contente e sem saudades do que deixa na terra dos vivos.

Toda essa “pompa” fúnebre está associada ao fato de os cabindenses pensarem que assim a vida do falecido será purificada, reservando-lhe um lugar, prestígio e poder, que o tornarão um antepassado de elevada estima.

É importante que esses ritos sejam realizados com o rigor da tradição e o desejo dos antepassados, caso contrário, o defunto será esquecido, vagueará sem destino e desgraçado, passando a ser um perigo para os vivos, podendo causar males pelas aparições recriminativas e flagelos de vária ordem: ausência de chuvas, fome, pouca sorte na pesca e na caça, doença e até morte.

2.2 AS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL E O CONTO CABINDÊS

Neste estágio, o segundo ponto deste capítulo inicial, dedicaremos a nossa abordagem aos aspetos que situam, teoricamente, o *corpus* ou a matéria da tese (o conto cabindês) na generalidade textual narrativa e, particularmente, o seu lugar na literatura e na tradição oral. Tal abordagem tende a ver a narrativa na sua dimensão espacial de corpos, vidas e escrituras, que operam, particularmente, com significados sociais, culturais e históricos de um determinado povo ou tradição, sem, contudo, dispensar o seu carácter temporal, já que, como sugere Corinne Squire (2014), implicam conjuntos de signos que se movimentam no devir sucessivo.

Assim, terão lugar, nesta fase, aspetos ligados à narrativa da tradição oral no contexto literário e cultural; o conto e o seu lugar na narrativa referida anteriormente, e, finalmente, nosso *corpus*, o conto cabindês, enquadrado na narrativa tradicional oral e seus aspectos estruturais.

2.2.1 Narrativas de tradição oral na literatura⁷

A narrativa oral tem aparecido na ribalta de várias pesquisas e nos diversos campos de conhecimentos das culturas de tradições orais, das línguas não escritas e

⁷ Ainda há outros teóricos que não foram referenciados na tese, mas que corresponde a esse grupo de autores que trabalharam sobre as narrativas orais na literatura. Dentre eles, destacamos os estudos de Colby e

de estudos comparativos da própria narrativa. Dentre esses, destacamos os de Jan Vansina (2010), que discute a tradição oral e sua metodologia; Alan Dundes (1996) preocupado com a estrutura e morfologia dos contos tradicionais, e não menos recentemente, Esther Jean Langdon (1999), sobre a literatura oral à luz do discurso, performance e tradução poética.

Geralmente, a tradição oral tem sido pensada como um processo de transmissão de um conjunto de valores, tradições, culturas, conhecimentos etc. de uma determinada sociedade, de geração em geração. Por ser de transmissão oral, o uso de palavra é sagrado. Por mais complexa que seja a sua definição, o conceito da tradição oral está sempre vinculado ao verbalismo e a sua conseqüente transmissão oral.

Jan Vansina (2010), ao abordar a tradição oral e sua metodologia, no livro *História Geral da África I*, que trata da metodologia e pré-história da África, coloca as narrativas orais entre as categorias da tradição oral, enquanto estruturas literárias susceptíveis de uma avaliação crítica. Como acontece em diversas formas de expressão artística, o narrador, na tradição oral, é livre no seu processo criativo, do ponto de vista literário. Considerando que a tradição oral é um património da sociedade que o constituiu e o vai transmitindo de geração em geração, o meio social impõe ao narrador a fidelidade às fontes tradicionais, no ato de contar.

Entretanto, a narrativa tem sido definida, geralmente, como relato integrado e sucessivo de acontecimentos de interesse humano numa unidade da mesma ação. Nádía Battella Gotlib apresenta alguns elementos que justificam a sua aceção mais comum ao afirmar que:

De fato, toda narrativa apresenta: 1. sucessão de acontecimentos: há algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, acerca de nós: “e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em série temporal estruturada”; 3. e tudo “na unidade de uma mesma ação”. (GOTLIB, 2006, p. 12).

Neste sentido, as narrativas representam uma parte fundamental da vida e do devir da humanidade. As pessoas narram a todo o momento sobre si, acerca de outras

Peacock, sobre o mito e folclore; as pesquisas dos irmãos Grimm, que colecionaram contos de fada e diversas tradições para estudar as relações das línguas indo-europeias; Bascon, que trabalhou as narrativas nos seus gêneros considerados analíticos; Luis Kandjambu, cuja preocupação situa-se nos modos de existência singulares da literatura oral, que a filosofia da literatura, na sua visão, ignora.

peças, sobre seus eventos etc. Narram os acontecimentos vividos ou testemunhados e aqueles vividos e testemunhados pelo próprio narrador. Elas são formas organizadoras da experiência humana, na medida em que propiciam criar sentido sobre o que somos e sobre as nossas experiências no mundo. As narrativas são, segundo Charlotte Linde, “talvez a mais básica de todas as unidades discursivas” (LINDE, 1993, p. 67).

As narrativas existiram sempre em todas as sociedades e culturas, como forma de expressão da vida nos seus diversos momentos. Porém, o interesse para o seu estudo aparece, especialmente, no campo da Antropologia, Etnografia, Etnologia e na Literatura. No campo da literatura, que interessa à nossa pesquisa, a preocupação pelas narrativas remonta aos formalistas russos, com destaque aos estudos de Vladimir Propp (1983) relativos aos contos folclóricos e, na literatura contemporânea, a crítica literária americana, os estruturalistas franceses e os alemães, na hermenêutica.

Os estudos textuais narrativos apresentam, geralmente, o romance, a epopeia, a novela, o conto e a crônica como gêneros ou formas da narrativa. Porém, o *corpus* do nosso trabalho é o conto tradicional oral, como forma de narrativa oral vista em diversas acepções a ele associadas e como forma de preservação, circulação e transmissão do repertório cultural das tradições ditas orais, sem, contudo, problematizá-lo, nem o diferenciar de mitos, fábulas, lendas etc. Devido à dificuldade de diferenciação dos subgêneros de uma determinada narrativa, estas designações (conto, lenda, mito ou outras formas qualificativas do termo “conto”: conto maravilhoso, conto de fadas etc.) estão desprovidos de rigor classificatório, como nos sugere Rosário: “por isso e porque verificamos que em termos de origem e estrutura não há diferenças de fundo ou que essas devem ser procuradas a nível da função social, resolvemos trabalhar com as narrativas de uma forma indistinta”. (ROSÁRIO, 1989, p. 49).

Lévi-Strauss (apud ROSÁRIO (1989), ressalta ideia de não tratar o conto com distinção, relativamente aos subgêneros a ele associados:

Não há qualquer razão para isolar o conto das restantes narrativas de transmissão oral. Dentro das próprias sociedades de prática oral há consciência das diferenças funcionais de cada narrativa, apesar de sua definição não se fundar na natureza das coisas. Constatam-se frequentemente que aquilo que é tido como mito num sítio, pode ser conto no outro, e vice-versa. Por outro lado, o próprio estudioso das narrativas que queira

aprofundar um só dos vários subgêneros da narrativa, pode encontrar os mesmos elementos que compõem os mitos, nos contos ou nas lendas, de uma mesma população, que sob forma idêntica, quer sob forma transformada. (ROSÁRIO, 1989, p. 49).

Ainda sobre uma eventual distinção entre as narrativas orais, Mircea Elíade, citado por Rosário (1989), dá-nos a conhecer que nas populações onde os contos, os mitos e as lendas coexistiam, consideravam os mitos e as lendas como histórias verdadeiras e os contos como histórias fictícias, não sendo necessariamente falsas. As narrativas sobre a origem do mundo seriam verdadeiras, sendo seus heróis, seres sobrenaturais, seres divinos, seres celestes etc. Seriam igualmente verdadeiras as histórias sobre aventuras de heróis nacionais, de feiticeiros mágicos e a origem dos seus poderes etc., tendo como fictícias as histórias que contam aventuras de animais ou de animais e homens. No entanto, o que há de comum entre as narrativas acima referidas, na visão de Mircea Elíade, é que todas relatam acontecimentos que tiveram lugar num espaço longínquo e fabuloso e num tempo incomensurável. Porém, o caráter contingente desta distinção mostra que a mesma história ou parte dela pode ser considerada fictícia para uma determinada comunidade e verdadeira para outra.

Com tudo isso, não é possível sustentar a inexistência de traços comuns entre as diversas formas de narrativas orais, classificadas e entendidas, geralmente, nas categorias de mitos, lendas e contos. O que realmente não tem sido provado nas teorias sobre as narrativas é a existência de fatores que exerçam diferença para a diferenciação funcional das diversas categorias com implicações estruturais. Sempre que nos referirmos sobre questão da diferenciação, apoiaremos-nos em hipóteses mais ou menos válidas das diversas abordagens.

A tradição oral, que associamos às narrativas em estudo, por sua vez, diz respeito, geralmente, ao reportório cultural das comunidades em situação de oralidade. A situação da tradição oral em relação às narrativas orais, em geral, e ao conto, em particular, reside no fato dela permitir a compreensão de qualquer texto, que, enquanto forma discursiva, pressupõe concepções e juízos. As narrativas propriamente ditas, a canção, os ritos diversos etc., enquanto valores culturais, fazem parte das tradições orais, por terem uma transmissão de geração em geração por via da oralidade. Este reportório cultural oral, segundo a UNESCO (apud JOSÉ, 2016), pertence ao que se convencionou chamar de “património cultural imaterial” e abrange, entre outros elementos, as tradições e as expressões orais, incluindo a língua como

vetor de difusão, as artes do espetáculo, os conhecimentos e as práticas respeitantes à natureza e ao universo.

Parafraseando Nsimba José, a literatura tradicional oral compõe-se de textos autênticos marcados por uma pontuação rítmica que facilita ao intérprete e ao público ouvinte memorizar e retransmitir. Para nos situar, o mesmo autor refere que “os referidos textos são antigos, vivos, participativos, estáticos e dinâmicos e seus criadores são anónimos, porque os seus nomes não estão registrados na memória dos seus retransmissores”. (JOSÉ, 2016, p. 21).

Esses textos, geralmente, expressam os aspetos de índole transcendental, como o universo simbólico pelos personagens, ações, e vão do plano imaginário para a realidade concreta. São um reportório de valores ao serviço da comunidade que os criou e os utiliza no seu cotidiano para diversos fins, nomeadamente, educar, instruir, coibir etc. Os intervenientes nos textos em referência correspondem aos seres ou objetos existentes na terra e variam de região a região, segundo o meio ambiente e a visão do mundo donde se originaram.

2.2.2 Algumas perspectivas teóricas sobre o conto

O conto é, geralmente, conhecido como a forma mais antiga de narrar, com objetivo de relatar factos e acontecimentos, de transmissão de conhecimentos e saberes, de ensino de costumes e comportamentos. Todo o processo de civilização e educação humana foi, inicialmente, baseado no processo de contar. Parafraseando Bumba (2021), o carácter oral do conto 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.

Ao iniciarmos o nosso roteiro sobre as diversas teorias que enriquecem a análise do conto, ressaltam-nos três aspetos norteadores deste roteiro: o consenso entre as teorias de que o conto é um género textual com limites e características próprias, dentre elas o fato de ser uma narrativa curta e contraída, mesmo que a ação seja longa, e a falta de unanimidade entre vários teóricos, críticos literários e escritores.

As primeiras abordagens teórico-críticas sobre o conto situam-se no século XIX por meio dos escritos de Edgar Allan Poe, que, segundo Luana Teixeira Porto

(2015, p. 111) “é considerado o primeiro teórico do conto, o primeiro a pensar sobre a técnica de escrever historietas e indicar critérios de valor para a narrativa curta”. A abordagem de Poe (1976) era uma proposta de comparação entre conto e poesia sustentada na teoria de “unidade de efeito ou impressão” que é propriedade do texto em verso, a qual devia ser lançada também em composições cujas leituras pudessem ser feitas de uma só vez, em textos curtos como o conto, neste caso, dentro do paradigma de “elevação da alma” do leitor. Luana Porto mostra-nos a seguir o lugar do conto nesta teoria de Poe:

O autor americano acreditava que esse efeito de “elevação da alma” era intrínseco ao processo de criação do conto, na medida em que o contista devia fazer uma combinação de conhecimentos capaz de alcançar a densidade e a tensão narrativa, as quais eram consideradas por ele como os elementos necessários à produção da narrativa curta. (PORTO, 2015, p. 112).

Outra preocupação da teoria de Poe é a relação entre a extensão do conto e o efeito. Ela remete-nos às questões ligadas à recepção, que trataremos no capítulo derradeiro e fundamental da nossa tese. Segundo Poe (apud PEREIRA, RODRIGUES e COSTA, 2018, 70), “há uma relação entre a *extensão* do conto e o *efeito*, ou seja, a reação que este consegue provocar no leitor. O efeito que deve causar é critério para a composição literária, é uma excitação extensa e transitória, por isso é necessário dosar a obra para que não se perca a excitação”.

No pensar de Cortázar (1999, p. 348) não é possível estabelecer leis que definem o conto, mas sugere que é necessário que se chegue a uma ideia o que ele realmente representa: “(...) existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos”. Na sua tentativa de atribuir uma definição ao conto, Cortázar parte da linguagem poética para sugerir a narrativa curta:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha infernal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim

como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Nesta definição imprecisa, Cortázar tenta comparar o conto com outras formas de produção artística para esclarecer o que seria de fato um conto e apresentar as suas particularidades. Assim, estabelece uma analogia, primeiro, com o romance e o cinema que são produções que permitem uma visão mais ampla dos fatos que contam e das cenas que produzem, respectivamente, e, depois, com a fotografia que pressupõe uma limitação prévia devido ao espaço reduzido que a câmara pode alcançar. Nesta perspectiva, o conto aproxima-se da fotografia por partir de um espaço físico limitado. Contudo, a limitação do espaço não pode presumir a redução da complexidade da apresentação dos fatos ou de exploração estética do conto ou da fotografia. Ambas as produções artísticas fazem um recorte da realidade referindo limites que constituem um fragmento com traços de uma realidade muito mais extensa.

Nádia Battella Gotlib faz um estudo onde apresenta as posições teóricas de renomados contistas e críticos literários que fizeram importantíssimas abordagens sobre o conto. Nele, ela traz uma advertência clara: "(...) tratar da teoria do conto é aceitar que é uma luta em que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto" (GOTLIB, 2006, p. 11). Nessa senda, Gotlib (2006) cita Julio Casares que apresenta três acepções sobre o conto: 1) relato de um acontecimento; 2) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3) fábula que se conta às crianças para diverti-las. O que há de comum entre as três acepções é que todas são do gênero narrativo. No entanto, as três acepções acima apresentadas, geralmente, não respondem à visão ou perspectiva da nossa abordagem, uma vez que o conto não apresenta, precisamente, o que é real e o que é imaginário, por não ter vínculo exclusivo com o acontecimento ou evento real, como corrobora Gotlib:

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. (GOTLIB, 2006, p. 8).

Nesta perspectiva, o conto literário 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 associado ao seu caráter literário. O conto, como se sabe, nos seus primórdios, foi, essencialmente, oral. Todo o relato de acontecimentos parte, inicialmente, da oralidade para assumir, posteriormente, um determinado caráter escrito. Gotlib, neste caso, conclui que a criação deste registo escrito é da iniciativa do autor, que assume as funções de contador, criador e escritor, afirmando, então, o seu caráter literário. (GOTLIB, 2006, p. 9).

Outro teórico que mereceu a atenção de Nádía Gotlib nos seus estudos teóricos sobre o conto foi Vladimir Propp. Segundo Gotlib (2006), Propp, na sua obra *Morfologia do conto*, revela que há formas para se demarcar as constantes de um conto. Na sua visão, há cerca de 150 elementos, 31 funções e sete personagens. As funções seriam as ações dos personagens, independentes destas: as mesmas ações podem ser exercidas por personagens diferentes.

Na mesma senda da recepção, anteriormente referenciada em Poe, Gotlib (2006) resgata o contista e dramaturgo russo Tchekhov que, mesmo não desenvolvendo uma teoria de conto propriamente dita, defende a brevidade do conto e o efeito que precisa causar no leitor, mantendo-o em suspense. Para que o efeito se concretize, o conto deve ser claro, forte, compacto e objetivo.

Na sua exposição, Nádía Battella Gotlib não pretende preferir ou destacar a teoria mais correta ou que reúna consenso, enquanto verdade absoluta, o que, para ela, não é possível ao conto, devido à sua singularidade: cada conto, um caso, como sugere a própria Gotlib:

Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória, como organiza outras de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma face ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país. A sequência dos elos que motivam a ocorrência de um conto tende, também, ao desdobramento em mil e uma contingências. (GOTLIB, 2006, p. 56).

Assim, é na sua ligação com a vida e cada caso singular que o conto deve ser usado, propiciando a sua instrumentalização enquanto obra de arte.

Os principais problemas discutidos e colocados pelos teóricos sobre o conto, enquanto narrativa curta, estão ligados ao contexto mais vasto da teoria literária, dos

gêneros mais concretamente, onde se relacionam, frequentemente, termos como concisão, hibridismo, lirismo, tensão e prosa poética, para se precisar o lugar do conto entre os gêneros. A complexidade destas abordagens nos diversos teóricos e nas suas respetivas teorias não está, exclusivamente, na aceitação ou não do conto como gênero ou na sua classificação. Ela reside na afinidade ou distanciamento desse em relação a outras formas breves de fórum narrativo e lírico. Pelos exemplos apresentados, é notória a existência de elementos que comprovam a relação entre o conto e o poema em prosa, enquanto formas breves, pelo que destacamos o diálogo teórico entre os dois modos.

2.2.3 O conto tradicional na narrativa oral africana

Os contos são textos de natureza dramática, extensivamente menores e estruturalmente menos complexos que o romance e a novela. O seu caráter breve reside no número reduzido de personagens (seres humanos e não humanos), em possuir uma só história ou conflito, uma só ação e pelo uso de uma linguagem simples, ainda que sedutora e interessante.

Como vimos nas abordagens anteriores, o conto em estudo possui muitos aspetos comuns com as demais narrativas de tradição ou de expressão oral, razão pela qual, como referimos, estamos a fazer a sua abordagem, sem o distinguir das demais narrativas, mas representando-as, enquanto partes da tradição, que funcionam como vetores educacionais, culturais, religiosos etc. Os contos são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores pela e na comunidade que os utiliza no seu dia-a-dia (Rosário, 1989).

Numa situação tradicional, o conto, enquanto narrativa de expressão oral, funciona como um meio de ensino e aprendizagem muito influente e se dá a dois níveis, como explica Rosário:

Por um lado, pelo fato de, através da narrativa, a memorização se tornar mais fácil por causa da curiosidade e do prazer. Assim, aprendizagem e compreensão são rápidas e o ensinar torna-se fácil. Chamaremos a isto de *função de nível explícito*. Por outro lado, a narrativa não é um simples instrumento metodológico de transmissão de conhecimentos. Ela transporta dentro de si própria, através da exemplaridade, o próprio objeto de ensinamento que se quer transmitir, chamamos a isto, *função de nível implícito*. (ROSÁRIO, 1989, p. 41).

No entanto, para além dos contos, reconhecem-se nas comunidades tradicionais orais outras formas de aprendizado. Uma forma muito comum é a transmissão de experiências, informalmente, entre indivíduos do mesmo grupo, onde homens e mulheres adquirem conhecimentos sobre suas tarefas quotidianas, aprendendo e corrigindo-se uns aos outros, entre o mais experiente e o menos experiente. Esta forma de aprendizado, entendida como conhecimento base, parte da própria casa, vai do círculo limitado da família até ao convívio público, a partir da participação nos atos diários.

A narrativa exposta pelo contador não é inédita, como referimos. Mesmo se servindo da sua capacidade inovadora e multidisciplinar e ainda do núcleo central do conto memorizado e trabalhado, tendo como suporte performático dos dotes oratórios, da mímica, da música e da dança, o contador mantém intacto o formato original. Obiechina (apud SHIPPER, 2006) retrata o carácter patrimonial do conto, enquanto pertença da comunidade tradicional:

A história folclórica [...] pertence, em sua estrutura básica, à comunidade, até que o indivíduo a pegue e, durante o processo da narração, faça-a sua. Não há, portanto, um único texto autêntico. O texto esqueleto que personifica o tema conhecido, já está e, algumas vezes, o exemplo subjacente. O narrador individual, usando o primeiro, constrói o texto pelo uso dos seus próprios métodos. Poderia haver, por isso, tantos textos para uma história, quantos fossem os narradores. Alguns deles são muito bons, alguns indiferentes e outros realmente pobres, dependendo da competência e do indivíduo. (SHIPPER, 2006, p. 13).

Na visão de Barbosa (apud JOSÉ, 2016), a natureza do conto envolve um tipo de comunicação em níveis diversos: um contador, que também assume o papel de protagonista, que narra uma história a um ouvinte, a plateia que, por sua vez, também pode participar, quando necessário. Para o mesmo autor, percebe-se o monólogo do contador e, às vezes, o diálogo dos personagens. Diante da plateia, o contador sente-se sozinho na responsabilidade de contar a história, ciente da intervenção eventual dos ouvintes. Dentro desse monólogo, percebe-se o diálogo das personagens, quando o contador os recupera no momento em que lembra os acontecimentos e conta-os. Assim, o contador é também personagem. A intervenção dos ouvintes ou da plateia no ato de contar reveste-se de grande importância, tendo em conta a interação dinâmica existente nesse fenómeno literário, que valoriza o prazer lúdico de participar dos mesmos.

Partindo do fato de o conto não ser inédito, urge realçar que, no ato de contar, as palavras proferidas pelo contador, tomou-as de outro, confirmando a sua pertença patrimonial à comunidade, combinando a sua função lúdica com o objetivo pedagógico. Os momentos finais da arte prestada pelo contador são dinâmicos e bastante interativos. Nesse sentido, Sousa afirma que: “terminado o seu conto e tendo sujeitando-se à apreciação e críticas dos que o escutam, o contador encerra a sua apresentação solicitando ao auditório o julgamento da sua arte” (SOUSA, 2008, p. 49). Tratando-se das condições que o contador de narrativas orais africanas deve reunir, Sousa expõe:

O contador não possui, necessariamente um estatuto determinado, embora deva possuir qualidades como a idade ou os dotes oratórios que lhe possibilitem a transmissão da mensagem. É sempre alguém a quem é reconhecido o saber e a inteligência para captar a atenção do auditório, não tanto pela intriga do conto, mas pela maneira que este é narrado. Assim, é fundamental a iniciativa individual para o sucesso da exposição, pois há que improvisar as mais diversas abordagens no sentido de prender a atenção do público. (SOUSA, 2008, p. 48).

Neste sentido, para além de cumprir com os rituais fixos de abertura e encerramento do conto que, segundo Sousa, obedece a fórmulas tradicionais as quais, por sua vez, variam de região para região e de etnia para etnia, o contador possui recursos como a imitação da voz dos personagens, do modo de andar e outras características peculiares; começar com canto e solicitar o acompanhamento com palmas e repetição do refrão; o uso de um provérbio para chamar a atenção ao substrato do conto.

Vale ainda recordar que o contador é uma pessoa experiente que acumulou, ao longo do tempo, um largo conhecimento da sua cultura e tradição. Enquanto intérprete, organiza o material linguístico e dispõe do conhecimento do mundo representado. Segundo Nsimba José (2016), o contador tem a exigente missão de estabelecer tecnicamente a sucessão dos acontecimentos, organizar as palavras que parecem mais enquadradas ao ato de contar e adequá-las a uma determinada história. Nesta perspectiva, continua Nsimba José, o contador ainda tem a seu dispor elementos extralinguísticos, fazendo com que a palavra falada adquira valores que vão além dos signos linguísticos. Está a se referir à dicção e à entoação, aos gestos, expressões corporais, à mímica e outros movimentos executados pelo intérprete e pelo público na hora de contar, exercendo influência sobre o significado das palavras.

Contudo, enquanto pertença coletiva, o conto tradicional oral, deve ser conhecido por todos e tem por base a língua, património social, reivindicado por toda a comunidade onde ele é transmitido, conforme acrescenta Sousa:

Assim, são essas duas realidades, a língua e o prévio conhecimento da narrativa, que permite uma interação entre o orador e a assistência, num mundo partilhado onde ambos se unem num sentimento solidário e de consciência de um destino comum. (SOUSA, 2008, p. 49)

De acordo com Rosário (1989), diferentemente dos mitos, onde as interdições e regulamentações são irredutíveis, o narrador contador tem a maior liberdade na organização temática, adequando o seu conteúdo ao tipo de ouvinte ou plateia presente.

Os contos tradicionais orais de Cabinda, na sua maioria, são narrativas orais de origem mítica, mas respeitando às formas específicas de diversos elementos da natureza: rios, árvores, animais, colinas, rochas etc. que Rosário (1989) chama de função etiológica das narrativas africanas. Essas narrativas, como podemos observar em alguns contos em anexo e que constituem parte do *corpus* desta tese, terminam, geralmente, de maneira seguinte: “por esse motivo, o caranguejo ficou sem a cabeça...”; “por isso a mosca anda sempre a zunir...”; “por essa razão os mosquitos sugam-nos o sangue...”; “por causa disso, onde houver gatos, os ratos fogem e se escondem...” etc.

Na tradição oral, as narrativas, também orais e tradicionais, contadas têm as histórias situadas em espaços e locais determinados, entendidos como cenários. Eles podem ser sítios comuns ou locais onde moram divindades e espíritos. Ogunjimi e Na’Allah abordam sobre esses cenários no trecho que vamos observar:

Traditional stories based on myths, legends, folktales and times proverbs have various settings. A setting is a physical environment or the location in which the actions of the story take place. In traditional stories, actions may take place in abodes of gods, goddesses, spirits and ancestors. At times, actions take place in the world of man, animals and even plants, hills and oceans. At times, the setting is stable with actions taking place in only one world. And at times, actions involve all these worlds. (OGUNJIMI; NA’ALLAH, 2005, p. 21).⁸

⁸ As histórias tradicionais baseadas em mitos, lendas, contos populares e provérbios dos tempos têm várias configurações. Um cenário é um ambiente físico ou o local em que as ações da história acontecem. Nas histórias tradicionais, as ações acontecem nas moradas de deuses, deusas, espíritos e ancestrais. Às vezes, a ação ocorre no mundo dos homens, animais e até plantas, colinas e oceanos. Às vezes, sessões são estáveis com ações ocorrendo em apenas um mundo. E outras vezes, as ações envolvem todo esse mundo.

Apesar de esses lugares aparecerem frequentemente em conteúdo dos contos fantásticos, o conhecimento popular dos povos de Cabinda traduz, de fato, a ideia de que seres enigmáticos, deuses e demais espíritos habitam em rios, montanhas, colinas e rochas gigantescas. Esta concepção é considerada até hoje. Em Cabinda, não é possível levar-se a cabo uma construção estrutural (estradas, edifícios grandes, pontes e residências comuns) nos locais referidos ou perto deles sem a realização de cerimônias marcadas por rituais tradicionais que visam acalmar ou amainar a ira desses seres protetores e pertencentes aos mesmos locais e pedir o seu consentimento.

Se as cerimônias e rituais não se realizarem por ignorância ou desprezo deste conhecimento popular, as consequências são duras e melindrosas: morte de operários, presenças de espíritos enigmáticos junto dos operários para assustá-los e amedrontar, acesso difícil dos meios rolantes ao local, mesmo aqueles reconhecidos por possuírem uma tração potente em seus eixos de rodagem.

Nas narrativas tradicionais orais, existe um inseparável elo entre esses locais designados cenários, nesta fase da nossa abordagem, e o enredo contado, e ainda uma conexão com os ouvintes, que acontece somente no processo de contar. Para além dos locais enigmáticos que mencionámos, cavernas (kilala), pertencentes aos seres humanos, também aparecem com frequência em conteúdos narrativos. Essa conexão (local, enredo e ouvinte) é importante para o processo de recepção, compreensão e interpretação do conto, aspetos agendados para a última parte da nossa tese.

2.2.4 Aspectos estruturais do conto cabindês enquanto narrativa oral

Este estágio do nosso trabalho está consagrado à estrutura do conto cabindês, entendido como narrativa de expressão oral e será abordado obedecendo o conceito textual na sua acepção mais geral, onde será visto na sua organização discursiva, transmitindo uma mensagem, mas articulada em várias partes que o valorizam enquanto discurso. Importa ainda esclarecer, antes de mais, que os aspetos estruturais a serem afluídos sobre o conto cabindês serão um enquadramento das características estruturais das narrativas orais na sua generalidade dentro do conto tradicional oral cabindês, como particularidade a ser abordada.

Revisando a bibliografia disponível sobre os estudos morfoestruturais do conto, tudo aponta que foi Vladimir Propp o seu principal expoente ao dar os primeiros passos de estudos morfológicos e estruturais das narrativas de transmissão oral. Na sua obra, *Morfologia do conto*, publicada em 1928, trata exclusivamente do conto maravilhoso, que ele define nos seguintes termos:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma maldade ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. (PROPP, 1983, p. 144).

Neste estudo, Propp entende que é possível isolar os componentes textuais de uma narrativa e proceder à sua generalização de forma a atingir a abstração formal máxima. Segundo Rosário (1989), a partir da abstração de constituintes textuais de uma narrativa considerada modelo, na oralidade, teriam derivado os restantes que, por consequência, estariam ligadas à estrutura. Dito de outra maneira, prossegue Rosário, Propp desejava sistematizar leis e definições de ordem genética e umbilical para narrativas, que possibilitariam a determinação da relação entre a narrativa modelo e a narrativa considerada derivada, conferindo-lhe competência teórica. Assim, para Propp a morfologia do conto é “uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (PROPP, 1983, p, 58).

Sem constituir um contraponto, importa realçar que se reconhecem diversos estudos em análise de narrativas de índole folclórica do ponto de vista morfoestrutural, antes dos estudos pioneiros de Propp. Alan Dundes (1996) cita um artigo de Franz Boas, publicado em 1891. Na abordagem analítica que fez sobre os contos indígenas norte-americanos, Boas aponta três elementos neles existentes: incidente, elemento e conto.

Posteriormente, a mesma abordagem foi revisada por Glandys A. Reichard no seu trabalho publicado em 1921, *Literary types and dissemination of mythos*, onde emprega o termo “episódio” no lugar de “elemento”. Segundo Reichard, os episódios são compostos de incidentes. Ele emprega os termos “incidente” e “episódio” para designar a mesma unidade e dá primazia a um outro, o complexo-mito. Para José (2016), é interessante a abordagem de Dundes acerca do assunto em causa, ao mostrar que o desacordo entre os folcloristas acerca da terminologia para designar as

unidades dos contos indígenas norte-americanos reflete a falta de rigor científico da grande parte das pesquisas folclóricas.

Outro precursor de Propp nos estudos morfológicos, mas de maneira mais abrangente, foi Ferdinand de Saussure. Ao autor do *Curso de Linguística Geral* é atribuída uma teoria formal de sentido, fundamentando a ideia de que o sentido de uma mensagem se articula a partir de uma cadeia de ligações em volta de dois eixos, citando: o eixo sintagmático (que urde os elementos selecionados pelo emissor da mensagem e dominados pelo receptor) e o eixo paradigmático (que associa os elementos selecionados e os ausentes na cadeia sintagmática, porém fazendo parte do mesmo campo de relações formais). A perspectiva teórica de Saussure interessa aos estudos proppianos na medida que ela considera a morfologia como estudo das relações entre os elementos selecionados.

Retomando a sequência inicial, ao propor a segmentação das unidades mínimas para a análise dos contos e demais narrativas de expressão oral, compreende-se que Propp prioriza o conteúdo em detrimento dos outros elementos. A ação, nesse caso, centraliza a abordagem de Propp. Uma das constatações mais evidentes e óbvias nos estudos morfoestruturais do conto é a interligação entre os seus constituintes. Ao notar que nas narrativas, geralmente, as mesmas ações podem ser atribuídas a personagens diferentes, Propp propôs-se a estudar os contos a partir das funções das personagens, preterindo, neste estudo, aos protagonistas: “Por funções entendemos a ação de um personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” (PROPP, 1983, p. 60). No trecho que se segue, Nsimba José situa-nos nas conclusões de Propp sobre as ações e funções no conto oral, estruturalmente falando:

Com isso, Propp concluiu que as ações das narrativas eram estruturalmente constantes e eram também em número bastante limitado. Verificou também que as ações estavam ordenadas segundo uma sequência funcional. Foi por causa disso que o notável folclorista russo deu nome de funções às ações e nas cem narrativas que estudou, detectou trinta e uma ações comuns e constantes. (JOSÉ, 2016, p. 37).

Entretanto, Propp reconheceu a existência de ligações entre as diversas ações, o que lhe permitiu agrupá-las em esferas funcionais, facilitando a tipificação dos personagens a utilizar para cada função.

Na senda dos estudos de Propp, Claude Bremond, citado por Sousa (2008), traça as regras gerais para o desenvolvimento de toda a narrativa. Nas suas

abordagens, alargou a possibilidade operatória do conceito de função, podendo ser aplicável a qualquer texto. Sugere a existência de quatro pressupostos fundamentais: uma unidade de base, entendida como função que, aplicada à ação e ao acontecimento, produz o relato; uma sequência de elementos num grupo de três funções: uma que dá a possibilidade do processo, uma outra que atua e a terceira que concluiu com sucesso ou fracasso o mesmo processo; nenhuma destas funções é essencial à função subsequente e, finalmente, que as sequências elementares se combinam entre si, produzindo sequências complexas.

Ainda no seguimento da teoria de Propp, Greimas elaborou um esquema narrativo em que ela se desenvolve em cinco grandes etapas consideradas como a transformação hierarquizada e sequencial, do estado inicial até ao estado final, onde se movimentam seis personagens, os actantes, segundo Greimas: destinador, destinatário, objeto, sujeito-herói, aliado e inimigo.

Do ponto de vista estrutural, o conto cabindês, enquanto narrativa oral africana, apresenta mais permeabilidade no que respeita à perfeição da sua organização e daí, também maior dificuldade para o estudioso em manejar os elementos estruturais e articulatórios.

2.3 ASPECTOS ETNOCULTURAIS NO CONTO CABINDÊS

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, os dramas sociais dominam os aspectos tratados nos contos, de modo geral. Apresentam-se em segmentos de ação, pois, são, segundo Turner (apud LANGDON, 1999, p. 21), 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:

a) **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 sua atividade agrícola e realizar a refeição mais importante do dia, que ocorria

normalmente no princípio da noite, os jovens agrupam-se e vão recrear com canções e jogos, ou em grupos circulares para contarem ou ouvirem contar. Em círculos mais restritos, como na família nuclear, opta-se mais pelo conto. Predominam 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;

b) **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 fase etária na ordem familiar, observáveis nos dramas sociais, são expressos por via de contos. Personagens e narrativas valorizam a formação de homens e mulheres 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. José Martins Vaz 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. Consegue 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. (VAZ, 1970, p. 138).

c) 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. Aprende-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 uma educação sexual completa e conhece o significado e valor do sexo e prepara-se para a sua função de pai e mãe de família. Com a educação expressa nos ritos de iniciação, o estatuto social e a tradição estão mais bem conservados e defendidos. Os restantes membros da

comunidade ratificam-se nas estruturas fundantes. A comunidade sente assegurada a sua sobrevivência. Como foi referido anteriormente, sobre os ritos de iniciação, a educação é vivamente reiterada, pois funciona como meio para a orientação dos destinos da comunidade ou da família, baseando sempre na tradição familiar recebida dos seus antepassados;

d) **Temor à divindade, ancestrais (bakulu) e outros seres sobrenaturais** –

Este conteúdo está associado ao anterior. Vaz (1970) 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 cabindesa, as divindades e 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;

e) **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 devir. Todos os fenómenos 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 fenómenos. Segundo Raul Altuna (2014), ante um fenómeno ou sucesso inexplicável, envolto na participação vital e em suas leis, está seguro que detrás deles há um agente oculto que os provocou; 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;

f) **Organização social das comunidades** – a comunidade tradicional

cabindesa é muita 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;

g) **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:

A tradição reúne elementos de estória e história 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. (ANDRADE, 2014, p. 173)

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.

3 O CONTO CABINÊS NA TEORIA LITERÁRIA

Neste estágio da escrita da tese, apresentamos algumas perspectivas teóricas que nos permitem observar aspectos importantes do conto cabindês.

3.1- EM TEORIA DE INSTABILIDADE, METAMORFOSE E CAOS

Omar Calabrese faz uma abordagem que achamos servir para a nossa pesquisa acerca de eventuais teorias aplicáveis ao estudo do conto cabindês. Teorias de instabilidade, metamorfoses e de caos são passíveis de enquadramento no conto da tradição oral de Cabinda devido a um conjunto de características reconhecíveis nos personagens e lugares constantes, como a espetacularidade, o mistério, a irregularidade, o imperfeito, o informe, o monstruoso etc. A instabilidade vista na perspectiva do conto cabindês diz respeito à figura e papel dos seres enigmáticos aos quais ousamos chamar de monstros, por representarem características descritas na teratologia.

O caos está diretamente relacionado ao efeito causado pela atuação dos personagens animais e outros seres enigmáticos. Mpunha, Nkuiu e outros são as personagens mais frequentes aos quais podemos associar às teorias de instabilidade e caos no conto cabindês. A nossa abordagem será feita em três pontos que começarão com uma apreciação teórica das teorias em causa, com maior realce às teorias de neobarrocas de Omar Calabrese e outros que se reveem à nossa pesquisa. No segundo ponto falaremos da teoria da instabilidade e do caos na literatura e, finalmente, no terceiro analisaremos um conto tradicional cabindês à luz das teorias e literaturas referenciadas nos pontos anteriores.

3.1.1 O monstro e a teoria de instabilidade, metamorfose e caos

Não seria de estranhar que alguns teóricos se dediquem a reflexões sobre os seres enigmáticos como monstros, sereias, dinossauros, lobisomens, aliens etc. Antes de qualquer forma de teorização, seres enigmáticos já faziam parte do repertório narrativo de muitos povos, desde antiguidade até aos nossos dias. Neste estágio da nossa abordagem, falaremos da teoria de instabilidade e caos na proposta neobarroca de Calabrese para associá-la às visões teóricas de outros pensadores.

Nas primeiras abordagens sobre o monstro sua obra “A idade neobarroca”, Omar Calabrese (1987, p. 105,106) faz-nos recordar que a produção de textos sobre os monstros esteve sempre presente em todos os períodos do desenvolvimento da cultura universal, nomeadamente, idade clássica greco-romana, período medieval, no romantismo, modernidade e expressionismo. E, atualmente, a figura de monstros está presente em todas as formas de comunicação e entretenimento como cinema, música, televisão, publicidade, cartazes, jogos de vídeo, todos a partir de uma representação fantástica e maravilhosa do sobrenatural explorando a raridade e a casualidade da sua gênese na natureza e na sua forma oculta.

Os princípios fundadores da teratologia, que têm a ver com a irregularidade e desmesura, que Calabrese desenvolve nesta abordagem foram sustentados por dois significados tirados da etimologia da palavra monstro, conforme se lê no texto seguinte:

Se recordarmos a própria etimologia da palavra “monstro”, encontrar-lhe-emos dois significados de fundo. Primeiro: a espetacularidade, proveniente do fato de que o monstro se mostra para além de uma norma (<<monstrum>>). Segundo: o mistério, causado pelo fato de a sua existência fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que poderemos adivinhar (<<monitum>>). Todos os grandes protótipos de monstros da mitologia clássica, como o minotauro e a esfinge, são ao mesmo tempo maravilhas e princípios enigmáticos. (CALABRESE, 1987, p. 106).

No pensar de Carlos Junior (2010), apesar dessa etimologia, o monstro mostra mais do que tudo o que deveria ser visto, por mostrar o irreal verdadeiro. O notável transbordamento que ele faz veicular ultrapassa o conteúdo representado, e está para além de sua origem e de sua causa. “O monstro é absolutamente transparente e absolutamente opaco”. (JUNIOR, 2010, p. 180b). Citado por CAPELA, WOLF, ESCALLON⁹ (2016-2), Michel Foucault (2001, p. 71) define que o monstro “é o grande modelo de todas as discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia.” Não é por acaso que, na mesma senda de pensamento Carlos Junior (2010) refere que “o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade nas suas diversas formas de representação”. (JUNIOR, 2010, p. 180b). Assim, seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, mostra algo disforme, de visceral, de interior, uma

⁹ Editores da revista “Outra Travessia” do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, número 22

espécie de obscenidade orgânica. Tal obscenidade ele não apenas o exhibe, mas também a desdobra, virando a pele ao avesso e desfraldando-a sem se preocupar com o eventual olhar do outro para fasciná-lo. Carlos Junior diz que “ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar a sua aberração para que todos a vejam”. (JUNIOR, 2010, p. 180b).

Ainda segundo Carlos Junior (2010), Michel Foucault também pensava que os monstros seriam de uma natureza distinta a das próprias espécies e constituiriam apenas o ruído de fundo ou murmúrio ininterrupto do mundo natural. Desta forma, a partir do poder contínuo que a natureza detém, o monstro promoveria a diferença ao estatuto de princípio fundamental, colocando em questão, no âmbito do saber científico, o primado da identidade e da representação. O monstro, efetivamente, contradiz a lei, constituindo uma infração levada ao seu ponto máximo, daí a singularidade de seu caráter subversivo e de diferenciação absoluta.

A partir desta perspectiva etimológica, Calabrese leva-nos a entender que os monstros não se descrevem como normais, mas sim como excessivos e excedentes, ocupando a margem dos entes descritos à sua imagem, tanto na grandeza quanto na pequenez e ainda espiritualmente justificando, com efeito, o caráter positivo da teratologia como ciência de valores morais aceites numa sociedade. Com esse positivismo teratológico, concepções sobre monstros ao nível moral vão ser conectados às homologações que os colocarão ora como seres disformes e, obviamente, disfóricos, ora como seres conformes mudando de forma de homologação, mesmo que se mantenha disfórico enquanto entendido como mau. Esses aspectos da sua anormalidade corporal são descritos por Carlos Junior no excerto seguinte:

A corporização dos duplos na multiplicidade dos órgãos, nos corpos monstruosos, arrasta a impossibilidade de operar a reversibilidade das distâncias espaço-temporais: roubando-nos o nosso duplo e encarnando-o, o monstro teratológico já não nos reflete – dá a vertigem, o fascínio e o espanto inesgotável, suscitado pela visão do monstro em seu devir. (JUNIOR, 2010, p. 183a-183b).

Visto nesta perspectiva axiológica, Calabrese (1987, p. 108) considera a existência de uma determinada combinação de valores nas homologações de representações de atitudes monstruosas em grupos de sociedades e de indivíduos quanto ao juízo da forma da ética, da estética e da paixão dos fenômenos. Esta visão é tida por ele como menos moderna e será necessário analisar essa perspectiva numa

eventual teratologia dos nossos tempos, que se poderá definir como “novo gosto”. Convocamos esse trecho para aglutinar as duas perspectivas de acordo com Calabrese:

É evidente, claro está, que a simples e tosca axiomática acima representada toma depois forma em categorias cada vez menos gerais. Por exemplo: a conformidade pode ser representada mediante simetria, medidas do homem, cores pálidas, cabelos louros, magreza etc. Aquilo que, num período de conformidade semelhante se define como <<disforme>> é seu oposto. Dá-se um afastamento se o disforme, socialmente homologado como mau, feio e disfórico, é repentinamente associado por qualquer um ao bom, ou ao belo, ou ao eufórico. Quando, por sua vez, as figuras do afastamento se estabilizam numa sociedade, são elas que se tornam regra do conforme e envereda-se em seguida por uma geral didática dos valores colectivos nas várias épocas. (CALABRESE, 1987, p. 108).

Assim, o monstro abordado por Calabrese se configura como “novo gosto” na medida em que se apresenta como instável não podendo assumir qualquer forma de homologação categórica de valores, sendo neutro axiomáticamente e vagueando a no universo permanente de procura de uma forma. São formas informes que vão produzindo fenômenos de suspensão e de neutralidade, desde que não se trata de conformidade ou de disformidade, parafraseando Calabrese. Sobre a suspensão categórica das homologações, Calabrese, ao argumentar sobre o alienígena de “A Coisa¹⁰”, de Carpenter, refere:

Só é disforia, quando o monstro está em ação, então transforma-se a custo de qualquer outro, mas quanto ao resto o espectador e as personagens do relato são sempre vistos numa situação de expectativa, isto é, de suspensão. (...). Isto é tanto mais verdade quanto a história não tem conclusão, uma vez que não ficamos certos de que o monstro tenha sido eliminado, de que os heróis sobrevivam, se haverá outro episódio. (...). Resta do ponto de vista estético. Também aqui a categoria, se não surge suspensa, aparece pelo menos complexa. (CALABRESE, 1987, p. 111).

A teoria de instabilidade ou de metamorfose perspectivada por Calabrese nesta obra baseia-se na eventualidade da sua conexão com objetos culturais e estéticos a partir de dois pontos de vista diferentes: a possibilidade de uma estrutura de elaboração cultural que coloca a obra da arte numa dimensão científica baseado

¹⁰ A coisa é um filme norte-americano de 1982, do género de terror e ficção científica, dirigido por John Carpenter. O enredo gira em torno de uma equipa de pesquisadores norte-americanos na Antártida que encontra a “coisa”, uma espécie de extraterrestre parasita que assimila e emita outros organismos de forma aparentemente perfeita, com o provável intuito de se espalhar e dominar todo o mundo. https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Thing

em uma estrutura, ou a ciência ter que se preocupar em exprimir e explicar um gosto associado aos objetos estéticos e culturais. Neste sentido, Calabrese esclarece que:

[...] uma teoria e uma mudança de gosto estético podem pertencer a um mesmo <<ambiente>> ou <<mentalidade>>, intelectuais, compartilhando a sua estrutura abstrata, ainda que cada um dos autores de obras ou teorias de análises científicas não conheçam o campo limítrofe. (CALABRESE, 1987, p. 125)

Teóricos diversos abordaram a monstruosidade sob várias perspectivas e, muitas daquelas abordagens se ligam, com alguma lógica, às teorias de instabilidade, metamorfose e caos, aos quais dedicamos esta abordagem, desde a configuração do monstro, sua morfologia até a uma eventual identidade sua. Quanto a configuração do monstro, David Gilmore, citado por CAPELA, WOLF ESCALLON, CORREIA (2016.2) entende que os monstros estão ligados ao limite, ao conceito de fronteira. Estão geograficamente em periferia, na margem, nas profundezas de abismos e mares, nas trevas e nos locais imprevisíveis. A sua localização geográfica é de total desconhecimento pelos humanos, confirmando o seu caráter enigmático que iremos frequentemente realçar. Ainda na senda da imagem enigmática e imperfeita que paira sobre as descrições do monstro na teoria da instabilidade e caos, vale salientar as observações feitas por Noel Carroll, também citado por CAPELA, WOLF, ESCALLON, CORREIA (2016.2). Carroll atribui qualidades como impureza, repugnância, putrefação, perigo, desintegração o que, segundo o mesmo autor impossibilita a sua categorização, por se configurarem intersticiais, contraditórios, incompletos ou informe, conforme justifica:

[...] o recurso frequente à referência por pronomes como “isso” e “eles” sugere que essas criaturas não podem ser classificadas segundo nossas categorias estabelecidas. Além disso, essa interpretação também é corroborada pela frequência com que se diz que os monstros do horror são indescritíveis ou inconcebíveis. (CARROLL, apud CAPELA, WOLF, ESCALLON, CORREIA, 2016.2 p. 51).

Passamos agora para a morfologia do monstro. Nesta perspectiva, a forma do monstro altera-se. Deixa o seu estado físico que o associava a sua aparência também física e assume uma configuração moral. Vale mais lermos o que Foucault escreveu:

[...] vemos que se esboça uma mudança, que é de certo modo a autonomização de uma monstrosidade moral, de uma monstrosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples. A partir desse momento, vemos emergir uma espécie de domínio específico, que será o da criminalidade monstruosa ou da monstrosidade que tem o seu ponto de efeito não na natureza, mas no próprio comportamento". (FOUCAULT, 2010, p. 69).

Esta perspectiva descrita por Foucault é uma morfologia humana do monstro. É uma transposição das características dos monstros da fantasia para representações de comportamentos de pessoas reais. A feitura do monstro humanamente revestido faz-nos criar um enquadramento das descrições que recebemos das várias fontes artísticas e mídias sobre os monstros com o comportamento humano e, assim, justificar o valor moral e axiológico de abordagem sobre esses seres enigmáticos. Assim, aproveitam-se alguns recursos estéticos como metáforas e outras comparações para facilitar o enquadre moral da imagem dos monstros com a humanidade. Nem sempre se conseguiu desmembrar-se o lado animal da monstrosidade. Ao humanizá-lo, mantêm-se as formas híbridas (animal e humana) sobretudo quando se trata de sereias (misto de mulher e peixe). Só nos inquieta o como se podem configurar aspectos antinaturais da monstrosidade em relação a nova morfologia comportamental, nas situações em que apresentam hibridismos morfológicos.

Na sua morfologia humana, os monstros refletem anti-valores culturais que transgridem a ordem social, moral e ontológica da comunidade social, considerados, para tal, como "outros", não fazendo a natureza moral que configura a humanidade. Nesta perspectiva comportamental, Generosa Souto, no seu artigo sobre a representação dos monstros na literatura e no cinema, sugere-nos a sua tendência contemporânea:

Na contemporaneidade, percebe-se atos monstruosos a todo o momento. Quaisquer atitudes dissociadas das estabelecidas pelas convenções éticas e morais caracterizam-se como sendo monstruosas. Fortalecem em nós a certeza de que a rebeldia aos preceitos sociais, também devem ser intituladas monstruosas. É fácil perceber o comportamento disforme de uma pessoa em relação ao padronizado na sociedade. (SOUTO, 2011, p. 101b).

A última perspectiva teórica sobre a monstrosidade está ligada a identidade e alteridade atribuídas aos monstros. Paraphraseando Gilmore (apud CAPELA, WOLF, ESCALLON, CORREIA, 2016-2), quanto à sua identidade, os monstros representam

o rompimento de um código de conduta humana e se compara a tudo aquilo que merece uma censura pelo espírito humano. É a oposição de uma conduta que se deve considerar como modelo que estabelece proibições para certos comportamentos em relação a outros mais valorativos. Sobre a sua alteridade, transcrevemos a abordagem de Luíz Nazário (1998, p. 29), segundo a qual o monstro é “forma extrema de alteridade, [...] é sempre definido a partir de uma comunidade de não-monstros, [...] o outro, o estranho, o estrangeiro, o “inimigo natural” pronto a encarnar o Mal e contaminar, com a sua simples presença, a humanidade”. Essa perspectiva identitária não se vincula à combinação de elementos que configuram o monstro corporalmente e moralmente, como foi abordado no sentido figurado.

Características como irregularidade, acaso, desordem, imperfeição que associamos à monstruosidade fazem com que o monstro apareça na ribalta da abordagem da teoria de caos ou da desordem. Daí que histórias sobre monstros acompanharam toda a tradição cultural e científica ocidental sobre as noções de caos e ordem, como a seguir aborda Calabrese:

As duas séries opõem-se uma à outra por evidenciarem duas orientações diferentes para o mesmo problema, [...]. A primeira série de noções leva a crer que podemos definir a origem e a previsão dos fenômenos. A segunda serve, pelo contrário, para justificar a imprevisibilidade ou a ininteligibilidade dos mesmos. Todavia, existem também múltiplas maneiras de entender – por seu turno – precisamente a imprevisibilidade e ininteligibilidade. Por isto, as próprias noções de desordem, irregularidade, caso, caos, imperfeição podem receber definições diferentes”. (CALABRESE 1987, p. 131).

3.1.2 Instabilidade e metamorfoses na literatura

Para além das abordagens teóricas associadas ao “gosto” neobarroco, feitas por Omar Calabrese e outros que referimos anteriormente, na literatura encontramos produções que, na nossa visão, trazem subjacentes aspectos que exprimem, de uma ou de outra maneira, elementos que nos levam a justificar a observação de fenômenos de instabilidade e metamorfoses. Falando particularmente dos monstros, enquanto agentes desestabilizadores e metamórficos, a abordagem sobre esses seres não é recente. Eles aparecem em inúmeras expressões artísticas ao longo da Idade Média: nas pinturas, esculturas, arquitetura, bestiário, possuindo funções diferentes em cada caso. Os artistas medievais entendiam que os monstros não eram apenas usados com o objetivo de moralizar, em outra percepção, podiam ser divertidos ou descritos com a finalidade de causar medo ao receptor.

Ocorreu na literatura clássica romana, na obra “Metamorfoses” de Ovídio¹¹ (2006). Conta o enredo que Tirésias viveu em corpo de mulher e de homem e terá contraído a cegueira devido a uma disputa entre Júpiter e sua esposa Juno, sobre quem sentiria maior prazer sexual, entre o homem e a mulher. Júpiter afirmava que era a mulher e Juno que era o homem. Solicitado para acabar a contenda, Tirésias afirma ao divino casal que a mulher sentia maior prazer sexual. Como contradisse a opinião de Juno, a deusa condenou-o à escuridão da cegueira. Tirésias terá se transformado em corpo de mulher por ter separado, com seu cajado, duas cobras que copulavam, mas conseguido recuperar o corpo de homem nove anos depois, ao reencontrar as mesmas serpentes.

Ainda em “Metamorfoses”, o livro XV conta a transformação da alma de Júlio César em cometa. Conta Ovídio (2006) que, após a sua morte, a alma pairava nas nuvens, num clarão de sol tristonho e seu pálido clarão que acompanhava dolorosos sons de mochos, conforme Ovídio descreve no verso seguinte:

*“Eis de César o espírito arrebatada
Sem dar tempo a que em ar se desvaneça,
Quer apurá-lo nos etéreos lumes.
Erguendo-o, vê que luz, vê que se inflama:
Ela o solta, ele voa além da Lua.
De acesa grenha, de espaçosa cauda,
No céu girando, resplandece estrela. “*
(OVÍDIO. 2006, p. 122).

Ainda sobre instabilidade e caos em literatura, Silva (2008) cita Hans Christian Anderson, em “A roupa nova do imperador”. Segundo a fábula, dois espertalhões chegam a um reino e oferecem seus serviços como tecelões. O rei encomenda uma indumentária completa para desfilarem na praça pública. Os assessores e sua família

¹¹ Ovídio, cujo nome em latim é Publius Ovidius Naso, nasceu em 43 a.C. nos Apeninos. Foi um dos maiores poetas latinos e autor favorito da sociedade mundana de Roma. A obra metamorfoses foi escrita entre os anos 2 e 8 da era cristã. Por meio de versos de metamorfoses percebemos as transformações sofridas pelas espécies e também as alterações que a própria consciência humana vai sofrendo à medida que assume novos valores. (Metamorfoses – Excertos traduzidos por Bocage. Martin Claret. S. Paulo. 2006, p.137.

afirmam que a roupa ficava maravilhosa, quando nada era tecido. Enquanto o rei desfilava, um menino, em toda sua ingenuidade e pureza, grita para todos ouvirem que o rei desfilava sem roupa. Nesta altura, todo o mundo parece acordar de uma cegueira, causando constrangimento ao rei e um autêntico caos e rebuliço dentro da comunidade daquele reino.

Outros exemplos de teorias de instabilidade e de caos vêm-nos da literatura “pós-moderna” nas obras “Ensaio sobre a cegueira” e “Os transparentes” de José Saramago e Ondjaki¹², respectivamente. Em “Ensaio sobre a cegueira”, José Saramago descreve um ambiente caótico, instável, efêmero e volátil que ocorre numa cidade e nos seus indivíduos, por culpa de uma epidemia de cegueira estranha que vai mergulhar toda a comunidade num caos identitário, como a própria obra parece sugerir um novo “gosto” ou mentalidade descrita na narrativa como instável e caótico. Na teoria “pós-moderna”, a instabilidade representa uma ruptura em relação ao estável e o caos em relação a ordem. Daí, do unitário (todo), saem fragmentos que configuram o homem “pós-moderno” sua maneira de agir e pensar, conforme o excerto seguinte:

Em palavras ao alcance de toda a gente, do que se tratava era pôr em quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática herdada dos tempos de cólera e da febre-amarela, quando os barcos ou só suspeito de infeção tinha de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver. Estas mesmas palavras, até ver, foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias ou quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. (SARAMAGO. 1995, p. 45-46).

Estes indivíduos constituem um fragmento de um todo identificados como cegos e foram isolados e colocados em quarentena, enquanto outra parte, dos não contaminados, continue imune.

Em “Os transparentes”, Ondjaki retrata a cidade de Luanda na “pós-modernidade”, recheada de afeto e humor. Neste retrato, o fantástico e o real se entrelaçam numa sintonia impressionante dentro do caos e instabilidade urbanos, característico das cidades contemporâneas. É uma literatura tipicamente africana cheia de expressões e maneiras locais de se exprimir. Como na análise feita em

¹² Ondjaki é o nome pelo qual é vulgarmente conhecido o escritor angolano Ndalú de Almeida. Nasceu em Luanda, Capital da República de Angola. É licenciado em sociologia e doutorado em Estudos africanos. Escreveu obras diversas e ganhou vários prêmios literários. Para além da literatura, notabilizou-se também em trabalhos cinematográficos.

“Ensaio sobre a cegueira”, o fragmento continua associado ao caos e à instabilidade se verificarmos a abordagem feita por Ondjaki, da situação inicial do romance:

[...]. Na avenida o trânsito era intenso, motas de fabrico chinês circulavam entre os carros enormes, jipes de marca americana, japonesa e coreana, muitos hiace na candonga¹³ de transportar o povo, que realmente só pode deslocar de candongueiro, muitos toyoto starlet, também conhecidos por gira-bairro, também no serviço de candonga, mas este ilegal e mais arriscado. (ONDJAKI. 2012, p. 70).

A instalação da CIPEL¹⁴, segundo a narrativa vai traduzir mais um motivo de instabilidade e caos, quando Ondjaki (2012, p. 112) diz que “a cidade estava em caos com obras novas e antigas a acontecerem ao mesmo tempo, mais as tais escavações da CIPEL, mais os buracos para a instalação da televisão a cabo, mais os buracos da chuva e os buracos abertos que nunca ninguém se lembra de pavimentar”.

3.1.3 - Instabilidade, metamorfose e caos no conto tradicional de Cabinda

Como fizemos referência, as sociedades culturais formadas de raízes Bantu têm a oralidade como a forma mais comum de transmissão de pensamentos, conhecimentos, usos e costumes. Um dos gêneros mais comuns da tão propalada tradição oral é o conto. Ele tem como gêneros complementares os provérbios e as canções.

O conto, como principal narrativa das tradições orais, é conservador de valores culturais, funcionando mesmo como recuperador dos valores perdidos com o avanço da modernidade. Ele veicula todos os valores (educacionais, sociais, econômicos, religiosos, políticos e fundamentalmente culturais). As regras e interdições que determinam o bom funcionamento das comunidades e previnem as transgressões são igualmente transmitidos pelos contos.

Os contos tradicionais de Cabinda, que decidimos abordar neste trabalho, caracterizam-se pela sua vinculação aos provérbios e canções. Esses últimos consideram-se gêneros menores a eles podemos juntar as anedotas e ditos que são de inspiração circunstancial: o conto começa e fecha com um provérbio e é animada

¹³ Candonga é uma palavra que designa, na linguagem popular luandense, comércio ou negócio informal, neste caso de viaturas transportadoras de pessoas e mercadorias.

¹⁴ CIPEL sígla que, na narrativa, significa (comissão instaladora de petróleo encontrável em Luanda).

pela canção, enquanto ocorre. As canções e os provérbios são elementos introdutórios e conclusivos, não só na narração dos contos, mas em todas as atividades em que a linguagem oral é instrumento imprescindível tais como: banquetes familiares, encontros de autoridades tradicionais, resolução de conflitos, casamentos, óbitos etc. São elementos complementares de todas as atividades que envolvem o uso da oralidade, apesar dos mesmos serem igualmente orais. Independentemente do que se pretende transmitir com o ato de contar, nele intervêm personagens como animais, figuras enigmáticas (nkisi, mpunha e nkuiu)¹⁵, pessoas, em menor escala e, normalmente, como vítimas.

As figuras enigmáticas e mitológicas que referimos, no ato do conto são percebidos como existentes fisicamente, o que aumenta o seu impacto emocional, concorrendo para a realização dos propósitos do conto, apesar de não termos qualquer noção da sua aparência física, como refere Mineke Schipper:

Nós não conhecemos a aparência física nem a natureza das personagens. Suas habilidades, esperteza, coragem, perseverança etc. se fazem óbvias através de façanhas realizadas ao longo de dolorosos testes. Descrições detalhadas são apresentadas apenas quando seres bizarros ou situações estranhas estão para ser enfrentados. Aí existe uma razão funcional para a descrição: enfatizar a estranheza da aparência ou situação. Se necessário, a descrição sublinha os seus aspectos horrendos. (SCHIPPER, 2006, p. 22).

Elas podem aparecer como diabo, feiticeiro, agressor, podendo raptar, assassinar, devorar, ou ainda com garras horrendas ou com doze cabeças ou outra forma metamórfica e monstruosa qualquer. Essas metamorfoses não ocorrem só em animais e figuras ou seres enigmáticos. Os seres humanos recreados no personagem do conto, também, podem apresentar metamorfoses amedrontadoras que justificam o argumento contido na narrativa do conto.

Nos contos que propomos refletir, veremos que monstruosidade não é a única forma de metamorfose que se configura como causador da instabilidade e caos. Ocorrendo em pessoas, animais ou seres enigmáticos e mitológicos, a instabilidade está quase sempre presente no conto cabindês, que têm uma função, geralmente, apelativa.

¹⁵ Nkisi (uma espécie de sereia, habita nos rios, montanhas e vales, tem configuração metamórfica híbrida de mulher e peixe); Mpunha (ser enigmático a quem se atribui variadas configurações metamórficas: cabeça e membros multiplicados); Nkuiu (menos aterrador e mais usado em temáticas de moral. Metamorficamente configurado com os calcanhares voltados para frente).

A seguir, apresentamos um conto e algumas abordagens em torno do mesmo, respeitante à teoria em estudo.

Conto: O Castigo ao caranguejo

“Certo neto perguntou ao seu avô: que razões fizeram com que o caranguejo não tenha cabeça?”

O avô respondeu assim: Desobediência e insubordinação (lunangu). E continuou explicando. O chefe de todos os animais mandou anunciar (mbila konku) a todos que se preparassem que, na quinta-feira (kilumbu kikingandi), receberiam as suas respectivas cabeças. O caranguejo, depois de ouvir o anúncio, sentiu grande alegria e organizou uma passeata e festa eufóricas, gritando e cantando por toda a região: nós, caranguejos, receberemos as cabeças (repetindo). Os outros animais, movidos pela desordem, confusão e instabilidade causada pela manifestação não autorizada da turma do caranguejo, informaram ao chefe dos animais as façanhas do caranguejo e toda a sua turma. Foi, então, que fora chamado para, junto à autoridade animal, justificar e retratar-se sobre o caos criado na comunidade e parar o seu desfile polêmico. Mas o caranguejo desprezou as ordens do chefe (ubangula kuandi) e continuou a sua festa pois era grande alegria receber cabeça. Os mensageiros da autoridade animal voltaram junto do chefe e informaram que o caranguejo não tinha dado a mínima atenção ao aviso e continuou a sua passeata, causando desordem na região. Chegado o dia da cerimônia da recepção de cabeças, todos os animais receberam as suas respectivas cabeças, exceto o caranguejo”.

A fonte deste conto é fruto da experiência do autor desta tese. Viveu numa comunidade tradicional, onde todos os dias à noite sentavam em roda para ouvir narrativas que serviam para educação e transmissão de valores. A escolha deste conto justifica-se pelo facto do mesmo reunir o aspecto metamórfico da recepção das cabeças, que alteraria a metamorfose do caranguejo e a instabilidade que a situação provocou na comunidade para dele, como ocorre nestas culturas, tirar-se uma lição moral. No conto tradicional de Cabinda, é indispensável a situação caótica associada a transformações físicas dos seus personagens, provocando medo, horror e melancolia entre os ouvintes, transmitindo o carácter apelativo de transmissão de valores. Pelo medo, as pessoas são impelidas a mudar de conduta.

Em Cabinda, devido à morfologia enigmaticamente estranha do caranguejo, ele está sempre associado à conduta ligada à teimosia, à desobediência, enquanto personagem em narrativas tradicionais. Neste conto, protagoniza mais uma dessas

figuras ao implantar o caos e a desordem na região, pois desobedece às orientações superiores. Nas famílias tradicionais da cultura cabindesa, ao filho desobediente é lhe retirado vários benefícios, até mesmo os ligados à herança e à manutenção de bênçãos e sorte. Daí o provérbio tradicional, de difícil tradução: “muana unlenvu na uliá tchi bote” (o filho obediente é que come o melhor, a melhor parte). Este, sim, recebe os benefícios materiais, espirituais e morais. Este conto tem finalidade apelativa. É uma narrativa feita para persuadir as pessoas a terem mais calma, obediência aos anciãos ou membros superiores da família ou da comunidade e a amedrontar àqueles que estão associados aos valores opostos, com a ideia de que, caso continuem com atitudes como as do caranguejo, perdem direitos e têm um fim idêntico ao da turma do caranguejo. O contador de histórias, usando habilidades performativas, faz parecer o enigmático como se fosse real, para autenticar a função apelativa do conto.

Neste estágio da nossa abordagem, vamos fazer o enquadramento teórico deste conto à luz das teorias de instabilidade, metamorfose e caos. O caranguejo (monstro sem cabeça) está em estado disfórico e a desordem, instabilidade e o caos instalam-se devido à notícia de recepção de cabeça que o elevaria ao estado eufórico. Mesmo sendo animal, a morfologia humana subjacente está configurada na atitude de desobediência, insubordinação e desacato da parte do caranguejo, ao não obedecer a ordem da autoridade e ter causado desordem e instabilidade na região. Como vimos anteriormente, há, na atitude representada pela figura monstruosa do caranguejo “sem cabeça”, uma transgressão de valores que afeta a ordem social, moral e ontológica da comunidade. É uma atitude que transmite uma influência negativa e, por isso, severamente punida. Neste conto, fica muito bem visível a forma como os valores morais e axiológicos abordados sobre os seres enigmáticos encontram seu enquadramento. A figura monstruosa do caranguejo representa o rompimento de códigos de conduta humana, considerados modelos, ao criar uma manifestação não autorizada e ainda ao ter desobedecido e desacatado as ordens para parar a sua atividade desestabilizadora no seio da comunidade. Para os ouvintes, o caranguejo, com suas atitudes e comportamentos, é definido como estranho, em relação a eles, outros, representando o princípio de alteridade abordado anteriormente.

Este conto é um exemplo vivo de como as culturais tradicionais orais se servem de narrativas envolvendo seres enigmáticos ou não, conectando-as com a

transmissão de valores, com a correção de comportamentos e com a elaboração de condutas que configuram a dialética axiológica das comunidades. O conto educa, aconselha, persuade para o abandono de condutas imorais e para a adesão de comportamentos axiologicamente aceites. Qualquer pessoa que opta por comportamentos que lesam a moral, a boa conduta, pode receber o apelido de qualquer animal ou ser enigmático que, nos contos, se configura com comportamentos que ferem os princípios e os valores da comunidade.

Contextualizando e parafreseando Souto (2011), os monstros podem ser um homem, uma fobia, um horror, castigo, julgamento ou tristeza extrema, podendo ser representados por uma criatura qualquer, uma pessoa, um objeto ou até mesmo um lugar sombrio. No caso de monstruosidade são os atos ou excessos de maldades, atrocidades, barbaridades, inveja, mentira, até fofocas, enfim, maleficências. É a representação do mal que adquire diversas formas de acordo com as características que lhes dá a cultura de cada sociedade. No caso do conto em análise, *lunangu* representa um comportamento moral e socialmente reprovável, pois viola a ordem ética e social da comunidade.

Buscar formas de adequar o objeto da nossa proposta temática da pesquisa (o conto tradicional de Cabinda) às várias teorias do pensamento literário, ou a elas associadas, é um dos objetivos que pretendemos alcançar. Foi assim, que, respondendo à necessidade de conformar as diversas teorias estudadas ao nosso objeto, levamos as temáticas de instabilidade, metamorfose e caos de Omar Calabrese para fazer um enquadramento teórico que justifique a necessidade e o valor do estudo do conto cabindês na base das teorias literárias sugeridas. Nesta abordagem, que estamos a elaborar, foi notável a coexistência ou a justificação de aspectos da teoria de Calabrese na análise do conto proposto, sobretudo aquelas ligadas à instabilidade e caos provocados pelas criaturas disfóricas, como o caranguejo “sem cabeça”.

Como vimos na teoria da instabilidade e caos, os seres enigmáticos que se associam a comportamentos que lesam as condutas axiologicamente aceites e que concorrem para transgressão de valores culturais, foram representados, no conto, pela figura do caranguejo que, com o seu comportamento e conduta provocada pela ansiedade de alcançar o estado eufórico, a partir de uma metamorfose que lhe atribuía uma cabeça, instalou o caos, a desordem e a instabilidade na comunidade de animais. Muito se pode abordar juntando o conto cabindês e a teoria de instabilidade e caos.

São vários os contos e diversas são as perspectivas sugeridas por Calabrese que se podem adequar mutuamente para outras abordagens em ocasiões futuras.

O conto que apresentamos como exemplo está mais inclinado ao aspecto axiológico da instabilidade e caos de Calabrese, pegando mais o lado moral e comportamental, homologando a atuação do nosso personagem disforme como imoral, criminosa e mau. Outros contos poderiam incidir mais para o lado aterrador e medonho da mesma teoria, com figuras de monstros propriamente ditos, frequentes nas narrativas orais da tradição oral cabindês. Então, a teoria de instabilidade e a de Calabrese tem enquadramento no conteúdo do conto tradicional de Cabinda.

3.2 NA TEORIA DA PERFORMANCE

O estudo dos contos ou narrativas tradicionais de Cabinda a partir das teorias modernas de performance impõe-se devido ao seu caráter oral, onde as expressões corporais e vocálicas são relevantes no processo de significação e contextualização, e ainda por se tratar de um ato comunicativo. Apesar de muitos contos terem sido transitados para a forma escrita (scripts), o seu estudo e compreensão não serão autênticos se dispensarmos os elementos perlocutórios e performáticos (dicts). Urge salientar que, uma vez que os contos são passados e adaptados ou transcritos para a forma escrita, só podem ser contextualmente entendidos se os recursos performativos estiverem disponíveis, como refere Mineke Schipper:

Na verdade, um texto oral não existe por si mesmo, sem performance: a presença mesma do apresentador, do contador de história, do cantor – sem o qual a literatura oral não pode ao menos existir – é uma característica fundamental que foi muitas vezes esquecida no passado. A literatura oral, frequentemente, tem sido vista por pesquisadores da literatura como algo para antropólogos e folcloristas. (SCHIPPER, 2006, p. 12).

Ruth Finnegan (2008) sugeriu, com bastante razão, que, em estudos e pesquisas sobre a literatura oral, estudiosos e pesquisadores tendem a cair no erro ao não formular questões que, muitas vezes, são predominantes na literatura escrita. Pretende-se, com essa abordagem, buscar elementos da teoria de performance nos contos da tradição oral 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 duas direções temáticas.

A primeira vai enquadrar o conto 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. 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.

3.2.1 O conto 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 carácter 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 ser humano 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 e 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 abrangente deste trabalho permite que se faça uma abordagem profunda sobre o conto, atendendo à diversidade e abrangência teóricas do que se escreve sobre essa forma de narrativa. Júlio Casares (apud GOTLIB, 1990) apresenta três acepções da palavra conto, que foram utilizadas por Júlio Cortázar 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 diverti-las.

Na perspectiva de uma “lógica dos possíveis narrativos”, Claude Brémont 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 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. E Gotlib (1990) discute sobre a aproximação ou afastamento do conto narrado entre o cotidiano e a nossa fantasia, sugerindo uma separação entre o retrato documental da realidade e o que chamaríamos de literatura, o conto, que, muitas vezes nasce das experiências do cotidiano.

É exatamente no conto literário que vamos basear o enfoque teórico da primeira parte da nossa abordagem, para depois o associarmos as formas fixas que se vão 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.

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. Grande parte 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.

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. (GOTLIB, 1990, p. 17)

A visão do conto, ao nível da sua produção literária, 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 a concepções teóricas sobre uma expressão estética baseada na oralidade. Apesar da relevância da expressão gráfica de qualquer 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, incarnado na voz dos contadores e na memória coletiva de determinados povos, a que essas narrativas do imaginário popular passar a figurar, não só na escrita, mas em outras formas documentais.

Se acordo com 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 necessidade de estudar culturas de povos cujos usos e costumes se transmite por tradição oral configurou uma nova atitude na investigação antropológica dos estudos etnográficos, com recurso a narrativas ou contos orais. Por seu carácter sugerir alguma equivocidade, 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, pela etnografia, e linguística, pela etnolinguística. 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 que a 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 termos em conta as concepções ocidentais sobre a organização cultural dos povos e dos seus processos comunicativos. Pesa bastante aos pesquisadores considerar o ponto de vista autóctone a vida social e cultural das comunidades pesquisadas. Bauman e Briggs (2006) desafiam essas concepções ao considerarem as 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 objetivo 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 (2006), 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 (2006) desenvolveu pesquisas e estudos da etnografia da fala onde as formas de performance estão entre as características mais memoráveis e valorizados do repertório 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 interrelação 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:

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. Linguistas há tempos desconsideram 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. (BAUMAN E BRIGGS, p. 1990).

Para fechar este estágio 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. Para além de Bauman e Briggs, a abordagem da performance nas tradições e narrativas orais despertou e continua a despertar vários teóricos e pesquisadores dos estudos literários e antropológicos.

Ruben Balbás (2020) associa a performance à identidade e à imaginação. Ele tende a definir a identidade como a performance oriunda daquilo que existe, do existente, nesse caso, que cria o seu próprio status por meio da autorreflexão. Se a identidade for considerada como real, a realidade deve ser imaginária. Para a relacionar à performance, Balbás sugere que, observada do ângulo oposto, evitando a terminologia para a identidade, evitando igualmente a recorrência e adotando uma perspectiva construtivista, é razoável aceitar que a imaginação sempre é performativa, pois a identidade é dramática.

Fábio Ribeiro (2011) observa a performance dos contos na perspectiva de eficácia e entretenimento, nomeando-as de ritual e teatral, respectivamente:

Uma performance pode ser tanto teatral quanto ritual, depende do seu contexto e suas principais funções. Se ela possuir mais qualidades que se propõem a transformar algo, tenderá à eficácia, caracterizando-se, portanto, como performance ritual. Se acontece o contrário, tendendo-se para o entretenimento, trata-se de uma performance teatral. Assim, ser performance teatral ou ritual depende do nível de elementos ou qualidades que buscam a eficácia ou o entretenimento. (RIBEIRO, 2011, p. 235).

Nesta visão teórica, o evento de contar, por exemplo, quando refere ao ato exclusivo de narrar e a atuação do contador e da interação do público assistente, ele é performance de entretenimento. Mas se estiver direcionado à estrutura tradicional e cultural da comunidade assistente ou retratada, ela é, naturalmente, eficácia.

Na cosmovisão africana, todas as expressões das artes musicais e performáticas representam e revelam aspectos da oralidade, mas a palavra falada seria considerada superior e nem todos teriam o dom do seu uso sábio. Essa fala não acontece de forma estática ou impressa, porque a palavra “sempre vai acompanhada do gesto, atitudes e movimentos corporais adequados, mímica, dança ou ritmo, de canto ou de flexões de voz”. (ALTUNA, 1993, p. 87). Nesta linha de pensamento, Katharina Doring (2018) faz referência à importância da coesão desses elementos no processo estético das matrizes negro-africanas:

A fala africana, como recital, oração, reza, canto e conto épico, poesia declamativa e rítmica (...), representa muitas formas do pronunciamento literário, do uso consciente e pensado da palavra, levando a mensagem. A sinergia das artes negras se dá a partir das referências filosóficas e espirituais negro-africanas, que consideram como constrangedor se tratar da música e do canto distintamente da dança, visão que contrasta com a perspectiva cartesiana, que fora imposta às linguagens das artes na história cultural centro-europeia. (DORING, 2018, p. 279-280).

Alinhando com esta ideia, os cantos, toques e danças, ou seja, as artes musicais e performativas das matrizes africanas, representam um comportamento estético integrado no sentido em que não se limita a função de arte, espetáculo e ritual, porque faz referência à complexidade da vida social, celebrando alegrias e conquistas, como também, sofrimentos, perdas e tristezas, constituindo partes integrantes do cotidiano todos os elementos que estão presentes nas demais tradições performáticas.

Por sua vez, Diana Tailor (2013) apresenta a performance como meio de transmissão de conhecimentos, identidades sociais e memória, em dois níveis distintos:

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social (...). Em primeiro nível, a performance constitui objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais ensaiados ou convencionais apropriados para a ocasião. (...). Em segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. (TAILOR, 2013, p. 27).

Neste sentido, Tailor considera que a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferece um modo de conhecer. A qualidade parentética dessas performances é externa, vindo da lente metodológica os organiza como um todo suscetível de análise. A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção.

Luciana Hartman (2005) é outra voz que apresenta autoridade para falar da performance nas narrativas orais. Para muitos pesquisadores, segundo Hartman, o trabalho com as narrativas está sempre, e inevitavelmente, relacionado com a problemática da experiência. E uma das principais formas que o ser humano teria de manifestar, comunicar e até mesmo compreender a experiência seria colocá-la sob forma narrativa, confere:

Essa “forma”, entretanto, envolve tanto a colocação de palavras em estruturas inteligíveis de significação quanto a organização de uma série de códigos e dispositivos culturais que permitem que a narrativa seja compreendida. Estes últimos serão mais ricos e informarão mais a respeito da cultura em questão à medida que estiverem sendo observados no ato mesmo da sua produção. Em outras palavras, ao contrário do que ocorre nas narrativas escritas, nas performances narrativas o tempo e o espaço do contador encontram-se com o tempo e o espaço da audiência, propiciando uma interação, um diálogo e uma troca de experiências (...). (HARTMAN, 2005, p. 126).

Nas abordagens sobre a performance nas narrativas, Luciana Hartman assegura que o grande contributo de Paul Zumthor para os estudos da performance foi “relacioná-la à prática da linguagem poética, ligando este ao corpo”. (HARTMAN, 2005, p. 129):

O poético (diferente de outros discursos) tem de profundo a fundamental necessidade de ser percebido em sua qualidade para gerar seus efeitos de presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja

reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. (ZUMTHOR, 2000, apud HARTMAN, 2005, p. 129-130).

Aqui, a performance representa uma forma de expressão verbal que consiste na tomada de responsabilidade de um performer junto a uma audiência, através da manifestação de sua competência comunicativa, apoiando-se em conhecimento e habilidades requeridos nos meios socialmente apropriados. Procurando conferir mais valor às abordagens sobre a performance, Hartman refere o caráter corporal da linguagem performativa:

A partir das definições de performance, é importante não perder de vista o fato de que esta forma de expressão faz uso da linguagem de que o corpo é o veículo que dá forma ao que se quer comunicar e que todo ato de performance é reflexivo, cria uma experiência ao mesmo tempo em que reflete sobre ela (...): na poética, estão envolvidas seleções e combinações não usuais de elementos. Além disso, a função poética é a única dentre as funções da linguagem que trata da própria mensagem, ou seja, é auto-referenciada, logo, propicia reflexão sobre os próprios processos constitutivos da linguagem. (HARTMAN, 2005, 134-135).

Hartman trabalha sob duas linhas conceptuais da performance nas narrativas: da performance como desempenho, pressupondo e privilegiando o envolvimento integral do contador no ato de narrar, seu desempenho vocal e corporal, ainda que sua ênfase esteja no evento narrado, por um lado e por outro, da performance como espetáculo que envolve maior elaboração estética da língua, exigindo a presença da audiência identificada como tal, com início e término já determinados. Essas perspectivas estão na nossa linha de abordagem, uma vez que serão referenciadas ao analisarmos o aspecto da recepção nas diversas formas de expressão, circulação e trânsito do conto cabindês.

Na senda das representações extralinguísticas que valorizam o ato de contar, privilegiando a performance corporal e vocal, Joaquim Barbosa (2011), na sua Dissertação sobre a performance e memória, fala das relações entre contar e o público ouvinte dentro da performance narrativa:

A exploração em potencial da narrativa requer um direcionamento para as relações entre ouvinte e contador que se dá na performance narrativa. Essa performance se traduz por meio de vários mecanismos, tais como a entoação da voz, os gestos, mímicas, pausas, ruídos, imitações, mudanças de discurso – que demarca na narrativa a sua fala ou a fala do outro. Percebe-se as pausas que se permite ao ouvinte. a intromissão para ratificações ou informações omitidas pelo contador. (BARBOSA, 2011, p. 53-54).

Na visão do mesmo autor, alguns recursos performáticos utilizados durante o ato de narrar não podem ser transcritos, pois se perdem. Pensa-se, neste sentido, o olhar fixo no horizonte, a mudança ou alteração do timbre da voz ao se utilizar o discurso direto, gestos com os ombros, entre outros.

Observando as diversas propostas teóricas e abordando a questão da performance nos estudos etnoantropológicos e estético-literários, fica visível a sua ligação às memórias, experiências, conhecimentos, desempenho, espetáculo, entretenimento, eficácia etc, ao ser nomeada como ato de transferência, prática cultural, códigos e dispositivos culturais, prática incorporada, lente metodológica, performance teatral e performance ritual.

3.2.2 A performance no conto cabindês

Como ocorre com vários povos afetos à cultura tradicional Bantu, os cabindenses têm a sua cultura, usos costumes transmitidos por 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 repertório cultural de Cabinda. Independentemente do seu caráter literário oral, o conto é fonte donde podemos beber os usos e costumes que representam a comunidade tradicional e, por isso, de interesse para pesquisas ligadas aos estudos etnográficos, etnolinguísticos e estético-literários. 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 é invitado e como o contador começa a narrar, à disposição do contador e dos ouvintes: o aforismo “ntumisianu, a iza” acompanhado de palmas anuncia a chegada do contador ao palco. A narrativa ocorre em uma roda de conversa com maior realce ao posicionamento do contador, que em muitos casos, se encontra sentado no meio dos ouvintes ou mesmo girando junto dos ouvintes, valorizando a performance corporal. 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 (1999:21) faz referência. Sem retirar a capacidade criativa do contador e o poder contextual do contar, que podemos associar à pós-modernidade, o conto cabindês e sua performatividade obedecem a processos fixos situados em rituais e procedimentos transmitidos de geração em geração. Esta perspectiva está ligada, exclusivamente, ao ato de contar e não aos processos sociais transmitidos na performance dos contos, uma vez que esses processos se configuram dinâmicos, como refere Langdon (1999) citando 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 [...] LANGDON, 1999, p. 22)

Em África 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 procedimentos performativos desse conto em um estudo de gêneros de performance. Tentando evitar atribuir-lhes 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 à plateia. Gestos corporais, bater palmas, assobios, alteração circunstancial da tonalidade da voz, solicitação da co-autoria aos ouvintes e outros meios não verbais se situam dentre os recursos mais frequentes para o ato de contar nas comunidades tradicionais de Cabinda. Paul Zumthor realça o valor global performativo da voz humana, o que nos ajuda a justificar o seu lugar no ato global de contar:

[...] a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do

que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade. (ZUMTHOR, 2018, p. 12).

É assim, pois que a voz no ato de contar ultrapassa a simples função linguística para se revestir de poderes comunicativos globais. Outras exigências de performatividade se deram no ato de contar entre os cabindeses, com o advento da modernidade e a conseqüente 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, forma mais formal. É um ato que já ocorre oportunamente, como observou Luciana Hartman (1999:270), 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. Então, o conto também não está isento das mudanças e da globalização.

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:

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 [...]. (LANGDON, 1999, p. 25)

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 à dinâmica do contador e este leva-os a um nível emocional muito significativo. Diz Ester Langdon:

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. (LANGDON, 1999, p. 25)

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 levarmos como pressuposto a sua natureza oral, da literatura oral.

3.3 UMA PROPOSTA PARA OS ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

Na proposta para *os estudos interdisciplinares*, faremos uma conexão com a linguística e a filosofia, abordando o conto cabindês como dispositivo discursivo na teoria foucaultiana de veridicção e o sonho, temática frequente nos contos tradicionais, na perspectiva Merleau-pontyana da expressividade dos sonhos, respetivamente.

Enquanto dispositivo discursivo, pretendemos encontrar respaldo teórico da concepção sobre a veridicção no conto oral tradicional cabindês a partir das teorias foucaultianas da verdade e do poder, uma vez que, atendendo a natureza oral do conhecimento e transmissão dos valores tradicionais de Cabinda, a existência de estudos teóricos a respeito de vários fenómenos universais é exígua e, em muitos casos, inexistente e noutros ainda, caso existam, sob perspectiva ocidental.

3.3.1 O conto tradicional de Cabinda na perspectiva foucaultiana de veridicção

A abordagem que vamos propor neste estágio da nossa pesquisa visa levar a cabo uma reflexão para se apurar um eventual enquadramento teórico entre o discurso de veridicção e a narrativa oral tradicional de Cabinda. A abordagem terá como base para a fundamentação ou suporte teórico artigos e reflexões em torno da verdade e veridicção em Michel Foucault, bem como outras contribuições das sessões letivas. Elementos como discurso, saber, verdade, sentido, enunciação, epistemologia, conhecimento, interpretação, sujeito, o certo e o errado, significação etc. servirão de ponte entre a narrativa cabindense e o fenómeno discursivo da veridicção.

Os processos discursivos de produção informativa e criativa partilham uma simpatia geral ao abordar conteúdos poéticos, políticos e históricos, que divergem, em determinadas estâncias, entre si. Muitos desses processos combinam teoria literária de estudos da narrativa e a etnografia na produção de textos afins. Esses processos, cada qual a seu modo, “todos analisam práticas atuais e passadas a partir de um compromisso com possibilidades futuras”. (CLIFFORD, 2016, p. 34).

Os aspectos da narrativa oral tradicional que faremos realce durante a abordagem são produto de pesquisas similares já realizadas, de vivências do seu autor e dos conhecimentos adquiridos a partir de vários meios de transmissão de conhecimentos e valores tais como contos, provérbios, máximas, manifestações folclóricas, etc.

3.3.1.1 A veridicção discursiva em narrativas orais

Os processos discursivos literários – metáforas, figurações, narrativas – atingem as formas como os fenómenos tradicionais e culturais são transmitidos, partindo das observações dos seus usos e costumes até a sua configuração em atos de leitura e compreensão específicas. Neles encontramos como cada sociedade encara o valor veridictório do que nos é transmitido por meio de discursos da realidade social nas suas diversas formas de expressão. No excerto seguinte, Michel Foucault fala, exatamente, da autonomia que as sociedades possuem de engendrar seus princípios veridictório:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdade. (FOUCAULT, 2000, p. 12).

Nesta perspectiva foucaultiana, reconhecemos que as práticas sociais expressas em vários modos discursivos podem engendrar domínios de saber que não só fazem aparecer objetos novos, conceitos e técnicas novas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de objeto e de sujeito.

As pesquisas foucaultianas deram uma importância excepcional aos estudos da verdade a partir de perspectivas predominantemente éticas, sugerindo uma interpretação e compreensão da verdade baseadas nos seus efeitos dentro do discurso narrado, naquilo que ele promove enquanto acontecimento. Neste plano de abordagem, Derek Tavares e José Loureiro (2021) apontam três tipos de discursos de verdade:

(...) os discursos de verdades constituintes das *Scientias Sexuales* (2012), pronunciados por um médico; os da criminologia (2004), correspondente ao Juiz; e o da loucura (1978, 1998, 2018), com o discurso do pediatra. Todos eles perfazem um efeito na subjetivação do sujeito do desejo, do criminoso e do louco. (TAVARES; LOUREIRO, 2021, p. 480).

Nesta abordagem que fazemos seguir dentro da nossa pesquisa não pretendemos tratar da conceptualização da verdade ou da veridicção, mas estamos dando um respaldo sobre o seu devir dentro dos processos discursivo-narrativos. Neste sentido, a veridicção, enquanto elemento que discute a verdade para conferir sentido ao texto narrado, está ligada à semiótica. Ana Matte mostra-nos como a veridicção vive de postulados semióticos:

A veridicção é uma questão central em semiótica, remontando à própria episteme da teoria. (...) Diferente da lógica, a semiótica discute a verdade como efeito do sentido do texto: trata-se sempre de construção de um efeito da realidade ou irrealidade, da verdade/falsidade/segredo/ilusão como resultado entre o ser e o parecer. Em outras palavras, trata-se do dizer verdadeiro e não da verdade propriamente dita. (MATTE, 2012, p. 1a)

Neste caso, fica a ideia de uma espécie de problematização da verdade nos discursos narrados que Michel Foucault provoca nos estudos sobre a veridicção. Vários teóricos interessaram-se em encontrar um espaço teórico para estabelecer um princípio singular de abordagem da veridicção, situando-o numa perspectiva

igualmente teórica. É, então que Derek Tavares e José Loureiro (2021) associam a verdade à questão dos valores morais do mundo:

[...] Consideramos que a questão da informação e da verdade não escapa da dimensão dos valores, de uma compreensão de que estes não são orgânicos à natureza, mas encontram-se vinculados exclusivamente a nós, homens, como intérpretes morais do mundo. E se, portanto, somos dotados de uma vontade de verdade, é porque, em princípio, somos sujeitos de uma moral. (TAVARES; LOUREIRO, 2021, p. 479).

A comunidade é o local propício para o tratamento da verdade dos discursos narrativos. Neste caso, estão em causa as relações entre destinador e destinatário, que devem ser reguladas por um conjunto de valores como a confiança e a identidade. O destinador contará com outros valores que ele crê ser os do destinatário, sem descurar, como referimos anteriormente, a confiança que o destinatário deposita no destinador.

O estabelecimento de uma matriz normativa do comportamento é uma outra compreensão dos discursos verdadeiros. Para Tavares e Loureiro, a veridicção objetiva é caracterizada por relações de imposição, com o sujeito numa posição autoritária, opostamente aos discursos cujo cunho veridictório provém do conhecimento do próprio sujeito, que independe de um tipo de saber científico para que possam ser pronunciados, dispensando a matriz normativa para, em seu lugar, estabelecer uma maneira de ser ou modalidade de sujeito, revestindo a subjetivação:

Trata-se, primeiramente, de uma veridicção com a função de objetivar o sujeito a partir de estabelecimento de uma relação de imposição e outra forma de veridicção em que o foco é subjetivar os sujeitos, baseada em uma relação que estabelece consigo mesmo, ou seja, uma relação de si consigo. A veridicção será, portanto, o termo empregue por Michel Foucault para entender as transformações dos processos que conferem, em determinados momentos, um estatuto de verdade a determinadas práticas. (TAVARES; LOUREIRO, 2021, p. 481).

Não se trata da instituição de um conhecimento verdadeiro por um sujeito ou da construção de verdades eternamente fundadas. Pretende-se analisar os processos pelos quais os discursos de verdade transformam, condicionam ou informam os sujeitos respectivos e a partir de que subjetividades se constroem e se estabelecem a partir de um dizer verdadeiro.

Algirdes Greimas (1978) propõe um contrato de veridicção para discutir a problemática foucaultiana da verdade discursiva nas narrativas. No seu artigo intitulado “Contrato de veridicção”, Greimas começa por distinguir veridicção da verossimilhança, entendendo o verossímil “como uma referência avaliativa que o

discurso projeta para fora de si mesmo e que visa a certa realidade ou, antes, a certa concepção da realidade”. (GREIMAS, 1978, p. 212). Ao verídico, por sua vez, Greimas sugere que esteja ligado à “questão da sua organização interna e das condições de produção e de consumo dos discursos verdadeiros”. (GREIMAS, 1978, p. 213).

A concepção greimasiana do verossímil fica dissociada dos discursos para ser uma tipologia de discursos atrelados a uma filosofia de linguagem representativa e historicamente fixada. Neste sentido, a verossimilhança é vista como um produto de aprendizagem racional reservada à comunidade adulta. Por isso, apresenta um conjunto de critérios onde a verossimilhança não é aplicável a uma certa classe de discursos ilimitados em termos de definição:

- a) o critério não é aplicável aos discursos *abstratos* (discursos filosóficos, económicos etc.) mas tão somente aos discursos *figurativos*;
- b) o critério também não se aplica aos discursos *normativos* (jurídicos, estéticos etc.), mas apenas aos discursos *descritivos*;
- c) sua aplicação não se limita aos discursos *literários* (considerados como obras de ficção), mas se estende a todo o discurso narrativo.

Para tornar mais simples a distinção entre o verossímil e o verídico, Greimas apoia-se nas narrativas orais africanas:

Os discursos etno-literários, em vez de ser avaliados em função da verossímil, o são em função da sua veracidade, que as narrativas orais são classificadas nessas sociedades, por exemplo, em “histórias verdadeiras” e “histórias para rir”: as histórias verdadeiras são evidentemente os mitos e as lendas, enquanto as histórias para rir contam apenas. (GREIMAS, 1978, p. 213).

Com isto, Greimas faz corresponder o verossímil europeu às histórias para rir, das sociedades africanas de tradição oral. Quanto ao verídico, enquanto ocorrência destacável no interior do discurso, Greimas põem em discussão as condições de dizer a verdade, colocando em pauta, em meio a susceptíveis indagações, o produtor do discurso e o receptor, sugerindo um contrato entre ambos, *o contrato de veridicção*:

O primeiro ensinamento a extrair dessa ingênua abordagem é que o discurso pode ser considerado como o espaço frágil em que se inscreve e em que se lê a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo, que esses modos de veridicção resultam da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário, que suas diferentes posições fixam-se apenas sob a forma de um equilíbrio mais ou menos estável que provém de um acordo entre os actantes da estrutura da comunicação. Designa-se esse entendimento tácito por contrato de veridicção. (GREIMAS, 1978, p. 214).

Destarte, Greimas vai abordar a veridicção partindo de suas marcas, dos modos de existência dos discursos verdadeiros, como intercâmbio e apresenta uma distinção de elementos do discurso veridictório.

Quanto às marcas da veridicção, apresenta a conotação como principal marca, porém, mais associada à estrutura do signo, integrante da estrutura da linguagem conotativa e não, simplesmente, como “literariedade”. Neste prisma, “as marcas de veridicção inscritas no discurso enunciado devem ser consideradas como constituintes do significante conotativo”. (GREIMAS, 1978, p. 215). A linguagem conotativa, nesse caso, representa um desvio à semiótica, uma meta-semiótica organizada sob os pressupostos próprios a semiótica. A meta-semiótica discursiva é pertença de interpretações culturais, por meio de atitudes:

Se se considerar o signo como resulta da semiose que faz a conjunção de dois planos de expressão e do conteúdo, e isto, independentemente de suas dimensões sintagmáticas, vê-se que, os discursos de que nos ocupamos, são apenas signos complexos, e que constituem suas interpretações meta-semióticas conotativas. A inversão da problemática consistirá, pois, em dizer que não são os discursos – religiosos ou literários – que se definem por seus contextos culturais, isto é, as culturas que se definem por interpretações conotativas de discursos. (GREIMAS, 1978, p. 215).

Sobre os modos de existência dos discursos verdadeiros, Greimas é cético sobre a ocorrências das referidas tipologias, porém sugere alguns exemplos que podem espelhar esses modos de discurso veridictório. Um dos exemplos que apresenta tem a ver com a “linguagem poética”, pelo uso particular que faz do seu plano significante. Para Greimas, nas manifestações poéticas a exploração de materialidade do significante para destacar a verdade dos significados será um dos modos da conotação veridictória. Outro exemplo que buscamos nas abordagens dos modos de existência dos discursos verdadeiros diz respeito aos textos jornalísticos que, na sua perspectiva, associam-se à verossimilhança externa pelo fato de “o enunciador bem como os seus atores sociais postos no enunciado sob a imagem daqueles que enunciam o próprio discurso em segunda instância enunciativa apresentam, todos, o efeito do vivido biograficamente”. (DISCINI, 2009, p. 610-611).

Os estudos dos discursos verdadeiros abordados por Greimas, como vimos, são de domínio da semiótica. Não incluem o campo da linguística e também não se atrelam interessadamente ao método retórico nem às poéticas clássicas, ligando-se mais à organização e à tipologia dos discursos. A semiótica constitui, para os estudos greimasianos, “um campo do saber claramente circunscrito, caracterizado por uma

coerência metodológica que ultrapassa a diversidade de objetos examinados”. (KHARBOUCH, 2019, p. 42).

Ahmad Kharbouch, teórico marroquino, no trecho que se segue, resume como Greimas objetivou o seu objeto de estudo:

O discurso não é mais então considerado nem como lugar de uma simples comunicação argumentativa (conforme a perspectiva retórica), nem como manifestação de um “estilo” individual (segundo a perspectiva estilista), nem tampouco como uma “composição” que responderia positiva ou negativamente às normas de um “gênero” socialmente codificado (segundo a perspectiva poética), mas como um conjunto significante. (KHARBOUCH, 2019, p. 42).

A ser assim, Greimas, ao definir o discurso como sendo um “conjunto significante”, faz dele, suficiente e inteligivelmente, um objeto próprio dos estudos da semiótica.

3.3.1.2 Narrativa Oral tradicional de Cabinda na teoria foucaultiana da verdade/veridicção

A iniciativa de vincular a abordagem da teoria foucaultiana à narrativa oral tradicional cabindesa justifica-se pelo fato de a mesma ser um veículo imprescindível de regras e interdições que regulam comportamentos na comunidade e previnem transgressões, o que faz dela um elemento ligado à vida das comunidades. Outro fator relevante desta adequação teórica deve-se ao fato de que a compreensão e a correta interpretação do simbolismo das narrativas orais só é possível com o conhecimento e domínio da história, os hábitos e costumes sociais, econômicos, culturais e morais da comunidade que a produz, porque deles derivam os padrões que determinam o poder, a verdade e as suas formas de produção, o saber etc. Independentemente da sua natureza etiológica, a narrativa oral tradicional de Cabinda, na sua construção, ultrapassa os limites da pedagogia e da moral e se torna numa arma contundente de denúncia e crítica do poder instituído na comunidade.

Os pressupostos que, anteriormente, sugerimos para a conformidade de abordagem teórica desta temática na narrativa tradicional oral em causa encontram-se expressos naquilo que Gilles Deleuze (2008) chama de figura tridimensional do pensamento de Foucault, conforme descreve Brena Almeida:

Deste modo, o autor inicialmente compõe o pensar a partir do ver e do falar, do visível e do enunciável do nível do saber, de onde extrai das coisas a

visibilidade, e as palavras e frases os enunciados, compondo o pensamento como arquivo. Depois ele salta ao pensamento como poder de genealogia, onde apreende que as relações de poder compõem relações de forças que não constituem apenas relações de violência, mas também ações, que são produzidas das relações de força com outras forças. (ALMEIDA, sd, p. 176).

Na narrativa tradicional oral, o saber, o poder e a verdade que irão construir a veridicção não são de origem política ou da construção moderna das suas sociedades. Eles constam do repertório cultural tradicional transmitido a partir das suas narrativas. O cabindês vê o conto como arquivo donde se pode buscar formulações e argumentos para a resolução de problemas afetos aos três elementos referenciados anteriormente, a partir de uma interpretação dos seus elementos simbolicamente presentes nas narrativas num processo metadiscursivo, falando em verdade, onde elementos do enunciado se jogam com o enunciatário que, no pensar de Maria Baldan, estaria a veridicção:

A veridicção de um discurso não exprime uma “verdade em si” em si, mas sim e sempre uma “verdade em relação com outra verdade” - a verdade do metadiscurso que declara o primeiro “falso” ou verdadeiro. Do grau desta dependência não nos damos conta habitualmente, a não ser quando nos deparamos com discursos que, de caso pensado os problematizam. (BALDAN, 1988, p. 55).

Na narrativa oral cabindense existe um sujeito intradiscursivo a quem se atribui o ponto de vista constante no discurso narrado que virá definir-se a partir do pressuposto de ser e parecer. A esse sujeito que Baldan apelida de “modalizador” se atribui as duas modalizações: de nível de manifestação e de nível de imanência determinadores do parecer/não parecer e do ser/não ser, respetivamente. Este sujeito modalizador traz consigo elementos discursivos ideológicos que os modalizadores semânticos verificarão o seu estatuto veridictório.

Como vimos anteriormente, a narrativa tradicional de Cabinda não possui uma verdade objetiva em seus conteúdos. Não tem qualquer comprometimento em informar um dado assunto como verdadeiro, nem mesmo como falso. Ela é um arquivo, um dispositivo discursivo donde, pelos processos metadiscursivos da sua produção contextual, se abstraem manifestações e imanências que construirão o processo veridictório. Daí a presença constante de elementos mitológicos e do reino animal como “personagens” e o introito vulgar (era um dia... era uma vez... naquele tempo...).

A narrativa sobre o “dilema da mosca” é exemplo de uma sequência de regras e etapas de produção do discurso veridictório, para se tirar a verdade acerca de um ato inicial que desencadeou desordem no seio da comunidade, sem uma causa inicial relevante. Rege a narrativa que:

“Certo dia, enquanto a giboia calma e serena apanhava o sol da tarde, apareceu a mosca que, ao contemplar a sua pele colorida e axadrezada, pensou em cortejá-la e, então, perguntou-lhe: -Assim, tu, cortejada, seria uma boa refeição? A giboia respondeu que sim, segundo dizem. A mosca limou a catana e foi direto à giboia para cortejá-la. Tendo se apercebido, este mexeu-se até a toca da ratazana, onde ficaria até a mosca desistir. Como a mosca demorava a retirar-se da entrada da toca, a giboia sentiu fome e “comeu” os filhotes da ratazana tendo deixado a toca à noite. De regresso aos seus aposentos, a ratazana não encontrou os filhotes. Ao ir procurá-los, deparou-se com os rastos da giboia. Não restando mais dúvidas, foi ter com bulukoku (uma ave responsável em anunciar eventos na comunidade) para que se dê a conhecer à toda a comunidade o sucedido. Foi então, que ao seu grito, o macaco soltou-se do galho onde dormia e caiu sobre o elefante e, este, com susto foi a planície correndo e pisou em ovos do passarinho, que queimou a planície para apanhar o elefante. O fogo atingiu o veado e este fugiu ao rio, tendo encontrado as esposas dos chefes a banharem todas nuas. Foi então que o veado foi levado ao tribunal comunitário para o julgamento sumário. Aos chefes e juizes o veado culpou o passarinho que queimou a planície, este ao elefante que pisou em seus ovos, o elefante ao macaco que o assustou ao cair por cima dele, o macaco ao pássaro apelador, por gritar junto ao seu galho, o pássaro apelador a ratazana por lhe insistir que fizesse a apelação, a ratazana a giboia que comera seus filhotes e a giboia, obviamente à mosca que queria cortejá-la. Então, chamaram a mosca para justificar o motivo por que desejava cortejar a giboia, criando esse caos na comunidade. A mosca nunca tinha conseguido responder e justificar, limitando-se, até hoje a deambular emitindo o som incaracterístico ohon... ohon... ohon”

Os pontos de vista do enunciado acima deverão definir-se segundo os modalizadores metadiscursivos de manifestação e imanência dentro dos contextos e componentes ideológicos e semânticos. Na perspectiva da veridicção a partir da narrativa tradicional, o texto exposto pode ser considerado como um arquivo ou texto figurativo que, juntamente com o seu metatexto, resulta da interpretação do texto

figurativo à luz do contexto e objeto em questão resultante de um problema comunitário, cuja resolução implica necessariamente o recurso ao conto. A veridicção será, para Maria Baldan (1988), resultado da reinterpretação do nível de manifestação do texto figurativo transpondo-o da manifestação à imanência, a partir da articulação ideológica dos procedimentos através dos quais construímos o discurso.

Na narrativa acima, podemos sugerir que os seus segmentos servirão de base para possíveis interpretações de discursos das partes interessadas em busca de uma resolução sobre um problema comunitário. Tfouni (2000) rebusca a questão de interpretação e sua importância na análise do discurso, abordada por Baldan (1988), pois independentemente da tendência positivista de padronizar o discurso através de categorias fixas e rígidas de classificação impostas pelo sistema de arquivo de saberes, hábitos, usos e costumes na narrativa tradicional, o ato de interpretar é inerente ao homem e nele, olhando para a narrativa, o sujeito, na visão de Tfouni e Laureano (2004), busca por indícios não acessíveis, não observáveis e pouco claros dentro da narrativa e remetendo o discurso aos seus contextos e às suas condições de produção.

A narrativa acima pode funcionar como metáfora em análise de discursos em que o sujeito funciona como inconsciente, uma manobra para revelar-se diante das situações que lhe envolvem. Durante a narrativa, os “juízes” encontram dificuldade em discernir o certo e o errado nos depoimentos das personagens que, indiretamente, alegam alguma inconsciência nas ações que lhes são atribuídas, situando-se ora numa posição de errados, ora numa julgada como certa, para não relembrar a atitude da mosca de total inconsciência. Então, Tfouni e Laureano (2004), sugerem que o sujeito, que serve desta narrativa como metáfora, deverá fazer jus a ideologia para sua tomada de posição:

O desejo do sujeito está perpassado pela ideologia, e que a constituição deste desejo no inconsciente vai depender de como esta o interpela em sujeito. cremos que a ideologia é o cenário de estruturação do desejo do sujeito e também do inconsciente; será a ideologia que dará os tons para a tela discursiva e apontará, assim, as posições que o sujeito pode/deve ocupar em uma determinada formulação discursiva, sem deixar de implicá-lo em seu desejo e em sua relação/submissão ao Outro. (TFOUNI; LAUREANO, 2004, p. 12).

Michel Foucault (apud ALMEIDA, 2021) faz uma reflexão em que, no lugar de verdade como centralidade e privilégio, leva em consideração os modos de veridicção

como condições susceptíveis ao verdadeiro ou ao errado que se daria a partir de “uma história de veridicções que permitirão o surgimento de discursos que podem ser considerados verdadeiros ou mesmo falsos. Essa história de veridicções, no pensar de Foucault, deve ser percebida como conjunto de regras de produção de verdade acerca de algo. Na narrativa sobre a mosca a articulação entre a os aspetos objetivos e o desejo subjetivo determinam as condições de o sujeito reivindicar o conhecimento de algo, dentro do contexto em que a narrativa lhe serve.

Com esta breve abordagem, feita em dois modestos pontos de reflexão e com a complexidade que experimentamos em interpretar as reflexões foucaultianas, percebemos que é, de fato, possível o enquadramento teórico entre a narrativa oral de Cabinda e as abordagens sobre a veridicção/verdade em Foucault. Quanto à narrativa oral, que associamos à nossa reflexão, o seu carácter simbólico, universal e exemplar que permitem a transmissão de todos os valores (educacionais, políticos, religiosos, sociais, culturais, económicos etc.) e o seu conteúdo semântico que encerra, por isso, de forma indireta, regras, interdições e postulados de vária índole que são transmitidas ao público, nos diversos contextos, permite a preservação do funcionamento da comunidade, particularmente, nos casos em que o sujeito do discurso faz jus do poder veridictório subjacente em seu processo de narrar junto das situações em que a busca da verdade se impõe. A verdade não é absoluta. Ela é fruto das práticas sociais e de um conjunto de regras discursivas em um dado contexto.

3.3.2- Análise do sonho na cultura tradicional cabindense a partir da perspectiva merleau-pontyana de expressividade os sonhos

Esta fase da nossa pesquisa visa levar a cabo uma reflexão para se apurar um eventual enquadre teórico entre a visão do sonho na sociedade tradicional cabindense e a perspectiva de Merleau-Ponty sobre a expressividade dos sonhos. A abordagem terá como base para a fundamentação ou suporte teórico o artigo de Marcos José Müller, sobre a “Expressividade nos sonhos segundo Merleau-Ponty” e, ainda, de eventuais teóricos, sempre que se seja oportuno no estudo em causa. Elementos estruturais do artigo de Müller tais como: consciente, inconsciente, afeto, imagens verbais, castração, inconsciente sistemático, expressão, restos diurnos, significantes recalçados, sonho, sonho sonhado, sonho relatado servirão de ponte

entre o sonho na tradição cultural de Cabinda e o sonho na abordagem Merleau-Ponty, segundo Muller.

O que pretendemos, neste caso, é encontrar respaldo teórico na concepção sobre o sonho no pensamento cabindense, a partir das teorias merleau-pontyanas da expressividade nos sonhos, uma vez que, atendendo a natureza oral do conhecimento e transmissão da filosofia tradicional de Cabinda, a existência de estudos teóricos a respeito de vários fenómenos universais é exígua e, em muitos casos, inexistente e, noutros ainda, caso existam, sob perspectiva ocidental.

Os aspectos da filosofia tradicional que faremos realce durante o trabalho são produto de vivências do seu autor e dos conhecimentos adquiridos a partir de vários meios de transmissão de conhecimentos e valores tais como contos, provérbios, máximas, manifestações folclóricas etc.

Numa tentativa de distinguir ou não distinguir sonho noturno (que ocorre no subconsciente do sonhador) e sonho diurno (que representa a projeção ou desejo futuro), Nunes (2013), ao abordar coincidentemente os dois fenómenos “oníricos”, considera que o sono noturno aguarda pelo despertar e o sonho diurno pela realização futura. Este sentido de abordagem é visível no trecho seguinte:

O sonho noturno tem sentido para o sonhador que desperta, do mesmo modo que o diurno “espera secretamente” sua realização no futuro. Se presente e esperança se atravessam na dialética da existência, sono e vigília fundamentam sua “dialética do despertar”: os sentidos vão sendo costurados, narrativamente, nesse entre-dois. (NUNES, 2013, p. 1212).

Neste caso, com o regresso do sonhador à vigia, carregando as sensações e imagens oníricas, mesmo se configurando como caóticas e, de algum modo, confusas, o sonho permanece na vigia, adquire sentido e se confunde com a realidade.

3.3.2.1 Considerações sobre o sonho na cultura tradicional cabindense

Na cultura tradicional de Cabinda, todo o devir está vinculado ao princípio da causalidade. Raul Altuna (2006), no seu livro “Cultura Tradicional Bantu” descreve a percepção bantu da causalidade sendo um princípio segundo o qual os fenómenos inexplicáveis dentro da participação vital e em suas leis são protagonizados por um agente oculto como consequência da interação vital. Nesta perspectiva, a vida encontra-se entre causas misteriosas e mergulhada na realidade mística ocasionante.

Todos os eventos proveem de potências místicas. Ali podem ser encontradas as causas de tudo o que acontece.

Assim acontece com o fenômeno sonho. Só é inconsciente enquanto ocorre, por parte do sonhador. Para o cabindense, sonhamos porque existe uma força oculta que age e usa o sonho para realizar suas ações ao sonhador. Se o sonho for bom, numa perspectiva de distinção entre o mal e o bem, o cabindense atribui o sonho à divindade ou aos antepassados que, para eles, ainda agem sobre os vivos. Por isso, o sonho deve ser necessariamente narrado junto da comunidade ou da família. O silêncio não é negro. O cabindense vive falando e escutando. Conversar, narrar, trocar impressões e notícias constitui um dos mais agradáveis prazeres dos cabindenses. Todas as manhãs, antes de qualquer atividade, o cabindense conta o que ocorreu durante a noite, sobretudo o sonho ou sonhos que cada membro da família ou comunidade teve. Após contar, o relato do sonho pode repercutir sobre as várias atividades e destinos de muitos dos membros, por isso é fundamental relatar o sonho e escutar o relato. Crê-se que, caso se conte o sonho, o sonhador e o ouvinte do relato do sonho ficam livres de eventuais consequências (negativas) que podem estar subjacentes ao sonho.

Rege uma sabedoria popular traduzida num conto sobre o cão, que o cão vive num remorso com outros animais que ele não consegue contar, tornando-se refém disso e juntando-se ao homem. Mas o que o cão terá sonhado? Nunca se sabe. Sonhos benéficos (positivos) não deviam ser contados a qualquer pessoa, sob pena de o ato sonhado não ocorrer. Na sociedade tradicional, não é comum dormir (adormecer) em período diurno. Se por algum motivo (doença, cansaço de viagem, insónias durante a noite etc.) o cabindense venha dormir de dia, caso sonhe, este será confundido com o sonâmbulo (bindotila), considerado anormal, pois pode ser interpretado como um diálogo com os antepassados.

Segundo Fábio Leite (1999), para as culturas negro-africanas, o corpo possui duas componentes: um complexo externo e outro interno. O complexo externo é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O segundo, o complexo interno, está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo a capacidade de o homem experimentar sentimentos. Ambos se encontram em relação constante. Para o cabindense, o sonho tem repercussões no corpo do sonhador e na sociedade em que está inserido, a partir de manifestações diversas, pois, “o sonho teria assim

um aspecto duplo: Como fenômeno individual, seria capaz de influenciar a vida pessoal do sonhador e, em seu aspecto social, teria a capacidade de transformar a sociedade”. (CARBOMIERI, 2012, p.99).

Ao amanhecer ou durante o dia, podem ocorrer manifestações corporais nos seus dois complexos e alguma manifestação eufórica na comunidade, resultante da sua narração. Dores, enxaqueca, má disposição, náuseas, má sorte etc. podem ser atribuídos aos sonhos maus, reservando o entusiasmo, alegria, sorte, a predisposição saudável, a sorte etc. para os sonhos bons. Fatos anteriores e posteriores ao sonho são recorridos na interpretação que se dá ao relato do sonho. Se sonhamos, crê-se, é porque nos aconteceu algo no dia ou horas anteriores ao sonho e, posteriormente, algo pode ocorrer por termos sonhado durante a noite.

Carbonieri (2012), em um dado estágio do seu estudo sobre “teorias oníricas no romance africano do escritor sumali Nuddin Farah”, faz referência ao “sonho na antiguidade clássica”. Nela, traz Aristóteles que considera o sonho, tal como vimos anteriormente, pensado como resultado da nossa percepção durante o período de vigília:

Para Aristóteles, os sonhos, se não são causados pela percepção, são originados pela capacidade de apresentação, ou seja, pela representação interna da percepção ou, em outras palavras, pela imaginação. Segundo esse grande filósofo grego, são os vestígios do que percebemos durante a vigília, que daria forma ao que vemos à noite, enquanto dormimos. Um princípio fundamental do estudo aristotélico é que esses resíduos sensoriais estariam sempre em movimento e, durante o sono, se combinariam ao movimento interno do organismo. (CARBONIERI, 2012, p. 99).

Esta visão é bastante interessante para os literatos ao associar o sonho à imaginação e, obviamente, como algo representável. Isso faz com que o cabindense viva as horas seguintes ao despertar sob duas perspectivas: dum lado busca situações ou momentos vividos anteriormente para justificar o sonho ou buscar alguma culpabilidade de algum ente malfeitor ou benfeitor, dependendo do que se sonhou; do outro, a perspectiva é de expectativa, dependendo sempre do tipo de sonho. Em casos em que se sonha mal, toda a rotina fica condicionada a eventual ocorrência real do sonhado, vivendo um recolhimento domiciliar, temendo que o sonho se realize. Por exemplo, se alguém sonhar em acidente de viação, essa pessoa não andará de carro; pode mesmo não sair de casa.

O cabindense sabe que o sonho ocorre no estado passivo e inconsciente, mas sabe, igualmente, que os fatos e símbolos verbais ocorridos no sonho não são

inconscientes e que podem ser de autoria de algum ente (benéfico ou maléfico) e ainda que o acontecimento latente no sonho pode ocorrer na realidade. Quanto tinha sete anos, a nossa irmã mais velha veio ver-nos, vindo de uma cidade do país vizinho (Ponta Negra-Congo Brazaville). Na noite anterior ao dia em que ela rumava para a capital da província, nossa mãe sonhou que a viatura, que já era conhecida, onde a nossa irmã viajaria tombou numa das curvas da serra e a nossa irmã teria sido a única vítima mortal. A mãe dizia que os seus sonhos, normalmente, ocorriam na realidade. Foi então que nosso pai procurou outra viatura e antecipou a viagem. No mesmo dia, o carro que tinham confirmado anteriormente acidentou e não houve vítimas. É meu desejo que os teóricos leitores deste projeto nos sugerissem as perspectivas teóricas onde fosse possível enquadrar uma abordagem sobre o que o breve relato nos apresenta.

No pensar dos cabindenses, o sonho não é fruto do acaso. Quando pequenos, atos e acontecimentos de horror e deformações físicas eram proibidos de se observar, sob pretexto de gerarem sonhos maus. Era impossível um menor de dez anos observar um caixão ou um cadáver. E muitos carregam esse pensamento até a idade adulta. Têm aversão pelas anomalias, porque temem que elas assombrem a sua noite sugerindo estados emocionais influenciadores dos fenómenos oníricos. Carbonieri ilustra como os resíduos sensoriais se movimentam durante o sono e combinam ao movimento interno do organismo, na perspectiva aristotélica dos estudos oníricos:

Desta forma, a agitação dos órgãos internos, causada por determinadas condições como a ira, a febre e a embriaguez, por exemplo, gerariam, por sua vez, uma alteração na representação dos resíduos perceptivos, acarretando vários tipos de imagens oníricas. O estado físico e emocional do sonhador teria, portanto, influência na produção de sonhos, consideração que parece ter aberto caminho para estudos posteriores a respeito da interpretação onírica, sobretudo para a psicanálise. (CARBONIERI, 2012, p. 100).

Ao fim deste primeiro ponto, entendemos que o devir social e cultural do povo de Cabinda está intimamente associado aos fenómenos oníricos.

3.3.2.2 - O sonho na cultura cabindense à luz da teoria da expressividade dos sonhos segundo Merleau-Ponty

Para iniciar a nossa abordagem neste estágio ressaltou-nos interesse a questão dos restos diurnos. Marcos Müller (s/d, p. 10) refere que “os objetos oníricos

haveriam de buscar ‘apoio’ em restos diurnos, o que inclui afetos e imagens verbais advindas da memória recente”. O sonho, na cultura cabindense, é uma recuperação da memória recente. Parte dos elementos que se apresentam no ato inconsciente de sonhar, representam um retorno aos restos diurnos, que Marcos Müller, no meu entender, associa aos conteúdos de memória e aos traços de impressões afetivas ainda disponíveis no sistema primário da consciência, que insistem ou sobrevivem no subconsciente. É nessa perspectiva que o cabindense imputa os fatos ocorrentes no inconsciente sonhado à memória recente dos factos anteriormente vividos pelo sujeito sonhador. Esta análise faz-nos perceber até que ponto se pode falar de expressividade na análise do sonho, na cultura de Cabinda. Importa referir que, na perspectiva cultural cabindense, a expressividade nos sonhos não se esgota com o reconhecimento de restos diurnos no ato inconsciente de sonhar, mas também na eventual ocorrência posterior dos fatos relatados no sonho. Assim, a memória recente está na linha da frente dos fatos relatados nos processos oníricos.

Ao achar justa a interpretação freudiana sobre o método regressivo implementado pelo sonho, Marcos Muller sugere que os restos diurnos se exprimem por meio dos significantes recalçados e os significantes recalçados por restos diurnos, pois estes podem regressar aos afetos e aos traços de memórias e aqueles apoiar-se nestes, compartilhando o que virá chamar de vínculo expresso.

Para Marcos Muller entre os significados recalçados e os restos diurnos existe um vínculo de expressividade e não de interioridade, mas sem nada a ver com a eventual coincidência ou fusão.

Se nos apoiarmos neste pensamento, iremos reconhecer esse vínculo expressivo na maneira como os cabindenses interpretam os objetos oníricos. O recalçamento torna acessível os afetos e a memória recente nos sonhos. Por isso, com essa visão pode-se justificar o fato de o sonho, os restos diurnos e os afetos serem indivisíveis e o seu vínculo ser cada vez mais patente, por culpa da castração.

Na cultura cabindense, o sonho não é um ato inconsciente nem imaginário. Os cabindenses só reconhecem que ele ocorre num estágio de inconsciência do sujeito sonhador. E Merleau-Ponty recalca essa particularidade, segundo Marcos Müller, quando refere que:

O vínculo expressivo que comunica o inconsciente simbólico (...) é a co-presença de um horizonte afetivo, como se entre ambos operasse uma

unidade ambígua e inacabada que o próprio Merleau-Ponty chama de indivisão entre o inconsciente e o consciente, indivisão entre o simbólico e o imaginário. (MÜLLER, s/d, p. 20).

Ainda sobre os simbolismos, para a cultura tradicional cabindense, ele é o único modo satisfatório de comunicar a experiência da realidade última, o sagrado, ou melhor, de tornar toda a realidade inteligível a nós mesmos. Os símbolos não são afirmações científicas. Eles podem ser cientificamente errados, mas se referem a uma experiência autêntica e não podem ser contrapostos à ciência. Assim ocorre também com os sonhos. Por mais imaginários que parecem, não se dissociam dos símbolos. A conduta humana tem sido definida como simbólica, porque os símbolos servem para expressar a experiência, dar sentido à vida e compreender muitas verdades, até mesmo da expressividade de fenômenos oníricos de que nos propusemos a abordar.

Um dos elementos relevantes sobre o simbolismo na cultura cabindense é a corporeidade. Ela deve criar e usar símbolos e sinais para comunicar as suas experiências interiores, fomentá-las e perpetuá-las. É no corpo onde se situa a linguagem e as significações simbólicas, sugeridas pelos gestos e Merleau-Ponty vai colocá-lo na categoria da linguagem, no entender, pensamos nós, de Marcos Muller:

Ponty vai reconhecer que a vida do corpo é assim como a linguagem, a saber: uma unidade provisória entre elementos que se diferenciam, o que inclui significações verbais e, da mesma maneira, os significantes recalçados, tal como descritos pela psicanálise. Se antes Merleau-Ponty entendia a linguagem como gesto corporal, agora é o corpo que será entendido por Merleau-Ponty enquanto um campo de diferenciação que funciona como se fosse linguagem. (MÜLLER, s/d, p. 23).

Assim, poderia alguém sonhar e o seu relato desencadear desconforto corporal ou psíquico nas pessoas, em particular e na família, em geral. Quanto ao caso específico do sonho, para o cabindês, a materialidade do sonho está no seu relato. Enquanto não for relatado e não se fazer sentir e compreender no mundo da vigília, como refere Merleau-Ponty, ele é inacabado e continua no estado latente. Mesmo que o conteúdo do sonho não se reveja com os pensamentos do sonhador, não sendo sua propriedade mental, o sonho deve ser narrado logo ao despertar, como fizemos referência no ponto anterior. Esta perspectiva é partilhada pelo professor Marcos, ao apresentar o ponto de vista de Merleau-Ponty:

(...) no caso específico do sonho, tudo se passa como se a presença dos restos diurnos emprestasse aos significantes recalçados uma fisionomia afetiva, ao mesmo tempo que um estilo narrativo. O que viabiliza que o desejo

onírico articulado por aqueles significantes se faça 'sentir' e 'compreender' no mundo da vigília – mesmo sem precisar ser explicitamente representado como conteúdo manifesto na narrativa que o sonhador elabora logo a seguir, depois de despertar. MULLER, s/d, p. 23).

Segundo o artigo no qual nos apoiámos teoricamente, os significantes recalcados são expressos enquanto polaridade simbólica do sonho, uma vez que eles se apoiam nos restos diurnos, seja no sonho sonhado seja no sonho relato. Esta polaridade concretiza-se ao se admitir uma certa unidade sem coincidência entre a dimensão imaginária introduzida pelos restos diurnos e a dimensão simbólica expressa como significantes esquecidos. Na cultura cabindense, as situações que antecedem o sonho (restos diurnos recalcados) são as mesmas que vão influenciar o sonho relatado e sonhado, quando se pensa na materialização da narrativa do sonhador. Os seus significantes não são esquecidos, a comunidade espera sempre uma materialização do relato do sonho e podem provocar um processo de reminiscência rebuscando dos restos diurnos coincidências com os fatos revelados no sonho relatado.

Conto: O sonho e o cão

Certo homem tinha dois filhos. Um deles criava cães. Um belo dia, o homem que criava cães dormia no quarto com sua esposa. Enquanto dormia, sonhava que estava na lavra e javalis atacavam-lhe. Despertou subitamente e, gritando, assustou a dama. Sentado na cama, começou a contar o sonho à mulher, dizendo que estava na lavra e foi atacado por javalis. Enquanto contava o sonho, os cães, que dormiam na varanda, começaram a resmungar (hi,hi,hi,hi). A mulher, assustada novamente, disse ao marido que na varanda estava alguém a rressonar (roncar), e o marido prontamente disse-lhe que era o cão que também sonhava. E voltaram a dormir. De manhã, assando banana e torrando ginguba para o mata-bicho (pequeno almoço ou café da manhã), na muanza comunitária, contou aos demais membros da comunidade, que sonhou um ataque de javalis contra si na sua lavra. Enquanto contava, um ancião da comunidade supôs que o sonho seria real. O cão, junto da sombra, ao ouvir o seu dono a contar o sonho, começou a resmungar. Um menino alertou que o cão também tivera o mesmo sonho. Os mais velhos ficaram surpresos com a intervenção do menino: como podes dizer isso? Ele respondeu: os cães ficaram muito atentos e reagiram ao ouvirem o dono a contar o sonho. Depois do mata-bicho, os homens da comunidade, acompanhados de seus cães,

partiram para o “mbingu”. Durante a caça, abateram três javalis. Então, o sonho dos homens o cão também sonha, porém o cão não consegue exteriorizar para conta-lo. Por isso é que o sonho sonhado pelo cão morre dentro de si. Não o exprime.

Se o homem tivesse ido sozinho à lavra sem contar o seu sonho, tudo aconteceria tal como sonhara.

No conto sobre o *sonho e o cão*, algumas considerações que fizemos sobre o sonho na cultura tradicional de Cabinda são notáveis: o sonho adverte, por isso deve ser contado à família, primeiramente, e à comunidade, posteriormente; dando a ausência do efeito maléfico da história do sonho, pelo fato de o mesmo ter sido contado pelo sonhador.

A imagem do “cão” aparece frequentemente na cultura tradicional de Cabinda, mais comumente na tradição oral de narrar. É geralmente atinada em fenômenos oníricos, sobretudo quando se quer dar ênfase a questão da expressividade dos sonhos. O cão “sonhador” não consegue expressar o seu sonho, ou seja, o sonho sonhado pelo cão, só ele o sabe e entende. O homem, dono do cão, apercebe-se do que ele sonhou pelos “gemidos” que solta, enquanto sonha ou ao ouvir os homens a contar o mesmo sonho, caso seja coincidente.

Com esta breve abordagem, feita em dois modestos pontos de reflexão, percebemos que é, de fato, possível o enquadramento teórico entre as concepções da cultura tradicional de Cabinda sobre o sonho e a abordagem da expressividade nos sonhos segundo Merleau-Ponty, tentando gerir alguns aspectos que mais nos remetem a realidades culturais diferentes.

Nossa conclusão não faz referência a uma eventual similitude entre as duas perspectivas, mas sim a um enquadramento que permite pensar a abordagem do sonho na cultura tradicional de Cabinda, servindo-se de elementos teóricos presentes na abordagem sobre a expressividade nos sonhos segundo Merleau-Ponty. Prova disso, enquanto na expressividade o sonho relatado se pode apresentar como um horizonte vindouro, algo a ser interpretado, na cultura cabindense, o sonho relatado responde a fatos já ocorridos e aos de possível realização imediata. O cabindense espera pelo resultado imediato do sonho ou o enquadra num acontecimento anterior (restos diurnos recalçados).

4 O CONTO CABINDÊS E A RECEPTIVIDADE: FORMAS DE CIRCULAÇÃO E TRÂNSITO

A narrativa de tradição oral, como o conto tradicional oral de Cabinda, é um património da comunidade herdado dos nossos antepassados e transmitido de geração em geração por via oral, obviamente. Os contadores em Cabinda são pessoas nas quais a comunidade reconhece certos valores retóricos e performativos, sem menosprezar o seu conhecimento das tradições locais, que os “mais velhos” confiam a herança cultural da tribo, do clã e da comunidade, entendida como repertório de toda a cultura do grupo étnico, clânico e comunitário.

O ato de narrar marca a odisseia para o trânsito e a circulação desse tecido cultural, facilitando a sua recepção e conseqüente interpretação dos seus diversos conteúdos, respeitando obviamente os contextos da sua produção e recepção. Estes contextos dependem do tipo de cerimónia que os contos têm aso.

Iniciaremos com algumas noções teóricas da recepção, muitas delas baseadas na Teoria da Recepção, e, seguidamente, trataremos das formas de circulação e trânsito, que valorizam o processo de recepção e interpretação do conto tradicional oral de Cabinda.

4.1 HERANÇA CLÁSSICA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

O período clássico greco-romano constitui uma etapa enciclopédica do conhecimento, da cultura e da ciência. Variadíssimas áreas de conhecimento moderno buscam suas bases científicas e metodológicas nas teorias clássicas. A arte e as suas formas de expressão e recepção não fogem deste legado. Foi então que Hans Robert Jauss, considerado como um dos expoentes da tão discutida Teoria da Recepção, ao levar a cabo estudos e experiências da estética, em geral, e da estética literária, em particular, da recepção e da comunicação literárias, adoptou os termos gregos *poiesis*, *aisthesis* e *catharsis* para os seus estudos de estética da recepção.

Figurelli (1988) apresenta-nos a nova roupagem de que esses termos vão revestir-se na experiência estética de Jauss. Começemos com a *poiesis* que na poética clássica significa “criação”:

Jauss emprega-o para significar *fruição* proveniente da realização de uma obra de arte. Não se trata, para o artista, só de criar ou produzir uma obra,

mas de experimentar um sentimento de plenitude que Santo Agostinho reservava a Deus e, desde a Renascença, vem sendo cada vez mais reivindicado como marca da atividade artística autônoma. *Poiesis* significa “poder poético” (no sentido de *savoir-faire*). Pela *poiesis* o homem sente-se em casa no mundo. (FIGURELLI, 1988, p. 268-269).

A posição de “sentir-se em casa no mundo” da *poiesis* em Jauss, que Figurelli faz alusão, significa ainda que o homem está sempre em situação, enquanto observador perante um horizonte, um círculo de observação. Mas para a completa fruição de uma obra de arte são necessários dois horizontes: um implicado pelo texto, e o perspectivado pelo leitor no processo de recepção ou de leitura, fazendo com que o mesmo leitor, diante do texto, tenha, simultaneamente, uma atitude receptiva e ativa.

Sobre *aisthesis*, Figurelli (1988) sugere que Jauss recuperou o termo clássico na perspectiva da experiência fundamental “para significar essa *fruição* estética do ver que reconhece e do conhecer que vê”. (FIGURELLI, 1988, p. 269). É também reconhecido em *aisthesis* a capacidade de renovar as coisas.

Outro elemento da filosofia clássica adotado por Jauss para a teorização da sua experiência estética é *catharsis*, significando, naquela cultura, *purificação*, atribuído a Aristóteles na sua famosa “Poética”. Na senda da abordagem sobre a adoção feita por Jauss das três categorias da poética clássica, para Figurelli (1988), Jauss vê a arte em *catharsis*, revestida de duas funções: a função social, pelo facto de a arte inaugurar, transmitir e justificar as normas de ação, e a dimensão ideal de toda a arte autônoma que visa a libertação do espectador, num estado de libertação estética, pondo em ação o juízo do valor estético.

Figurelli (1988), ao estabelecer uma relação entre as três categorias da experiência estética de Jauss, descarta eventualidade de uma ordem hierárquica entre elas:

Estas três categorias fundamentais da experiência estética não devem ser visualizadas como compartimentos estanques numa escala hierárquica, mas como um conjunto de funções autônomas. Não é possível reduzir uma à outra como, por exemplo, a *poiesis* à *catharsis*. Nada impede, porém, que o artista passe da função de *poiesis* à *aisthesis*, como espectador da sua própria obra, ou à *catharsis*, ao imitar um juízo de valor estético acerca do que criou. (FIGURELLI, 1988, p. 269).

Com o recurso às experiências fundamentais, Jauss mostra que apenas a estética da Recepção pode levar o espectador/leitor a participar vivamente da experiência de criação da obra de arte. O espectador deixa de ter o papel de

contemplador passivo da obra de arte. Figurelli (1988) afirma que “a posição de Jauss é clara: o leitor, ao debruçar sobre um texto, não deve se preocupar com a intenção do autor”. (FIGURELLI, 1988, p. 270).

Com a experiência artística que vimos tratando, Jauss abria caminho para que a Estética da recepção se impusesse na Teoria Literária:

Ao elaborar a teoria da experiência do leitor, Jauss orientou suas reflexões no sentido de fazer da Estética de Recepção uma verdadeira teoria da comunicação literária. (...) A comunicação literária deve ser concebida como um campo intersubjetivo; ela não poderia atingir a sua função social, enquanto ignoramos a relação dialógica entre o texto, seus “receptores” e os “receptores” entre si. (FIGURELLI, 1988, 272-273).

Apesar de Jauss dar maior relevo ao juízo de valor estético na elaboração da sua experiência artística e estética, não esconde o seu reconhecimento a respeito do poder que a obra de arte possui de dar prazer e conhecimento ao público. Jauss sofreu influência de vários teóricos, tais como Kant, Dufrenne, Dewey e Mukarovsky, que abordaram o lado estético da obra de arte enquanto propiciador do prazer que vem do belo, tendo contribuído bastante para suas pesquisas, pois a noção do prazer sempre esteve presente nas abordagens ocidentais ligadas à estética artística. Importa salientar que, na experiência artística, esse prazer é vivido pelo espectador/leitor diante da obra artística na primeira etapa da percepção artística.

4.1.1 A Estética da Recepção na interpretação das narrativas de tradição oral

Interpretar é uma atividade inerente e frequente na vida humana. Em termos científicos, ela está mais ligada à hermenêutica e à Estética da Recepção, quando se trata, exclusivamente, de produção e compreensão de textos. Ela ganhou mais interesse devido a abordagens estéticas que procuram limitar ou mesmo negar o monopólio do sentido contido na obra artística literária ao autor. Os estudos da hermenêutica literária que valorizam a interpretação de textos estão mais ligados e atinados na obra escrita, considerada muda e passível de sentidos ambíguos, e, praticamente, sem interatividade entre o leitor e o autor, impedindo ao primeiro o acesso direto à intenção do segundo.

O nosso objeto de abordagem (narrativa tradicional oral) está longe destes impasses, sobretudo quando estamos diante do processo oral de contar, onde a interação entre o contador e o ouvinte pode realizar-se direta e atuamente. A

interpretação estética do conto tradicional oral pode fazer-se a partir da observação, por parte do espectador ouvinte, dos aspectos e comportamentos perlocucionários ligados à performance e expressão corporal do contador, sem descurar o contexto e a situação afins. A observância desses elementos permite ao espectador ouvinte da narrativa tradicional oral fazer o juízo de valor estético, a partir do seu efeito e recepção. Só assim poderá estar dentro da sua experiência estética, fundamento da Teoria da Recepção: relacionamento entre a obra e o leitor/ouvinte receptor.

Os elementos perlocutários e performativos que referimos são entendidos por Bayo Ogungimi e Abdul -Rasheed Na'Allah (2005), na sua obra *Introduction to african oral literature and performace*, como modos, estilo e maneira que permitem ao contador comunicar as suas ideias aos ouvintes ou leitores. Eles valorizam o estilo enquanto elemento peculiar na transmissão de valores e ideias no ato de narrar. Consideram também as técnicas narrativas, todas, como associadas à performance e à inteligência no uso dos recursos linguísticos:

We can simply define style as those elements that are the ways by which the artist communicates his ideas to the audience/listeners or readers. These way involve the narrative technique, the use of words, the modulation of voice and tone to recreate a particular event and the wisdom of narrator in choosing words and witty sayngs, such as proverbs. The artist's choises of relevant images and attendant actions to his narrative are equally importante. All these are further aided by elements such settings, action, characterization and audience. (OGUNJIMI, NA' ALLAH, 2005, p. 20)¹⁶.

A apreensão dos elementos transmitidos a partir das técnicas narrativas associadas a performance dá um contributo valioso na interpretação estética do conto tradicional oral, pois toda e qualquer interpretação pressupõe compreensão e o entendimento que se quer interpretar, sugerindo, segundo Roberto Figurelli (1988), que nos movemos num *círculo hermenêutico*.

Na perspectiva da indispensabilidade de elementos extralinguísticos para a interpretação e compreensão do conto tradicional oral, no processo de recepção, Michele Schiffler (2017) considera que a observância de uma série de recursos utilizados pelos contadores no ato de narrar, tais como vocativo, digressões,

¹⁶ Podemos simplesmente definir estilo como aqueles elementos que são as formas pelas quais o artista comunica as suas ideias ao público/ouvinte ou leitores. Esses caminhos envolvem a técnica narrativa, o uso das palavras a modulação da voz e do tom para recrear um determinado acontecimento e a sabedoria do narrador na escolha das palavras e ditos espirituosos, como os provérbios. As escolhas do artista de imagens relevantes e ações concomitantes à sua narrativa são igualmente importantes. Tudo isso é ainda auxiliado por elementos, como configurações, ações, caracterização e audiência.

justificativas, enumerações e a interação entre o contador e a plateia no “jogo” que se estabelece entre o “eu” e o “vocês” no ato de contar, pode considerar-se crucial na recepção e entendimento do que está sendo transmitido pelo contar, podendo ser valores, hábitos, costumes facilitando o receptor na construção de juízos de valor estético.

4.2- O CONTO CABINDÊS E SUAS FORMAS DE CIRCULAÇÃO E TRÂNSITO

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:

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. (ROSÁRIO, 1989, p. 40).

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, cancionários, gravuras, desenhos, esculturas e outros artefatos.

4.2.1 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, sobretudo 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, 1970:319-320).

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 ainda ter em conta as ofertas que terá de dar à mulher e à família para a trazer, de novo, de volta. Isto acontece até aos dias de hoje.

Apesar de existirem variadíssimos contos tradicionais transitando e circulando na versão escrita, a sua passagem da oralidade para escrita não é de todo pacífica, pois ela é feita a partir de línguas europeias, mesmo que por autores africanos. Os meios linguísticos da tradição oral pelos quais circulam e se transmitem os contos e todo o imaginário artístico africano são geralmente diferentes das línguas europeias.

Abiola Irele considera que a literatura africana escrita em línguas europeias toma parte de um processo de alienação, onde já são referidas as alienações políticas, económicas e culturais.

O próprio vínculo da literatura apropriada a esse esforço de definição às línguas europeias constitui, por um estranho paradoxo, uma barreira entre a existência dessa literatura e a nossa consciência africana. Não podemos nos sentir em plena posse dessa literatura tão logo ela seja elaborada em língua que não nos pertence de forma original e imediata. De fato, é nesse sentido que se pode falar em contradição em relação a apelações tais como “Literatura Africana em Língua Inglesa”, e “Literatura Africana Francófônica”. (IRELE, 2006, p. 27-28)

Na sequência desta abordagem, Abiola Irele faz referência a muito discutida questão da impossibilidade de se tornar literatura uma literatura que se pode denominar africana, baseando no fato da existência de uma diversidade de literaturas, todas orais, expressas em várias línguas nativas de África, ligadas especificamente a determinadas culturas e povos. Valorizemos a versão escrita da tradução do Pe. José Martins Vaz (1970):

Conto: A noiva e os três namorados ausentes na Europa

Havia numa aldeia uma menina muito bonita.

Foi um dia passear com as companheiras a uma terra distante. Apareceram logo três pretendentes. Acompanhava-a sua tia materna que estabeleceu logo, como condição, um grande dote.

Os pretendentes não desanimaram. Sem prévio acordo, cada qual resolveu embarcar para a Europa a fim de lá arranjar dinheiro suficiente para o dote e sem grande perda de tempo. Volvidos encontraram-se os três. Estavam bem de saúde e com bons princípios de vida, pois a sorte bafejava-os. Falaram da sua aldeia, dos seus tempos de rapazes. E todos à uma perguntaram:

Onde estará a nossa namorada?

Lamentaram não terem conseguido já dinheiro suficiente para o alambamento, que era muito grande. O pior ainda era que, por vontade da tia da noiva – a verdadeira “dona” e responsável pelo seu futuro – o primeiro que apresentasse o dote seria quem casaria com ela.

Um deles assestou o binóculo, que graciosamente trazia a tiracolo, e virou-o para sua terra distante. Viu lá grande movimento, e numa cama estava a menina, muito doente. Ao lado os velhos e o feiticeiro para a curar. Os outros não acreditaram, mas renderam-se à evidência olhando pelo binóculo.

Ficaram preocupados e aflitos. Um deles ofereceu o seu avião para irem imediatamente até ao seu povo, uma vez que de barco teriam muita demora. Levantaram o voo e, pelo binóculo, iam vendo que a menina estava cada vez pior. O terceiro disse ao aviador:

Vai depressa pois eu sou empregado de farmácia e conheço um medicamento que opera maravilhas.

O avião voava muito. Quando chegaram junto da casa, o empregado da farmácia tirou um pequeno frasco do bolso; ia a entrar, mas não o deixaram, dizendo a menina já estava morta. Só então ouviu o que a multidão cantava, entre lágrimas e compasso de dança:

A menina já morreu. Que tristeza tão grande. Malvados os feitiços.

O coro cantava assim:

Que pena!... Era tão linda.

A muito custo, o ajudante da farmácia entrou em casa. Abriu a boca à menina e deu-lhe o medicamento. No mesmo instante a menina ressuscitou. Foi um explodir de alegria quando o caso foi sabido pelos presentes. Durou pouco tempo, porque os três namorados se travaram de razões.

- *A menina é minha, dizia o do binóculo. Eu é que descobri que estava doente.*

- *Não. A menina é minha, dizia o do avião, pois se não fosse o meu avião não teríamos chegado a tempo.*

- *Nunca. Ela é minha só minha, afirmava o ajudante da farmácia, uma vez que a fiz voltar à vida.*

Envolveram-se os três em grande desordem. Eles e todo o povo. O Resultado foi terem morrido os três. Organizou-se um enorme cortejo a caminho do cemitério. A menina, toda chorosa, cantava em tom dolente:

A vida da mulher é uma vida infeliz.

Por causa do casamento não há paz na nossa terra. Só luto.

A assistência, muito numerosa, ululava em sons plangentes:

Os três a queriam..., os três a perderam...

In: Filosofia tradicional dos Cabindas. II Volume. Agência Geral do Ultramar 341-343. Pe. José Martins Vaz

Esta versão gráfica traduzida e publicada pelo Pe. José Martins Vaz visou compreender as formas de realização de cerimônias tradicionais de casamento ou entregue do dote. Em seguida, algumas considerações sobre esse ato cultural que caracteriza a família Bantu:

A tia materna é a responsável e a guia encarregue de velar pelas sobrinhas. Claro que aquele “casamento” não se resolveria de modo tão simples. Seria necessário consultar o resto da família e fazer várias cerimônias e reuniões antes de aceitar o pretendente. As famílias devem ser conhecidas. Esse conhecimento devia ser feito entre famílias e nunca entre os noivos ou pretendentes. Isso pode estar na base não expressa da sua complexidade, apesar de alguns motivos estejam esclarecidos ao longo da narrativa. Casaria com a menina aquele que primeiro apresentasse o dote: em tempos isso aconteceu, uma vez ou outra.

A multidão dançava, cantava, chorando a defunta: assim é, realmente.

Malvados os feitiços: por terem ocasionado a morte. É que, para os cabindas, a morte nunca é “natural”. Há sempre uma “razão especial”: inveja, vingança, feitiçaria etc. A morte e o feitiço andam de mãos dadas na cultura tradicional de Cabinda. Não é para terem uma marcha pacífica, mas elas existem um ao lado do outro. Geralmente,

a morte é consequência de uma ação feiticeira que pode ser comprovada ou não, com o recurso a “ngangas (quimbandeiro ou vidente) conhecidos como competentes na comunidade ou distante dela. Após a determinação de acusação do feiticeiro causador da morte, ele é julgado ou obrigado a responder a um interrogatório junto da comunidade, numa espécie de tribunal, como ocorre com Chiara em “Feitiçaria e piedade popular: notas sobre um processo modenense de 1519”, de Carlo Ginzburg (1989).

Algumas manifestações culturais coincidem nas festas e cerimónias fúnebres: danças, cânticos (alguns, pois, nos óbitos prevalecem os satíricos), decoração dos respectivos locais (com ramos de palmeira) justificam essas similitudes. Só mesmo a indumentária e choro inevitável indicam claramente o ambiente lúgubre.

4.2.2 No cancionero e na música

Existem vários contos tradicionais orais que transitaram na forma de música, sobretudo para a canção ou música folclórica, uns, muito 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.

A canção, apesar de ser, particularmente, uma outra forma de manifestação cultural, é um meio de circula do 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 mabondo. Tomamos como exemplo a música do grupo musical mais mediático de Cabinda – Tunga Nzola (2009) intitulada “kumayombe” (no Mayombe) 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 atirar-se 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.

A música associada ao canto, à dança e o permanente recurso à performance fazem parte do folclore cultural das tradições orais. Isto torna imprescindível a sua presença em abordagens e estudos da literatura oral e da tradição oral. Michele Schiffler, no seu artigo *Literatura, oratura e oralidade na performance do tempo*, caracteriza a música feita nas culturas de tradições orais:

A música, a dança e o canto são indispensáveis aos estudos da literatura oral, tendo como traços marcantes em diversas produções, como repetição da estrutura musical ao longo da performance; no caso das melodias, apresentam distância tonal entre as notas e predominam o ritmo vocal; os intervalos apresentam um mesmo tipo de escala; as notas apressam-se mais alargadas ao final das frases; os ritmos são binários e terciários; e no que refere a tradição africana, há quatro pulsos básicos: lento, moderado, rápido e muito rápido. (SCHIFFLER, 2017, p. 116).

4.2.2.1 Música tradicional de Cabinda enquanto narrativa cantada

A música ou canção, como veremos no segmento a seguir, é umas das formas de trânsito e circulação da narrativa oral, enquanto tecido cultural ou fazendo parte de um repertório carregado de valores. Como não deixaria de ser, o povo de Cabinda, que tem os usos e costumes transmitidos oralmente, tem as narrativas (contos, provérbios, adivinhas, ditos e máximas populares) como forma desta transmissão. Tradicionalmente, a música cabindesa não possui letra entendida como composição gráfica ou representação gráfica do som. A sua composição é, tipicamente, sonora. Contudo, a necessidade de sua modernização, a musicalização já conta com uma transcrição gráfica, tanto na sua originalidade, quanto na tradução, sempre que necessário, para outras línguas, tornando-se uma palavra cantada. A voz é anterior à escrita. Daí a originalidade e autonomia acústica da música tradicional de Cabinda. Essa autonomia e originalidade de que referimos agora não é novidade. Ela remonta às concepções clássicas sobre a *phoné*, como se pode ler na constatação de Cavarero:

É de resto sintomático que, na época clássica, o vocábulo grego *phoné* se aplique tanto à voz humana e à animal quanto a qualquer outro som audível. Mesmo na prática do logos, isso testemunha que o fenômeno acústico, em toda a variedade de suas expressões, tende a constituir uma esfera autônoma, independente da palavra. (CAVARERO, 2011, p. 34)

A palavra (cantada) que circula melodicamente a partir da música ou canção funda-se na oralidade, expande e torna a cultura permanente. Finnegan (2008), no início da sua abordagem sobre a palavra cantada, sugere o seguinte:

A palavra cantada recobre toda a música vogal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou de “poesia oral”. (...) ela pode incluir o canto, a declamação, os recitativos, desde (conforme dizem) o canto de mitos em sociedades tradicionais à canção comercial em contextos urbanos. (FINNEGAN, 2008, p. 15)

A palavra tem primazia e nada se mantém nem vive sem ela. O silêncio não é característica do cabindense. A palavra e a pessoa que a canta estão intimamente unidas. Raul Altuna aborda com bastante atenção o valor da palavra nas sociedades de herança Bantu:

A palavra supera a imagem e o símbolo, a dança e as artes. É o maior património cultural comum, por isso, é poderosa, realiza magicamente a participação vital, sustenta a vida social e política, dinamiza a vida religiosa. Por isso, nem todos sabem falar. Os iniciados e especialistas da magia conhecem as palavras precisas. (ALTUNA, 2014, p. 89).

Do ponto de vista da recepção, a narrativa (cantada) desencadeia ações ou energias vitais e para interferir na existência pode provocar reações controláveis ou não. É por isso que o aparelho auditivo, na tradição oral africana, em geral, e de Cabinda, em particular, se assemelha aos órgãos reprodutores femininos: ambos são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital desencadeador de um processo interacional. A propósito, Fábio Leite diz que “a palavra é instrumento singular das práticas políticas negro-africanas, uma vez que as decisões de família e das comunidades são tomadas em conjunto mediante a discussão das questões e exposição da jurisprudência ancestral”. (LEITE, 1996, p. 106).

Como referimos anteriormente, as narrativas orais de Cabinda não têm autores definidos pessoalmente. É um acervo cultural herdado dos antepassados e transmitido de geração em geração. O cantor é simples humano cuja voz foi utilizada para expressar uma mensagem, um conteúdo proveniente dos ancestrais e da tradição, conferindo-lhe materialidade pela música. Adriana Cavarero cita Platão para desautorizar o cantor sobre o conteúdo do canto, enquanto logos vocalizado:

A metáfora do mel é clara: não se trata de versos que atraem e seduzem também pelo som, além de pelo conteúdo. Não é esta a questão dessa página de Ion. A questão é bem mais a de um logos cuja substância fônica, rítmica e musical é doce como mel e passa de quem fala para quem escuta como um fluxo sonoro de irresistível delícia. (...). Por meio dos poetas, o deus se faz ouvir vocalmente, emite um som que os ouvintes podem escutar. Ao colocar em voz, ou seja, ao levar em sua voz o logos da Musa, o poeta pode ser definido como mensageiro do deus. (CAVARERO, 2011, p. 112)

Na tradição oral de Cabinda, a musicalização das narrativas corresponde à materialização sonora, através do canto, das mensagens recebidas da ancestralidade ou contidas no repertório cultural da comunidade. A palavra cantada na tradição oral cabindense está repleta de significados. Neste sentido, os seus cantores tem conhecimentos culturais que lhes permitem transmitir valores de vária índole em prol ao desenvolvimento da comunidade. Contrariamente à ideia platónica em Ion, onde nega o papel educativo e formador do poeta (cantor), reservando-lhe a inspiração exclusivamente, o cantor cabindense tem a sua atuação, desde a composição da música até a sua exibição oportuna, destinada a denunciar ou transformar a consciência do ouvinte. Para além da inspiração que detém, ele é mensageiro dos antepassados e da divindade do clã ou da comunidade.

O cabindense não canta só na música, enquanto dispositivo sonoro. Sempre que a ocasião de contar ou intervir com provérbios o permitir, um trecho é solfejado e prontamente acompanhado pelos presentes. Esse carácter coletivo que a canção se reveste é abordada por Finnegan nos seguintes termos:

A canção é um fenómeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode, sem dúvida, ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. Mesmo sendo, por vezes, restrita a especialistas, ou vindo acompanhada de sons instrumentais elaborados com apoio de tecnologias complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos. (FINNEGAN, 2008, p. 15)

Não é por acaso que Cavarero (2011) considera que todos os contadores de histórias, nos meandros da cultura oral, onde a transmissão de valores, conhecimentos, emoções está confiada à palavra oral, tenham o seu trabalho baseado na lei natural do som que é rítmica e manifesta-se na palavra cantada.

O que realmente o cantor cabindense trata na sua música? Obedecendo a nossa abordagem, a narrativa oral musicalizada enquanto palavra cantada, o cabindense enquadra, na canção, o conteúdo da narrativa na circunstância do devir da comunidade, das falas do cotidiano, procurando reciclá-las para constituírem um

corpus musicalizado. Em cânticos de circunstância, não se vislumbram usos de instrumentos musicais.

O seu uso, como veremos, está associado ao acabamento, conferindo-lhe o grau técnico-profissional, se entendermos como sugere Tatit (2014) ao considerar o trabalho dos instrumentistas como o de proporcionar certo grau de acabamento à música previamente concebido pelos cantores. De acordo com a canção e iniciativa do cantor, a música é acompanhada com bater das palmas, assobios, tudo feito em coro e com uma melodia, geralmente, conhecida e dominada pelo público ouvinte ou pela comunidade. Parafraseando Bugalho (2001), os conteúdos a musicalizar são composições recreadas, a seu modo, já intrinsecamente musicais, o que permite o acompanhamento da comunidade ouvinte. Nesse caso, a música parece ter resultado de uma preparação prévia com o público ouvinte e acompanhante, mas não, porque, intrinsecamente o trecho musicalizado já é melodicamente conhecido. A canção cabindense derivada das suas narrativas orais e está repleta de recursos que a fazem maravilhosamente congregar elementos musicais, performativos e textuais, simultaneamente. A performance, por exemplo, está, segundo Paul Zumthor, enraizada nas manifestações culturais das sociedades de tradições orais:

O aspecto performancial segundo o qual se constitui o texto impõe necessariamente (mesmo que de modo parcial e ao preço de um conflito com as exigências da escritura) estratégias expressivas geralmente consideradas próprias das culturas da oralidade primária: mais auditivas do que subordinantes; mais agregativas do que lógicas; conservadoras; agnósticas; mais totalizantes do que analíticas; mais participativa do que operando por distanciamento; mais situacionais do que abstratas. (ZUMTHOR, 1998, p. 15).

A modernização da canção de tradição cultural oral, vista como uma forma de poetização da narrativa oral, levou a sua materialização em letras e demais elementos logocentricamente impostos. Porém, este fato não tem impedido que os seus conteúdos se mantenham essencialmente na base da cultural oral de que derivam, motivando várias tendências de análise, já que a sua configuração como texto (letra) é uma exigência de musicalização mais moderna. Leiamos Finnegan:

Hoje em dia, a canção (como poesia oral) é mais comumente entendida em sua determinação cultural e não "natural", enraizada em nossas propensões humanas fundamentais, porém, certamente, assim como a linguagem, variável em suas especificidades culturais. Dentro desse amplo enfoque, entretanto, há espaço para diferentes tipos de análises. (FINNEGAN, 2008, p. 22)

A associação que vimos fazendo entre a música e a poesia é fruto de reconhecimento de elementos comuns que a prática dos dois fenômenos implica. Estamos a falar da qualidade sequencial e atemporal, o recurso ao ritmo e à entoação. Finnegan (2008) reconhece que, ao lado do som que confere emoção à canção, associa-se o texto (verbal) para lhe conferir sentido.

“Manguitukulu”: segmentos de narrativas tradicionais musicalizados por Alberto Nzau

Texto da música (Tradução)

*Dos nossos antepassados vieram os dilemas (3x)
Misterioso/incrível (refrão)*

*Javali que recebeu sinal ou marca!
Onde já se viu um javali marcado?
(refrão)*

*Mandioqueira a dar feijão!
Onde já se viu uma mandioqueira a dar feijão?
(refrão)*

*Uma criança assobiando!
Onde se viu uma criança assobiando?
Um rio sem rochas com água corrente!
Como é que um rio sem rochas pode ter água corrente?
Negro como progenitor de brancos!
Onde já se viu brancos nascidos de negros?
(refrão)*

*Uma pata parindo uma vaca!
Como pode uma vaca nascer duma pata?
(Refrão)*

*Pode-se manufaturar um pilão com areia?
Onde se viu um pilão feito de areia!
(refrão)*

*Bagre gerar um pássaro!
Onde já se viu um passarinho gerado pelo bagre?*

É ver o inexistente.

Esta música foi composta completamente em língua materna “ibinda”. Esta tradução não é perfeita. Existem elementos que não foram possíveis de representar graficamente por serem mais de âmbito da performance vocal do que textual. Nela, o refrão é cantado e os versos são recitados com um mote “manguitukulu” no fim de cada refrão. Este mote é que dará o título à música. A música apresenta uma sucessão de excertos narrativos sintetizados em provérbios afins e unidos num propósito único: exprimir um conjunto de acontecimentos contrários à regra universal de procriação da espécie animal. Esses provérbios são comuns na resolução de conflitos dentro da comunidade, sobretudo nos casos em que se buscam argumentos sem lógica para a justificação de atuações delituosas e amorais.

No cancionero tradicional de Cabinda, grande parte de canções e músicas nascem de segmentos mínimos de narrativas orais, nomeadamente partes de contos, contos breves, adivinhas, ditos populares e provérbios como acontece com a música em alusão. Neste contexto, os segmentos de narrativas orais funcionam como material reciclável na materialização da música tradicional de Cabinda. Enquanto produto cultural do repertório coletivo, essa canção é uma composição intrinsecamente musical que foi recreada por Alberto Zau, dialogando com a música que já havia, diz Bugalho: “terá sido então submetendo-se, dialogando, variando, precisando, restringindo, competindo, impondo-se à música que havia, mas nunca preenchendo um vazio” (BUGALHO, 2001, p. 306).

Apesar destes segmentos de narrativa oral serem musicalizados por um músico conceituado no folclore musical de Cabinda, os melodistas e musicalizadores dos contos e provérbios não são academicamente preparados para tal. Luiz Tatit faz referência a este pormenor, quando abordava o aproveitamento das falas do cotidiano para a criação de canções populares:

Interessante observar que jamais a formação musical (ou literária) de per si credenciou um artista para reaproveitar falas cotidianas – normalmente já utilizadas e descartadas – com intuito de criar canções. Este é um dom típico do cancionista. Claro que o músico, como qualquer outro falante da língua, pode desenvolver essa aptidão, mas com consciência de que não decorre automaticamente de seu domínio da técnica musical. (TATIT, 2014, p. 255).

Assim, no folclore cabindense, ninguém canta os segmentos narrativos pela formação musical ou literária acadêmica. É um dom que requer, no pensar de Tatit (2014), treinamentos que facilitarão ao compositor encontrar sentido na combinação

de diversos fragmentos de linguagem oral. Alberto Zau não está além desse facto. Seu dom de cantar foi fundamental para transformar esses segmentos de linguagem oral, que ocasionalmente são proferidos no devir comunitário nos casos em que se deparam com factos insólitos, admiráveis, surpreendentes, inexplicáveis e intrigantes, em música para enriquecer o folclore cabindense. Antes mesmo de se constituir como música depurada, conferida pelo músico Alberto Zau em estúdio onde foram acautelados todos os aspectos de sonorização e masterização, “manguitukulu” parte de uma canção a partir de linguagens cotidianas contidas neste segmento de narrativa oral.

Contrariamente à constatação de Tatit (2014) na análise que fez da participação de Paulo Vanzolini no programa *Ensaio*¹⁷, segundo a qual a intensificação dos recursos musicais e técnicos do estúdio suplantam a melodia inicial, numa espécie de forma musical em detrimento da expressão entoativa da canção; no “manguitukulu”, Alberto Zau e os recursos técnicos musicais não conseguiram ofuscar a entoação melódica popular inicial, mantendo sua estabilidade sonora e os traços folclóricos a ela associados. Esse pormenor terá influenciado na falta de êxito comercial da obra, uma vez que manteve o seu formato tradicional e folclórica. Importa referir que, na minha humilde opinião, a obra discográfica intitulada “Tchiowa”, donde buscamos a música em análise, é a principal obra artística com retrato multifacético dos usos e costumes da tradição cultural de Cabinda a ser oficialmente publicada, porém pouco explorada por não reunir condições de marketing comercial.

Quanto à composição textual da música, pela natureza tradicional oral e folclórica da mesma, não se vislumbra jogos de rimas e aliteraões que são comuns em composições poéticas musicalizadas. Na música em análise, entendemos que os segmentos entoativos estão implicitamente subjacentes à repetição, no final de cada verso, da expressão “manguitukulu”, conferindo-lhe alguma poeticidade musical. Foi desta forma que, da letra desta música, formou-se a melodia que culminou num todo musicável. Quanto ao fundo, este texto configura-se como uma espécie de prosa expositivo-explicativa, uma vez que ele desenvolve, expõe e explana as diversas

¹⁷ Ensaio é um programa de televisão brasileiro criado e dirigido por Fernando Faro em 1969. Foi exibido pela primeira vez pela TV Tupi São Paulo e posteriormente pela TV Cultura. Sua característica principal era o registro intimista dos artistas entrevistados, a luz baixa e os momentos de silêncio antes das respostas e entre as performances musicais. Paulo Vanzolini participou como convidado no referido programa no dia 31 de março de 1992, onde revelou a incomum história da belíssima viola. A gravação do programa resultou em um livro lançado pelo Sesc São Paulo. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ensaio_\(programa_de_televis%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ensaio_(programa_de_televis%C3%A3o))

naturezas do “manguitukulu” revestido em provérbios, e tomou a forma versificada ao ser vocalizado musicalmente. Contrariamente à Bugalho (2001) que opõe a palavra, enquanto ideia que ela carrega, à música que, abdicando da palavra, cinge-se no som, a palavra musicalizada transporta consigo a ideia expressa no texto. Como o processo de versificação é inerente à música, o texto da música em análise assume a forma de verso, se entendermos verso na descrição de Bugalho:

Assim, no âmbito da expressão verbal, o que era próprio da música (enquanto arte autônoma) canaliza-se através do verso. O verso é, então, uma estrutura símile-musical, tanto pelos elementos nele articulados, o ritmo e a entoação, quanto pela missão que assume: a mesma expressão da emoção. Onde líamos música, agora lemos ritmo e emoção. (BUGALHO, 2001, p. 302).

O verso poetizou os excertos da narrativa; o ritmo e a entoação musicalizaram o verso. Por esses elementos musicais e textuais, sintático-semânticos e sintático-musicais, os provérbios transitaram para a arte do som. Apesar de o refrão ser a única parte da música que é cantada e os versos aparecerem recitados durante a música, eles conservam o lado lírico da poesia, pois, segundo Bugalho (2001), existe uma tendência de as referidas recitações parecerem cantadas, devido ao seu efeito lírico, aproximando-as cada vez mais ao ritmo melódico da música.

Depois destes argumentos teórico-descritivos, em linhas gerais e parafraseando Bugalho, Alberto Zau (músico) recriou, em música convencional, os provérbios que, em si, já possuíam música.

4.2.3 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 refere José Martins Vaz, quanto à escrita e 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” (VAZ, 1970, p. 3).

Na sua passagem à região do Ngoio enquanto missionário, o padre José Martins Vaz desenvolveu estudos sobre as manifestações orais ligadas às narrativas tais como provérbios, fábulas, adivinhas e contos. Entretanto teve um interesse peculiar na decifração dos conteúdos simbólicos dos testos das tampas de panelas.

Colecionou-os e partiu para a sua decifração. Nelas podia-se decifrar muitos aspetos de extrema importância da cultura material, imaterial e tradicional oral do povo woyo, que, como sabemos, habitava a região do Ngoyo, entendidos como formas de transmissão de ideias a partir do seu simbolismo, característica intrínseca da oralidade africana.

Maria Miranda e Maria Martins (2001) descrevem as categorias tradicionais orais contidas nas tampas de panela esculpidas:

Os motivos plásticos esculpidos na superfície representam referentes de palavras-chave traduzidos em locuções verbais que constituem o cerne da cultura imaterial – provérbios, sentenças, contos, narrativas históricas – e estabelecem a grelha que permite selecionar o valor metafórico preciso e adequado ao contexto da mensagem. (MIRANDA; MARTINS, 2001, p. 464).

Apesar serem esculpidas por homens artistas, o seu uso é, frequentemente, feminino. São usadas pelas mulheres geralmente casadas, em diversos contextos em que o seu uso é requerido. A matéria prima principal desta escultura é a árvore *nsa-sanga* (*Ricnodendron africanum* Muell-Arg.).

Os conteúdos mais comuns nas tampas de panela estão ligados à censura de comportamentos entre os cônjuges e ao tratamento reservado do casal: conselhos e dicas para a resolução de problemas mais comuns, chamada de atenção etc. Neste sentido, Miranda e Martins, consideram estas tampas esculpidas como um sistema de comunicação auxiliado pelo recurso aos provérbios para a facilitação da sua interpretação.

Para explicar e definir o conceito desta forma de correspondência na sociedade e cultura woyo tradicional torna-se essencial compreender o paradigma subjacente àquela prática de representação, ou seja, avaliar quais símbolos utilizados e as convenções do seu funcionamento enquanto sistema de comunicação. Um fato se destaca recorrentemente: a utilização sistemática dos motivos plásticos seguidos da respectiva associação ao provérbio ou provérbios que estabeleçam a interpretação dos conceitos. (MIRANDA; MARTINS, 2001, p. 466).

Neste caso, vemos uma verdadeira preocupação das autoras com a questão da recepção e compreensão dos conteúdos deste tecido cultural, para a valorização do seu trânsito e circulação. Não foi por acaso que sugerimos este artefato cultural como uma das formas de transmissão de valores tradicionais contidas nas narrativas orais.

Olhando para o seu uso ocasional motivado pelos problemas conjugais, as mulheres reservavam vários tipos de tampas esculpidas para o seu uso oportuno. Como referimos, elas eram transmitidas de mães para filhas no ato do casamento ou eram herdadas das avós pelas jovens, com as finalidades que anteriormente nomeamos.

Como exemplo, propomos excertos que circulam “mabaya manzungu” (tampas de panelas de barro usadas nas panelas e caçarolas). Os cabindenses esculpam 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, em um provérbio, irá ajudar o seu enquadramento a 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 casar com duas mulheres, juntará, dificilmente, dois alambamentos, e depois do casamento, viverá dificuldades. (VAZ, 1970:45).

5 CONCLUSÃO

As considerações finais do nosso trabalho servem para apresentar ideias que permitem a abertura de reflexões sobre a abordagem do conto tradicional oral de Cabinda nos meandros das diversas teorias literárias, com destaque às que valorizam a recepção estética das narrativas de tradição oral e sua consequente interpretação.

O conto, enquanto narrativa de tradição oral, é um dos tecidos culturais daquele povo que ainda sobrevive aos ventos demolidores da globalização que devastam as ricas e milenárias tradições das sociedades nativas. Em Cabinda, o recurso ao seu uso em situações oportunas, que a tradição oral consagrou, continua e com muita frequência, mesmo em regiões consideradas como urbanas. A nossa pesquisa de campo provou ainda que, na praça tradicional de contadores, existe uma elevada aderência da comunidade jovem ao ofício de contador, ao desafio de carregar as tradições transmitidas através dos contos, tornando-se verdadeiros baluartes dos valores tradicionais legados pelos nossos antepassados. A configuração do espaço geográfico (enclave) de Cabinda contribui bastante na preservação das tradições locais, pois, como vimos, Cabinda está geograficamente isolado do resto do país (Angola), limitando, até certo ponto, a interação cultural e tradicional com outros povos de Angola e, por isso, conservando a sua hegemonia cultural e tradicional.

Depois de apresentar o conto Cabindês na narrativa oral africana e termos, antes, abordado a situação geográfica e administrativa de Cabinda, o nosso propósito virou para o estudo do conto cabindês na teoria literária. Durante a vigência do projeto, elaboramos e participamos em seminários acadêmicos, levando o conto cabindês na ribalta. O sucesso nesses seminários e a publicação de alguns artigos científicos em revistas literárias e antropológicas confirmam a pertinência, que defendemos, de desenvolvimento de estudos do conto cabindês nas teorias modernas de diversas índoles de conhecimento humano e não só.

Assim, julgamos possível o enquadramento teórico-literário do conto cabindês nas teorias que propusemos. Aliás, muitas pesquisas e estudos de enquadramento teórico do conto cabindês desenvolvidos por nós estão publicados no formato de artigos científicos e em capítulos de livros, não deixando qualquer dúvida sobre a possibilidade de realização de estudos teórico-literários do conto cabindês. Essas teorias e análises foram feitas a partir de contos tradicionais selecionados para o

efeito. A teoria de performance e da recepção configuram-se como aquelas com mais motivos de abordagem no conto cabindês.

No âmbito do trânsito, circulação, recepção e interpretação apresentamos um conjunto de artefatos pelos quais o conto tradicional e as tradições que se transmitem, circulam e transitam para expressar os costumes, os saberes e as experiências dos nossos antepassados. Na versão escrita dos contos tradicionais feita, maioritariamente, por José Martins Vaz (1970) circulam aspetos da filosofia tradicional de Cabinda, os modos de organização social e familiar, e outros saberes tradicionalmente legados. Na música e na dança, esse artefato circula comumente. As tampas de panela esculpidas constituem uma forma de circulação e trânsito de excertos de contos tradicionais orais de Cabinda.

O processo de recepção estética do conto tradicional de Cabinda é valorizado nas formas de circulação e trânsito, descritas no terceiro capítulo, verdadeiras representações das tradições locais.

Este trabalho abre caminho para abordagens futuras e pode despertar interesse aos académicos locais, que não tenham ainda encontrado uma mola impulsora do desejo académico de investigar o conto cabindês ou outro artefato cultural local na teoria literária ou em outras afins.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Brena Costa. **Poder e verdade a partir de Foucault**. Rio de Janeiro: Itaca 21. 2021.
- ALMEIDA, Eugénio Costa. **O difícil processo de definição de Fronteiras e pertences político identitárias no debate de Cabinda**. Cadernos de Estudos Africanos. Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, julho de 2013, p. 65-93.
- ALTUNA, Raul R. Asua. **Cultura Tradicional Banto**. 2ª ed. Luanda: Secretaria Arquidiocesana de Pastoral. 1993
- _____. **Cultura tradicional bantu**. Prior Velho: Ed. Paulinas. 2006.
- _____. **Cultura tradicional bantu**. Lisboa. Edições Paulistas. 2ª edição. 2014.
- ANDRADE, Élide Luciane Vieira. **Literatura oral na vertente dos estudos dos contos populares na Amazônia**. Santarém: EXITUS, vol. 04, n. 01, p. 169-179, jan./jun. 2014.
- AZEVEDO, Sara Dionízia Rodrigues de. **Formação discursiva e discurso em Michel Foucault**. São Paulo: Filogênese, v. 6, n. 2, 2013.
- BALBÁS, Ruben Veja. **A natureza performativa da imaginação dramática**. Porto Alegre: Rev. Bras. Estud. Presença, v. 10, n. 1, e92193. 2020.
- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gardin. **Veridicção: um problema de verdade**. São Paulo: Alfa 32, 1988.
- BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. **Narrativas orais: performance e memória**. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM. 2011.
- BAUMAN, Zigmund. Identidade. **Entrevista a Benetto Venchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles R. **Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. Trad. Vânia Cardozo. Florianópolis: ILHA, v. 8, n. 1,2, p. 185-229. 2006.
- BUGALHO, Sérgio. O poema como letra da canção: da música da poesia à música dos músicos. *In: Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 199-308. 2001.

BUMBA, André Fernando Cula. A performance do conto oral cabindês e seu contributo etno-cultural para o estudo das suas tradições. In: JOSÉ, Nsimba (Org.) **Tradições orais africanas em trânsitos**. Cadernos Textos e Debates. Florianópolis: NUER/UFSC, n. 22 (2021-1). 2021, p. 70-91.

CALABRESE, Omar. **A idade neobabarroca**. Martins Fontes Editora. São Paulo. 1987.

CAPELA et ali. **O monstro à mostra: mostruário**. Outra Travessia. Revista de Literatura nº 22. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). 2016-2.

CARBONIERI, Divanize. **Teorias oníricas e o romance onírico de inversão de Nuruddin Farah**. Palhoça: Crítica Cultural, v. 7, n. 1, p. 95-115, jan./jun. 2012.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais. Filosofia de expressão vogal**. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2011.

CLIFFORD, James. Introdução: Verdades parciais. In: James Clifford e George E. Marcus (Org.). **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Trad. Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva. 1993.

DISCINI, Norma. **Semiótica: da imagem à transcendência. Questões de estilo**. São Paulo: Alfa, v 53 (2), p. 590-617, 2009.

DORING, Katharina. As vozes nas tradições orais – Poéticas sonoras. In: Edel Silva Costa, Frederico Augusto Garcia Fernandes e Nerivaldo Alves Araújo (Orgs). **Vozes, performances e arquivos**. Salvador: Eduneb. 2018

DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1996.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. In: **Teoria da Literatura**. Curitiba: Letras. Vol. 37, p. 265-285. 1988.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: **palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 15-43. 2008.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Curso no College de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2010.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. Série Princípios, 2. São Paulo: Editora Ática, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. **O contrato da veridicção**. São Paulo: ASEL, v 2, n. 1, 1978.

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

HARTMAN, Luciana. **Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai**. Porto alegre: Horizontes Antropológicos, ano 11, n. 24, p. 125-153, jun./dez. 2005.

IRELE, Abiola. A literatura africana e a questão da língua. In: Sônia Queiroz (Org.). **Tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 26-41, 2006.

JOSÉ, Nsimba. **Os contos kongo e ovimbundu: uma abordagem morfo-estrutural**. Dissertação de mestrado em Línguas Angolanas e Literaturas em Línguas Angolanas. Luanda: UAN, 2016.

JUNIOR, Carlos Peixoto. **Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença**. Maringá: Psicologia em Estudo, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010.

KHARBOUCH, Ahmed. **De Greimas a Jean-Claude Coquet. O discurso e o sujeito**. São Paulo: Galaxia, especial 2, p. 41-63, dez. 2019.

LANGDON, Ester Jean. **A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos. Ano 5, n. 12, dez. 1999, p. 13-36.

LINDE, Charlotte. **Life stories. The creation of coherence**. New York, Oxford University Press, 1993.

MASSANGA, Joaquim Paka; GOMES, Nilma Lino. **Tradições orais em zonas de fronteira: o uso da história na (re)valorização das práticas culturais através**

de vivências, memórias e educação entre os bauoios de Yabi (Cabinda/Angola). Revista Áfricas. Vol. 7, n. 13, 2020, p. 110-127.

MARTINS, Maria do R. A. Rodrigues; TAVARES, Ana Cristina Pessoa. **Singularidades museológicas de uma tábua com esculturas em diálogo: do alambamento ao casamento em Cabinda.** Anais do Museu Paulista: São Paulo. Vol. 25. n. 2, p. 83-115. Maio-Agosto. 2017.

MATTE, Ana Cristina Fricke. **Veridicção e Paixão: entrelaçamentos narrativos e discursivos.** São Paulo: Estudos Semióticos-USP, v. 8, n. 1, p. 1-10, 2012. 0

MIRANDA, Maria; MARTINS, Maria. **Mabaia manzungu: tratado de deveres e direitos.** Coimbra: CIAS. Universidade de Coimbra. 2001.

MÜLLER, Marcos José. **A expressividade nos sonhos segundo Merleau-Ponty.** UFSC.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros.** São Paulo: Arte & Ciência. 1998.

NUNES, Diogo Cesar. Eu tive um sonho que não foi de todo um sonho: considerações sobre história, literatura e temporalidade. IN: RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloisa Selam Fernandes; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). **Narrativas Ficcionalis e Escrita da História.** São Paulo: Hucitec, p. 209-226, 2013.

ÒGÚNJÌMÌ, Báýò; NA'ALLAH, Abdul-Rasheed. **Introduction to african oral lietrature and performace.** Trenton: Africa World Press. 2005.

ONDJAKI. **Os transparentes.** Lisboa: Texto Editora. 2012.

PEREIRA, K.; RODRIGUES, M.; COSTA, F. A leitura de contos como recurso didático para a formação do leitor em Clube do Livro a partir da Pedagogia Histórico-Crítica. In: **Educação por Escrito.** Porto Alegre: PUCRS, v. 9, n. 1, jan-jun. 2018, p. 66-81.

PINTO, Alberto Oliveira. **Nós, os cabindas: Domingos José Franque e a história oral das linhagens de Cabinda.** Lisboa, Novo imbondeiro. 2003.

PORTO, Luana Teixeira. **O conto na visão crítica de Julio Cortázar: Atenção à criação literária, lugar de destaque para o leitor.** Londrina: Revista Estação Literária, v. 14, dez. 2015, p. 111-120.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto.** Lisboa: Vega Universidade. 1983.

RIBEIRO, Fábio Henrique. **Eficácia e entretenimento na performance musical.** Belém: Venabet. 2011.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português.** Luanda: Angolê. 1989.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** Lisboa: Editorial Caminho. 2006.

SCHIFFER, Michele Freire. Literatura, oratura e oralidade na performance do tempo. In: **Literatura e oralidade: Rastros e manifestações.** Campo Grande: REVELL-UEMS, vol. 2, 2017, p. 112-134.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: **A tradição oral.** Belo Horizonte: FALE/UFMG. 2006.

SILVA, Ângela Ignatti. **Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: USP. 2008.

SOUSA, Maria Teresa de Jesus Cardoso Pinto de. Óscar Ribas – **A oralidade que se escreve.** Dissertação de Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2008

SOUTO, Generosa. **Representação dos monstros e monstruosidades na literatura e no cinema: transformações em A terceira margem do rio, de Nelson Pereira dos Santos.** Porto Alegre: Letras Hoje, v. 46, n. 4, p. 97-102. 2011.

SQUIRE, Corrine. O que é narrativa? In: **dossiê: narrativas.** Porto Alegre: Civitas, vol. 14, n. 2, maio-ago. 2014, p. 272-284.

TAILOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas.** Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG. 2013.

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

TAVARES, Derek; LOUREIRO, José. Verdade e informação: **por uma realidade do conhecimento**. Londrina: INF-INF, v. 26, n. 3, p 478-498. jul./set. 2021.

TFOUNI, Leda Verdiani; LAUREANO, Marcella Massolini. **Entre a análise do discurso e a Psicanálise, verdade do sujeito – análise das narrativas orais**. São Paulo: USP, 2004.

VANSINA, Jan. Tradição Oral e sua metodologia. In: Joseph Ki-zerbo (org.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO. 2ª ed. 2010.

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

_____ **A filosofia tradicional dos Cabindas**. Vol I. Ed. Lisboa. 1970.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec. 1997.

_____ **Performance, recepção, leitura**. Ubu Editora, São Paulo. 2018.

_____ **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo. Companhia das Letras. 1993

ANEXOS

Narrativa 1

Título: O Leopardo <<morto>> e a gazela

Coletor: José Martins Vaz (1970)

Um dia o leopardo teve fome. Pensou na melhor maneira de arranjar comida. Depois de dar muitas voltas à cabeça, encontrou uma solução muito fácil, cômoda, única que lhe interessava.

Mandou o filho anunciar pelas redondezas que ele, Sua Alteza, o Rei da floresta, estava muito doente. Ouviram-se então, por toda a região os brados e os cânticos do filho:

O leopardo, nosso chefe, está a morrer. Todos os animais devem ir visitá-lo.

Apareceram logo alguns animais em casa do “moribundo”. Quando este os pressentiu, deitou-se, fechou os olhos e fingiu-se morto.

Começaram a ecoar nas redondezas os cânticos dolentes:

O nosso rei morreu, morreu...

Que tristeza a nossa.

O Leopardo ficou muito silencioso. Passados momentos chegou o filho, que fechou a porta da casa. Num salto, o “morto” levantou-se e matou todos os hóspedes. Comeu alguns e guardou os outros em lugar muito bem escondido, para futuras refeições. O filho mexia apressadamente a terra para esconder o sangue das vítimas.

Passadas horas, vieram mais animais. Entre eles, estava a gazela que vinha acompanhada de porco-espinho. Aquela reuniu todos os animais presentes e explicou-lhes laconicamente as suspeitas de que estava possuída quanto a uma possível cilada do leopardo.

Todos os animais procuraram esconderijos ali perto, para qualquer imprevisto. O porco-espinho não encontrou buraco para se esconder. A gazela espreitou timidamente para o interior da casa do leopardo e descobriu um bom esconderijo. E assim ficaram todos com suas tocas de salvamento. Dirigindo-se ao porco-espinho, a gazela falou assim:

Tu vais de mansinho esconder-te naquele buraco que está perto do leopardo; depois cravas-lhe no corpo um dos teus espinhos mais fortes. Quando vires as coisas mal paradas escondes-te e nós faremos o mesmo.

Todos os presentes louvaram a feliz ideia da gazela e ficaram a postos.

O porco-espinho arrastou-se a custo até junto do leopardo que se fingia morto. Estudou o local e resolveu-se a agir. Primeiro espetou os espinhos muito de mansinho. Nada de anormal. O leopardo estava de facto morto.

A um sinal da gazela, o porco-espinho cravou profundamente os espinhos. A princípio o “paciente” não deu sinal de vida. Mas daqui a pouco, não podendo suportar por mais tempo as dores, mexeu-se e, num ápice, levantou-se e correu em perseguição do agressor.

Toda a bicharada se entrincheirou. O leopardo barafustava, todo nervoso. Então a gazela começou, trocista, a cantar:

O leopardo é o rei da floresta pela sua força, mas não pela esperteza.

A bicharada, cantando e rindo, repetia em corro:

Devemos a vida à pequena e esperta gazela...

A ela devemos a vida...

Nota elucidativa:

Para os cabindenses, a gazela e a tartaruga são o símbolo da esperteza; o elefante simboliza a estupidez. O leopardo a valentia e a prepotência dos chefes.

Narrativa 2

Título: O cão e o trovão

Coletor: José Martins Vaz (1970)

Um homem casou. Teve três filhos. Um dia a mulher foi com os filhos ao comércio vender óleo de palma. A distância que tinha a percorrer era muito grande e toda coberta de floresta. Levaram o cão, companheiro inseparável dos muiombes.

A meio do caminho começou a chover. Os filhos atrasaram-se, pois estavam cansados. Foram surpreendidos por um cão muito grande com a cauda em forma de roda. Assustaram-se, como era natural, e correram apressados para junto da mãe, a cantar e a fugir quanto podiam...

Este cão é muito feio... e dá desgraça....

O cão doméstico repetia sempre, a compasso:

Mau-mau... Mau-mau...

A mãe disse-lhes:

Cuidado, filhos, que esse cão é mau.

Mal acabara de pronunciar estas palavras, apareceu junto deles o dito cão. Agarrou o cão doméstico pelo pescoço e voou com ele para as alturas, cantando sempre:

Tráááá... Tráááá... Tráááá...

O cão doméstico latia baixinho:

Mau-mau... Mau-mau...

De uma grande altura o cão doméstico caiu e partiu uma perna. Desse esse dia, todos conhecem a origem do trovão: o encontro de um cão muito feio e grande, com a cauda em forma de roda, e um cão pequeno doméstico.

Tráááá... Tráááá...

ladra o cão gigante e malvado: é o ribombar do trovão.

Mau-mau... Mau-mau...

late baixinho o cão doméstico: é a chuva caindo mansamente na copa das árvores frondosas da floresta do Maiombe.

Nota elucidativa:

O óleo de palma é o azeite de palma, extraído do dendém. Só a mulher e os filhos transportavam o óleo de palma: Assim é, na prática. Raramente o homem carrega fardos “caseiros”.

Narrativa 3

Título: O homem, as duas mulheres e o peixe

Coletor: José Martins Vaz (1970)

Um homem casou com duas mulheres... Era de família rica.

A primeira mulher teve muitos filhos. A segundo só um. Por esse motivo foi expulsa da casa, tendo também contribuído para isso os conselhos dados ao marido pela primeira mulher.

A mulher, que fora expulsa, levou todas as coisas que lhe pertenciam, incluindo o próprio filho. Certo dia foi pescar e apanhou muito peixe. Ficou contente, como é de supor. No dia seguinte, voltou ao mesmo local para pescar. Apanhou um peixe muito grande. Para lhe não fugir, pegou na catana para o matar. Mas quando estava prestes a desferir o golpe, o peixe começou a cantar:

Alto!... Não me mates... sou homem!...

A mulher, estarrecida, puxou-o para terra. O peixe pediu água; depois um pouco de peixe. A mulher ía-o servindo. Teve sono e deitou-se. Pediu a mulher para lhe tirar as lêndeas; pouco depois ressonava.

A mulher aproveitou a oportunidade para lhe roubar a espada (chi-mpaba) e fugiu, espavorida.

O peixe acordou e deu pela falta da mulher e da espada (chi-mpaba). Levantou-se e começou a cantar:

A mulher roubou-me... é muito má...

Quando a mulher estava a cozinhar o outro peixe que tinha pescado, recebeu a visita da primeira mulher, sua antiga companheira na casa do homem. Como vinha com fome, pediu-lhe algum peixe, mas não o recebeu:

Que fosse pescar, disse a outra mulher, pois havia muito peixe nesse dia. Ao ouvir tal notícia, imediatamente correu para casa; agarrou o cesto e dirigiu-se para o local da pesca. Apanhou muitos peixes. No fim da tarde, lançou de novo o cesto e pescou um peixe muito grande. Quis matá-lo com catana, mas o peixe começou a cantar:

Alto!... Não me mates... sou homem!

A mulher atirou com ele para terra. O peixe pediu água. A mulher deu-lha. Mandou que lhe tirasse as lêndeas e pouco depois ressonava. Então ela aproveitou a ocasião para lhe roubar o sino, símbolo da sua autoridade

Ao acordar, o peixe começou a lamuriar-se dizendo:

Agora estou perdido. Roubaram-me todos os meus distintivos de nobreza e do mando.

Viu a mulher ao longe e começou a cantar em voz forte:

Ó mulher!... Não fujas... Sou teu amigo... Espera aí...

A mulher esperou. O peixe chegou unto dela, pediu-lhe a catana emprestada para cortar uns arbustos. Penetrou na floresta, deu uma volta e, sem se fazer notar, chegou junto da mulher e cortou-lhe a cabeça, enquanto ia cantando:

Lançaste na miséria a companheira, conseguindo a sua expulsão da casa do teu marido... Por isso me vingo agora de ti. Fica para aí a agonizar...

Notas elucidativas:

A mulher estéril: é tida como “criança”, como inútil para o marido e para o próprio clã.

A mulher que tivesse só um filho: era como se fosse estéril.

Saiu da casa e levou consigo o filho: este pertence à família da mulher.

Pescar com cesto: assim pescam as mulheres. Os homens também usam a rede, o veneno.

Notas elucidativas:

A mulher estéril: é tida como “criança”, como inútil para o marido e para o próprio clã.

A mulher que tivesse só um filho: era como se fosse estéril.

Saiu da casa e levou consigo o filho: este pertence à família da mulher.

Pescar com cesto: assim pescam as mulheres. Os homens também usam a rede, o veneno.

Narrativa 4

Título: A noiva e os três namorados ausentes na Europa

Coletor: José Martins Vaz

Havia numa aldeia uma menina muito bonita.

Foi um dia passear com as companheiras a uma terra distante. Apareceram logo três pretendentes. Acompanhava-a sua tia materna que estabeleceu logo, como condição, um grande dote.

Os pretendentes não desanimaram. Sem prévio acordo, cada qual resolveu embarcar para a Europa a fim de lá arranjar dinheiro suficiente para o dote e sem grande perda de tempo. Volvidos encontraram-se os três. Estavam bem de saúde e com bons princípios de vida, pois a sorte bafejava-os. Falaram da sua aldeia, dos seus tempos de rapazes. E todos à uma perguntaram:

Onde estará a nossa namorada?

Lamentaram não terem conseguido já dinheiro suficiente para o alambamento, que era muito grande. O pior ainda era que, por vontade da tia da noiva – a verdadeira “dona” e responsável pelo seu futuro – o primeiro que apresentasse o dote seria quem casaria com ela.

Um deles assestou o binóculo, que graciosamente trazia a tiracolo, e virou-o para sua terra distante. Viu lá grande movimento, e numa cama estava a menina, muito doente. Ao lado os velhos e o feiticeiro para a curar. Os outros não acreditaram, mas renderam-se à evidência olhando pelo binóculo.

Ficaram preocupados aflitos. Um deles ofereceu o seu avião para irem imediatamente até ao seu povo, uma vez que de barco teriam muita demora. Levantaram o voo e, pelo binóculo, iam vendo que a menina estava cada vez pior. O terceiro disse ao aviador:

Vai depressa pois eu sou empregado de farmácia e conheço um medicamento que opera maravilhas.

O avião voava muito. Quando chegaram junto da casa, o empregado da farmácia tirou um pequeno frasco do bolso; ia a entrar, mas não o deixaram, dizendo a menina já estava morta. Só então ouviu o que a multidão cantava, entre lágrimas e compasso de dança:

A menina já morreu. Que tristeza tão grande. Malvados os feitiços.

O coro cantava assim:

Que pena!... Era tão linda.

A muito custo, o ajudante da farmácia entrou em casa. Abriu a boca à menina e deu-lhe o medicamento. No mesmo instante a menina ressuscitou. Foi um explodir de alegria quando o caso foi sabido pelos presentes. Durou pouco tempo, porque os três namorados se travaram de razões.

- A menina é minha, dizia o do binóculo. Eu é que descobri que estava doente.

- Não. A menina é minha, dizia o do avião, pois se não fosse o meu avião não teríamos chegado a tempo.

- Nunca. Ela é minha só minha, afirmava o ajudante da farmácia, uma vez que a fiz voltar à vida.

Envolveram-se os três em grande desordem. Eles e todo o povo. O Resultado foi terem morrido os três. Organizou-se um enorme cortejo a caminho do cemitério. A menina, toda chorosa, cantava em tom dolente:

A vida da mulher é uma vida infeliz.

Por causa do casamento não há paz na nossa terra. Só luto.

A assistência, muito numerosa, ululava em sons plangentes:

Os três a queriam..., os três a perderam...

Notas elucidativas:

A tia materna: é ela a responsável pelas sobrinhas. Claro que aquele “casamento” não se resolveu de modo tão simples. Foi necessário consultar o resto da família e fazer várias cerimónias e reuniões antes de aceitar o pretendente.

Casaria com a menina aquele que primeiro apresentasse o dote: em tempos isso aconteceu, uma vez ou outra.

A multidão dançava, cantava, chorando a defunta: assim é, realmente.

Malvados os feitiços: por terem ocasionado a morte. É que, para os cabindas, a morte nunca é “natural”. Há sempre uma “razão especial”: inveja, vingança, feitiçaria etc. ...

Narrativa 5

Título: O palmador¹⁸

Contador: João Barros Muaca (2020)

Ibinda- *Tshibeli ilumbu, tata mueka ntini zi ngazi, u toza libá liandi va ndeku muila. Vana kabá toza, mueni muendji, una ka vuá ndjinza buindji ka toza malavu. Meni vanga wau, ilumbu tshi landila, usa bambakana khozi, mbele tsió, tshingundu, tshithoto, tshikotika, tshiphiti ai nsinga, buindji kenda ke kanga tsingundu. Baka vana tsina libá, kanguizi khozi, bambakani biabioso bina ka nata, tona kuba khozi, mu ntula u tatu, tala ku tsi, mueni khosi va tsina libá ya yoso y banda mu ibila tshi nzala, balula thalu kuna muila, ngandu we kuiza maseka ivandi ai nzalandi. Muala bakazi yinduli muna buela tombuka kuna mbata libá. Vana ka belama vitila vana senga libá, sekisa meso, tala bubu, nduma ube manu zingama vana muendji beni una kaba tomba toza. Ana hi, hindindi. Muala bakazi ni li vanga li sieli ko. Ka kuluka, khosi weku ntelimina vana tsina libá; Ka iloza mu mazi, mueni ngandu be kuasa munu, be tala kuna senga li libá, nduma be manu pupilika ntú. Mualabakazi, ni ku kuenda ku sieli ko. Ana hi, hindindi.*

Butshielika kuandi ti, ba womba ba n’monikinanga ma phila beni yy, muna kambu ni li vanga, ibila ti, ni va viokila ai ni ku kuenda ku sieli ko. Umana monikina nsamu u phila beni yy; litshiá u vanga?

Português – *Era uma vez, um palmador resolveu ir cortar dendem à sua fazenda que se encontrava a beira dum rio onde plantara um hectar de palmeiras. Posto lá, subiu na palmeira, arranjou-a e viu que havia um muendj¹⁹i que poderia servir-lhe*

¹⁸ Profissão de quem tem a sua atividade na extração de derivados da palmeira.

¹⁹ Flor da palmeira que gera dendém e vinho de palma.

para a obtenção do famoso liquido mandjienvo²⁰ “malavu”. Preparado que foi o muendji, no dia seguinte, pegou-se tudo quanto era necessário para se levar, concretamente, o arco khozi²¹, uma faca, cabaça (tshingundu), tshithotolu, isto é, um objecto preparado com banza²² que serve para colocar na abertura que se faz para permitir o corrimento ou passagem directa do liquido mandjienvo “malavu”, uma navalha, uma catana e uma corda própria para fixar-se o tshingundu. Chegando junto da palmeira, colocou o arco “khozi”, agarrou com tudo quanto levava, ao fazer os três primeiros lançamentos do arco “khozi”, lançou uma vista de olho, observou um leão faminto junto à palmeira, ao rio um jacaré com o rosto também de faminto. Com medo do que estava a observar, resolveu avançar mais a arriba para cumprir o seu programa, dada a necessidade e a importância que se revestia, atijando as vistas, viu junto do muendji uma cobra preta (nduma) bem envolvida no mesmo muendji. Espantado, sem solução e por conseguinte sem por onde ir, porque encontrava-se entre a espada e a parede, isto é, ou vida ou morte, para aonde ir nesta encruzilhada; Desafortunado eu!

Notas elucidativa:

Algumas pessoas nunca encontraram solução dos tantos problemas que lhes circundam e acabam por perder ânimo e ficar sem força de agir, porque viu que não há nem uma porta nem janela para sair. Já aconteceu contigo, qual foi a saída?

Narrativa 6

Título: A travessia

Contador: João Barros Muaca (2020)

Ibinda _ Tshibeli ilumbu, ntshieto mueka ube zinguilanga va bualal bu Tshivolika, u iyndula muna kuenda ke kangala ku buala bu Tshió-didi, muna nata khombo, nkó tsaka ai ibulu tshi nsitu ba ntanguninanga mbulu, voti ngó una ubá nawoso u kendalala mu nzala. Vandji, buindji ka vitila kuna Tshió-didi, ka fueti sabuka muila u nene nene, voti u yanguila una tu podi tabila mu buatu. Buatu beni buna ba podi tabila muila, buba bu tshió, ba podi fuana ko baboso, tonikuandi, nvuili buatu,

²⁰ Vinho de palmeira

²¹ Utensílio tradicional usado para subir a palmeira.

²² Artefato perfurador feiro de ramo de palmeira.

khombo, tsaka, mbulu voti ngó ai naveka mama beni. Muna buau, ka fueti vanga mi ntula mi wombo muna taba muila, natanga tshimueka tshimueka, naka ka podi bika khombo ai tsaka, ni ngó ai khombo. Mama beni wizi ku tonina muna taba muila ai khombo, vutuka muna kuiza landa tsaka, yoko be vutuka muna kuiza landa ngó mu ntula u tsinu, buindji baka kakila khombo ke mueni ngó.

Meta monika ai meta salama mu luzingu lu batu bana beta mangu iyndula Lina li fueti vangu muna thangu, buindji mangu kambu ni tshi nvela tshina tu baka ai tshiekutu salisa mu luzingu.

Português – *Era uma vez uma mulher que vivia numa aldeia chamada Tshivolika, resolveu fazer um passeio para uma aldeia vizinha chamada Tshió-didi, levando consigo uma cabra, um feixe de saca-folha²³ e um lobo, dentre eles, famintos, mas que a serviria para o gesto de amizade à outra família a qual iria encontrar na aldeia. Para se chegar a aldeia Tshió-didi, era necessário atravessar um rio colossal e de canoa. Mas como na canoa não podiam caber todos os quatro, dentre o remeiro, a senhora, a cabra e o lobo e até mesmo o feixe de saca-folha, este tem de fazer várias viagens, levando um de cada vez dentre as três coisas, isto é, a cabra, o lobo e o feixe de saca-folha. No entanto, nunca pode deixar a cabra com a saca-folha, nem o lobo com a cabra. Resolveu a senhora em começar a atravessar para a outra margem do rio com a cabra, em seguida com a saca-folha, de regresso a busca do lobo, voltar com a saca-folha e finalmente terminar a atravessar com o lobo para proteger a cabra das garras do lobo e o feixe de saca-folha da cabra que tanto aprecia da verdura.*

Notas elucidativass:

Na vida, devemos saber quem odeia quem e quem pode ser alvo do outro instantaneamente. Já conviveste ou andaste com um amigo ou amiga pelo (pela) qual entregaste à presa. Como ficaste depois de saberes que o amigo ou amiga está a sofrer por teu delato?

²³ Folhas de mandiocqueira (aipim)

Narrativa 7

Título: O Castigo ao caranguejo

Contador: Jorge Casimiro Congo (1993)

Certo neto perguntou ao seu avô: que razões fizeram com que o caranguejo não tenha cabeça?

O avô respondeu assim: Desobediência, orgulho e insubordinação (lunangu). E continuou explicando. O chefe de todos os animais mandou anunciar (mbila konku) a todos os animais que se preparassem que, na quinta-feira (kilumbu kikingandi), receberiam as suas respectivas cabeças. O caranguejo, depois de ouvir o anúncio, sentiu grande alegria e organizou uma passeata e festa eufóricas, gritando e cantando por toda a região: nós, caranguejos, receberemos as cabeças (repetindo). Os outros animais, movidos pela desordem, confusão e instabilidade causada pela manifestação não autorizada da turma do caranguejo, informaram ao chefe dos animais as façanhas do caranguejo e toda a sua turma. Foi, então, que fora chamado para, junto à autoridade animal, justificar e retratar-se sobre o caos criado na comunidade e parar o seu desfile polêmico. Mas o caranguejo desprezou as ordens do chefe (ubangula kuandi) e continuou a sua festa pois era grande alegria receber cabeça. Os mensageiros da autoridade animal voltaram junto do chefe e informaram que o caranguejo não tinha dado a mínima atenção ao aviso e continuou a sua passeata, causando desordem na região. Chegando o dia da cerimônia da recepção de cabeças, todos os animais receberam as suas respectivas cabeças, exceto o caranguejo.

Notas elucidativas:

Por orgulho e teimosia, perdemos coisas essenciais da vida. Foi por isso que o caranguejo não teve “cabeça”.

Narrativa 8

Título: Polêmica gerada pela mosca

Contador: Filipe António Tomás (2020)

Certo dia, enquanto a jiboia calma e serena apanhava o sol da tarde, apareceu a mosca que, ao contemplar a sua pele colorida e axadrezada, pensou em cortejá-la e, então, perguntou-lhe: -Assim, tu, cortejada, seria uma boa refeição? A jiboia respondeu que sim, segundo dizem. A mosca limou a catana e foi direto à jiboia para cortejá-la. Tendo se apercebido, mexeu-se até a toca da ratazana, onde ficaria até a mosca ir. Como a mosca demorava a retirar-se da entrada da toca, a jiboia sentiu fome e comeu os filhotes da ratazana tendo deixado a toca à noite. De regresso aos seus aposentos, a ratazana não encontrou os filhotes. Ao ir procurá-los, deparou-se com os rastos da jiboia. Não restando mais dúvidas, foi ter com bulukoku (uma ave responsável em anunciar eventos na comunidade) para dar a conhecer à toda a comunidade o sucedido. Foi então, que ao seu grito, o macaco soltou-se do galho onde dormia e caiu sobre o elefante e, este, com susto foi a planície correndo e pisou em ovos do passarinho, que queimou a planície para apanhar o elefante. O fogo atingiu o veado e este fugiu ao rio, tendo encontrado as esposas dos chefes a banharem todas nuas. Foi então que o veado foi levado ao tribunal comunitário para o julgamento sumário. Aos chefes e juízes o veado culpou o passarinho que queimou a planície, este ao elefante que pisou em seus ovos, o elefante ao macaco que o assustou ao cair por cima dele, o macaco ao pássaro apelador, por gritar junto ao seu galho, apelador a ratazana por lhe insistir que fizesse a apelação, a ratazana a jiboia que comera seus filhotes e a jiboia, obviamente, à mosca que queria cortejá-la. Então, chamaram a mosca para justificar o motivo por que desejava cortejar a jiboia, criando esse caos na comunidade. A mosca nunca tinha conseguido responder e justificar, limitando-se, até hoje a diambular, vaguear e divagando, emitindo o som incaracterístico: zzzzz ohoonon!

Notas elucidativas:

Por mais complexos e graves que sejam os problemas, deve-se ter calma na sua resolução para evitar damos e mal entendidos que podem causar caos na comunidade. Nunca faça mal a alguém que nunca te deu motivos para tal.

Narrativa 9

Título: A maldade de um pai

Contador: Cristóvão Lando (2020)

Certo dia um senhor casou-se com uma mulher e tiveram dois filhos: uma menina e um rapaz, como se diz na Bíblia, Adão e Eva. A menina partiu e casou-se com um homem vindo próximo daqui. Se disser que veio de Belize ou Buco-Zau (municípios mais ao norte e distantes do local onde gravamos o conto – grifo meu) estaria fora do assunto. Lá onde foi, teve o seu primeiro parto. Veio o recado: mãe e pai, a vossa filha teve. (intercala-se uma canção “kumbela uaku uendanugue...”) Então disse o pai: vou para lá, mas não irei sozinho. Vou com o outro gêmeo para ele conhecer o sobrinho. A esposa preparou o embrulho (pasta do marido). No dia combinado, muito cedo, partiram. Andaram, andaram e seu inquilino, a barriga já tinha começado a pedir. Então, pediram-lhe que aguentasse mais um pouco. Chegando próximo de uma árvore muito comprida, o pai pediu ao filho que subisse para ver, do alto, o que anda realmente mal entre os homens. Minutos depois, o pai perguntou-lhe: já viu o mal da nossa sociedade? O menino responde: ainda não. Estando mais ao alto, viu o pai a abrir o saco que continha o farnel. Na sequência, o menino pensou: como pode o pai abrir o farnel e comer sozinho! O pai ainda voltou a perguntar: já viu o mal que está a estragar a sociedade? O menino respondeu: já encontrei. Sério, encontrou o mal, replicou o pai! Sério, encontrou o mal? Voltou a perguntar o pai! O menino respondeu: encontrei o malfeitor. O pai, estupefato, insistiu: viu? O menino respondeu: vi. Aí mesmo no chão é onde se encontra o malfeitor.

Notas elucidativas:

O malfeitor nunca está distante. Está perto. É o que ocorre, por exemplo, quando dono da casa e da família morre. A família próxima ocupa a casa e se apodera dos seus bens em detrimento dos herdeiros legítimos (os filhos).

Narrativa 10

Título: Ih!! Ah!

Contador: Joaquim Mbatchi (2020)

Em certa aldeia, morava um senhor malfeitor cuja filha namorava um rapaz respeitoso, que deu um dote valioso em casamento a menina. Mas o pai achava pouco. Não se contentava com o dote recebido. Chamou o rapaz, disse-lhe: dar-te-ei um trabalho. Se o fizeres bem, receberás a

tua mulher ao final do mês. E antes de entregar-lhe a minha filha, mandarei procurar-me duas coisas. Se não as trouxeres, deverás trabalhar para mim por muitos dias. Coitadinho, o rapaz entregou toda a sua alma ao trabalho árduo. Ao final do mês, o rapaz foi ter com o sogro e perguntou-lhe: satisfeito com o trabalho feito? O velho malfeitor disse que sim, que estava satisfeito. Então, diz-me as tais duas coisas que devo levar-lhe para, finalmente, levar a minha mulher. O velho malfeitor respondeu-lhe: busca-me duas coisas: ih, ah, e levarás a tua mulher. O rapaz, pessoalmente, foi pensando o que seria ih, ah. Foi ter com os anciãos da aldeia, mas ninguém conseguiu decifrar o “ih, ah” que o velho queria. Então, resolveu tomar a peito o assunto e foi ao bosque. Agarrou um escorpião e colocou num saco e juntou formigas “picantes” (masense) e colocou em outro saco. Dirigiu-se a casa do velho sogro malfeitor com as duas sacolas e disse-lhe: eis-me aqui. Trouxe o ih, ah. O velho observou as duas sacolas e perguntou: o que tens nessas sacolas? Coloque a mão e descobrirás, respondeu o rapaz. Colocou no primeiro e, mordido, gritou “ah!”. Pediu-lhe que colocasse no outro, mas, como as dores eram fortes, não ousou e disse ao rapaz que levasse a sua mulher.

Notas elucidativas:

A inteligência é um valor que supera a força, a ganância e a ambição. O rapaz noivo sabia que “Ih, ah não existiam materialmente. Decidiu fazê-lo desistir, impondo ao sogro uma dor terrível.

Narrativa 11

Título: O galo e o jacaré

Contador: Joaquim Mbatchi (2020)

Era um dia, o galo saiu passeando para um rio, onde anoiteceu. Tendo anoitecido no capim e pernoitado num tronco, junto à margem do rio, ao amanhecer, como é sua essência, cantou: “kokoleotoooo”. O jacaré ouviu o canto e, mal humorado, acordou nervoso e foi junto do galo protagonizando uma grande discussão, até que a cegonha (médica dos bois) apareceu e acalmou a gritaria. Levou ambos ao Tribunal da aldeia para serem julgados. O primeiro a cederem a palavra foi o jacaré que disse o seguinte: enquanto dormia em minha casa, esse maldito gritava: quero que morra o jacaré, que morra o jacaré, e como não tenho medo de nenhum galo, fui ter com ele para que parasse. Terminado o seu depoimento, veio a vez do galo

que disse o seguinte: tenho autoridade de acordar todos os animais, de manhã cedinho. Se eu não cantar, a comunidade fica em pânico e se desorienta. Eu não cantei que morra o jacaré. Eu canto, como é a minha essência, “kokoliotoo”, que, em língua dos nossos antepassados significa “acordai, que amanheceu”. O Juiz, temendo o jacaré que rangia os dentes junto ao tribunal, deu-lhe razão, proibindo ao galo de cantar.

Em obediência à sentença do juiz, no dia seguinte, o galo não cantou. Como consequência, ninguém acordou, até mesmo o jacaré, nem o sol nasceu. Ao longo de cinco dias só dormiam e uns nem mais sono tinham e iam se perguntando o que se passava, e uns ainda achando que era o fim do mundo.

Foi então que o chefe da aldeia foi ter com o galo (que não é normal em contos tradicionais, pois, o chefe, normalmente, manda chamar-grifo meu) e pediu explicação porque não mais cantava. O galo respondeu-lhe: eu disse bem ao juiz, mas ele deu razão ao jacaré e proibiu-me de cantar, por isso, toda a aldeia está cheia de medo. Depois de ouvir isso, o chefe de todos os animais disse: vou rapidamente ter com o juiz e seus adjuntos e irei destituí-los e nomear outros, pois, não sabem trabalhar. E tu, voltas a cantar.

Logo que voltou a cantar, amanheceu, o sol nasceu, a comunidade alegrou-se e partiu ao dia-a-dia (trabalho).

Notas elucidativas:

O medo e a imparcialidade são responsáveis de muitos problemas que a nossa sociedade vive. Uma decisão imparcial faltando a verdade prejudica o funcionamento das estruturas legais e contribui para a desordem social. Foi o que aconteceu naquela aldeia, depois de um julgamento imparcial do litígio entre jacaré e o galo.

Narrativa 12

Título: O pescador miserável (pobre)

Contador: Joaquim Mbatchi (2020)

Certo homem forte morava numa aldeia chamada Balsa e tinha uma ferida incurável na perna. A mesma ferida dava-lhe muitas dores, mas o que lhe deixava mesmo triste era o cheiro mau que as pessoas fugiam. Seguiu muitas medicações e cuidados médicos, metia medicamentos de vários tipos, porém sem resultados

desejados. Por isso, um dia, subiu a canoa e seguiu o rio para se afastar da comunidade que o fugia e cuspiam devido ao cheiro da ferida (pena e tristeza). Percorreu sozinho o rio flutuando na canoa sem destino certo. O rio tornou-se seu esconderijo, até que chegou a uma aldeia onde morava um velho inteligente (cheio de sabedoria), que morava sozinho em sua única casa. O velho cheio de sabedoria descobriu a tristeza em que se encontrava o enfermo, afastado pelos seus na aldeia que deixara. O velho da nova aldeia recebeu-o, aguentou o mau cheiro, lavava-lhe e curava-lhe a ferida, aconchegou-lhe e consolou-lhe com amor e paciência. Sua ferida era profunda e a pele não se podia colar. O velho tratava-lhe, diariamente, sem se cansar e pediu-lhe que ficasse consigo em casa. O doente morou vários anos em casa do velho. Certo dia, o doente disse ao velho: tu és melhor que todos os meus amigos. Recebestes-me, tratastes-me, alimentastes-me de coração. Eu não tenho nada para recompensar, tu sabes! A única coisa que posso fazer por ti é te dizer o dia que morrerei, porque eu o sei e esse segredo é que me faz bem. O velho tentou acalmar-lhe dizendo que está feliz em viverem juntos e vê que viverá ainda muitos anos na face da terra. O doente respondeu-lhe: amigo, os meus dias estão próximos e tu, nesse dia, ficará em paz. Tu não sabes medir a tua bondade em mim, porque o teu coração é bom demais. Ouve-me bem. Eu subirei a minha canoa velha e pequena e deverás dizer aos teus parentes e toda a aldeia. Vocês alinharão as vossas canoas no rio e todos os pescadores irão atrás de mim. Depois disso, em pouco tempo, o rio encheu-se de canoas. Todos os pescadores foram atrás do pobre. De longe, ele mandou parar a caravana e disse o seguinte ao velho: amigo, aqui irei desaparecer! Esse rio foi em tempos meu protectorado e vai se tornar minha casa. Meu tempo chegou! Mas, para todos, o vosso ofício de pescar (ondando) vos dará benefício. Pescaí o necessário. Quando virdes um peixe grande e preto, sabereis que a atividade de pesca chegou ao fim. Mas, nesse espaço aqui, será aqui que deveis pescar. É tudo que tenho para vos deixar. Depois de proferir essas palavras, ele e a canoa afundaram no “fundo” do rio. Tudo aconteceu como disse. O velho e os filhos só pescavam naquele espaço. Lá era o único lugar onde não faltava peixe.

Esse conto quer dizer-nos que a ginguba torrada é que cresce. Quem tem ouvidos, que ouça.

Notas elucidativas:

Sempre que fizer um bem, a gente acumula benefícios e graças. A aldeia ficou abundantemente abençoada por ter acolhido aquele homem agonizante.

Narrativa 13

Título: Conto sobre os mosquitos (metamorfose)

Contador: Joaquim Mbatchi (2020)

Na aldeia de Kilensoka, viviam duas pessoas, marido e esposa. Viviam alegremente. Nada ocorria que destruísse a paz da sua casa. Certo dia, a esposa ficou na doença. O marido deu-lhe todo o tipo de medicamentos, mas ela não sobreviveu, morreu. O marido ficou cheio de tristeza e os aldeões não conseguiram consolá-lo. Não quis sepultar o corpo da esposa e vivia com o cadáver. Os aldeões não suportaram o cheiro do cadáver e o pediram que o enterrasse ou que o tirasse da aldeia. Então, o marido montou o cadáver na canoa e viveu longos anos consigo, devido ao amor que tinha pela esposa. No ano seguinte, uma sereia apareceu-lhe e disse: eu tenho poder de ressuscitar a sua esposa. Tirou uma agulha que picou no dedo do homem e adoçou uma gota de sangue no cadáver. A esposa ressuscitou e a sereia sumiu. O casal foi vivendo de forma feliz, mas essa felicidade não durou muito tempo. O marido velho, sem beleza, sem forças, como era antes, a esposa fugiu, quando o marido se ausentara a procura de mantimentos em outra aldeia. Então, foi a sua procura para aconselhá-la a voltar para o seu solar, mas a esposa meteu dedo no fogo que voltar a casa do marido e pediu-lhe que retirasse dela o sangue que a ressuscitou e voltasse ao marido. Pegou em agulha, picou no seu dedo e deixou cair uma gota de sangue na água e, na mesma hora, o corpo da mulher desfez-se e espalhou-se em pó e transformou-se em ovos de mosquitos e desses ovos saiu um “bando” deles que nos pica para nos chupar o sangue. Esses mosquitos representam a mulher que pretende nos roubar a gota de sangue que lhe ressuscitou da primeira morte.

Narrativa 14

Título: O Rato e o gato (Mpuku ai iuaia)

Contador: Joaquim Mbatchi (2020)

Porquê que o gato e o rato se tornaram inimigos?

A mãe gata e a solteira rata fizeram um acordo, enquanto amigas, quando a gata teve 7 filhos. A mãe rata ficou com dificuldades em cuidar dos filhos, por isso sua amiga rata, sem marido, ofereceu-se a cuidar dos bebês da gata, sempre que se ausentasse. Dias depois, a ratinha recebeu a visita da sua tia paterna, a gazela, que lhe disse: filha, sabia que a carne do gato é a mais saborosa de todas as carnes da face da terra? A rata, primeiro, teve dúvidas, mas dias depois, concordou com a gazela. Mataram e comeram um gatinho e gritou: que saborosa é essa carne, para justificar o crime que cometera. Sete dias depois, sendo muito saborosa, comeram os gatinhos. Por aquele ato monstruoso, a gata começou a caça-la, mas não a apanhava. Então, a gata reuniu toda a sua família e combinaram a agarrar e comer todos os ratos que encontrarem. Por isso, onde houver gato, todos os ratos escondem-se, porque, basta aparecerem, a caça começa.

Notas elucidativas:

Não se aproprie da coisa alheia, sob pena de nunca ter paz para o resto da sua existência. Vemos o rato a fugir do gato perdidamente.

Narrativa 15

Título: Manguitukulu (misterioso)

Cantor/compositor: Alberto Zau (2004)

Dos nossos antepassados vieram os dilemas

Misterioso/incrível

Javali que recebeu sinal ou marca!

Onde já se viu um javali marcado?

Mandioqueira a dar feijão!

Onde já se viu uma mandioqueira a dar feijão?

Uma criança assobiando?

Onde se viu uma criança assobiando?

Um rio sem rochas com água corrente!

Como é que um rio sem rochas pode ter água corrente?

Negro com progenitores brancos!

Onde já se viu um negro nascido de brancos?

Uma pata parindo uma vaca!

Como pode uma vaca pode nascer duma pata?

Pode-se manufacturar um pilão com areia?

Onde se viu um pilão feito de areia!

Bagre gerar um pássaro!

Onde já se viu um passarinho gerado pelo bagre?

É ver o inexistente.

Notas elucidativas:

A natureza não faz saltos. Ela é ordeira. Inverter a ordem da criação, só pode acontecer na fantasia. Aos olhos dos homens seria um mistério.

Narrativa 16

Título: *Ka uiua mantuba ngietu* (Nunca acreditas nas palavras de uma mulher)

Contador: Raimundo Próspero Cula Bumba (2022)

Um jovem, que vivia com sua esposa, decidiu cumprir, junto dos pais dela, o dever tradicional do dote matrimonial. Após a cerimónia tradicional, o pai tomou a palavra e disse: não tenho nada para retribuir esse teu gesto de extrema alegria, porem leve este cachorro. É a única coisa que posso lhe oferecer. O genro quis recusar a “insignificante” prenda, alegando que o cão lhe daria mais prejuízo que benefício: estaria a comer nas casas vizinhas e criar enormes problemas na comunidade. O sogro replicou: esse será bastante útil. Leve-o.

Sempre que o cão acompanha a esposa à lavra, caçava algum animal selvagem, dando contributo na alimentação e sustento da família. A carne era consumida e, muitas vezes, vendida. Certo dia, a mulher, lá na mata, viu o cão cheio de sangue na boca e, sem hesitar, foi buscar o marido na aldeia dizendo-o que o cão devorou e matou o filho do casal, que deixou algures a descansar. Seguidamente, o marido pegou na espingarda, foi a lavra, deparou-se com o cão e matou-o. posteriormente, ouviu o filho a chorar e percebeu que matara o cão injustamente. Zangado e arrependido, insurgiu-se contra a esposa que não foi capaz de averiguar que a criança estava a dormir e que o sangue pertencia a um animal por ele morto. O cão matou um animal e não uma criança. O noivo ficou comprometido e não sabia como ir ao sogro e contar-lhe a tamanha perda provocada pela falsa informação dada pela mulher. Ganhou coragem e foi ter com o sogro informando o sucedido. O sogro

respondeu-lhe: perderam grande cão (caçador). Ele chamava-se “Nunca acredita na palavra de uma mulher”.

Notas elucidativas:

É perigoso acreditar em informações dadas por uma mulher. Elas têm dificuldades em ir busca a essência da situação. Podem dar uma informação movidas de entusiasmo e emoção. Se a ela tivesse a coragem de ir ver a origem do sangue na boca do cão, teria evitado a perda do útil.

Narrativa 17

Título: O sonho e o cão

Contador: João Marcelo “Murra” (2022)

Certo homem tinha dois filhos. Um deles criava cães. Um belo dia, o homem que criava cães dormia no quarto com sua esposa. Enquanto dormia, sonhava que estava na lavra e javalis atacavam-lhe. Despertou subitamente e, gritando, assustou a dama. Sentado na cama, começou a contar o sonho à mulher, dizendo que estava na lavra e foi atacado por javalis. Enquanto contava o sonho, os cães, que dormiam na varanda, começaram a resmungar (hi,hi,hi,hi). A mulher, assustada novamente, disse ao marido que na varanda estava alguém a rressonar (roncar), e o marido prontamente disse-lhe que era o cão que também sonhava. O voltaram a dormir. De manhã, assando banana e torrando ginguba para o mata-bicho (pequeno almoço ou café da manhã), na muanza comunitária, contou aos demais membros da comunidade, que sonhou um ataca de javalis contra si na sua lavra. Enquanto contava, um ancião da comunidade supôs que o sonho seria real. O cão, junto da sombra, ao ouvir o seu dono a contar o sonho, começou a resmungar. Um menino alertou que o cão também tivera o mesmo sonho. Os mais velhos ficaram surpresos com a intervenção do menino: como podes dizer isso? Ele respondeu: os cães ficaram muito atentos e reagiram ao ouvirem o dono a contar o sonho. Depois do mata-bicho, os homens da comunidade, acompanhados de seus cães, partiram para o “mbingu”. Durante a caça, abateram três javalis. Então, o sonho dos homens o cão também sonha, porém o cão não consegue exteriorizar para conta-lo. Por isso é que o sonho sonhado pelo cão morre dentro de si. Não o exprime.

Notas elucidativas:

Sempre que sonhar, deve contar o seu sonho à família e à comunidade. E estar atento à reação do cachorro, se tiver. Eles sonham igual os homens, só não consegue exteriorizar os sonhos. Se o homem tivesse ido sozinho à lavra sem contar o seu sonho, tudo aconteceria tal como sonhara.

Narrativa 18

Título: A jiboia e os ovos da galinha

Contador: João Marcelo “Murra” (2022)

Certo dia, uma jiboia enrolou-se nos ovos de uma galinha. Assim que encontrou a jiboia juntos dos seus ovos, subiu no galho de um arbusto e pediu socorro gritando. Prontamente, apareceu o veado: o que se passa, galinha? Perguntou. Veja aí a jiboia enrolada nos meus ovos, respondeu a galinha. Não se preocupe, galinha, garantiu o veado. Tenho patas pontiagudas e afiados. Vou pisá-la e furá-la e ela morrerá. A galinha implorou que não o fizesse, pois os seus ovos quebravam também. Ainda em desespero, voltou ao galho e pediu socorro novamente. Apareceu o elefante. Eu vou pisa-la e morrerá logo, disse. A galinha implorou ao elefante para que não o fizesse, pois se o pisasse seus ovos corriam perigo na mesma. Ainda em desespero, apareceu a formiga quissonde, sempre em grupo. O que está acontecendo, galinha? Indagou. Olha a jiboia com os meus ovos. Respondeu a galinha. Tenha calma. Vamos entrar na jiboia, vamos pica-la e, desconfortado, sairá devagar. Foi então que, depois de sentir as picadelas das formigas, a jiboia pôs-se a andar deixando os ovos intactos.

Notas elucidativas:

Os problemas não se resolvem com força e violência, pois podem vir mais danos. Pacatamente, tudo se resolve. A galinha teve todo o cuidado e fez tudo para que a jiboia fosse embora, sem quebrar os seus ovos.

Mapa dos contos e seus respectivos contadores

Conto	Contador	Idade	Lugar	Ocupação Social
O leopardo “morto” e a gazela	José Martins Vaz*		Cabinda	Etnólogo e missionário católico
O cão e o trovão	José Martins Vaz*		Cabinda	Etnólogo e missionário católico
O homem, as duas mulheres e o peixe	José Martins Vaz*		Cabinda	Etnólogo e missionário católico
A noiva e os três namorados na Europa	José Martins Vaz*		Cabinda	Etnólogo e missionário católico
O <u>palmador</u>	João Barros <u>Muaca</u>	55 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
A travessia	João Barros <u>Muaca</u>	55 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
O castigo ao caranguejo	Jorge Casimiro Congo	69 anos	Cabinda	Presbítero católico e escritor
Polêmica da mosca	Filipe António Tomás	51 anos	Caio, Cabinda	Autoridade tradicional (Chefe da Zona)
A Maldade de um pai	Cristóvão Bambi Lando <u>Chiacó</u>	48 anos	Caio, Cabinda	Autoridade tradicional (Secretário da aldeia)
<u>Hi! Ha!</u>	Joaquim <u>Mbatchi</u>	52 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
O galo e jacaré	Joaquim <u>Mbatchi</u>	52 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
O pescador miserável	Joaquim <u>Mbatchi</u>	52 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
O conto sobre os mosquitos	Joaquim <u>Mbatchi</u>	52 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
O Gato e o rato	Joaquim <u>Mbatchi</u>	52 anos	Cabinda	Apresentador do programa radiofónico em língua <u>ibinda</u>
Mistério/incrível	Alberto Zau		Cabinda	Músico e agente cultural
Não acredita nas palavras de uma mulher	Raimundo Próspero Bumba	56	Cabinda	Agente petrolífero e advogado tradicional
O sonho e o cão	João Marcelo	58	Cabinda	Operador de máquinas e advogado tradicional
A jiboia e os ovos da galinha	João Marcelo	58		Operador de máquinas e advogado tradicional

Mapa de conteúdo dos contos

Conto	Personagem/Ente	Atuação	Espaço	falta	Castigo	Recompensa	Moral
O caranguejo sem cabeça	Caranguejo Chefe dos animais	Desobedecer Julgar	Selva	Orgulho	Não recebeu a cabeça	Nenhuma	Ao orgulho e desobediente são vedados bençãos e recompensas
Sarilho da Mosca	Mosca Outros animais	Provocar caos	Selva	Caos e instabilidade	Condenado a zunir, sem conseguir exprimir nada (zzzz; zum, zum)	Nenhuma	Ante de arranjar um problema, deve prever como resolvê-lo.
O leopardo e a gazela	Leopardo Gazela	Predador Salvador	Selva	Prepotência	Continuou esfomeado	Nenhuma	A inteligência vale mais que a força.
O cão e o trovão	Cão grande Cão doméstico Mãe e dois filhos	Malfeitor Companheiro	Selva	Maldade	Trovoadas	Chuva	Depois da tempestade vem a bonança
O homem, as duas mulheres e o peixe	Mulher fecunda Mulher estéril Peixe	Influenciadora Cumpridora Justiceiro	Aldeia	Egoísmo	Agonizando sem cabeça	Nenhuma	Não desejar o mal ao seu próximo
A noiva e os três namorados ausentes na Europa	Os namorados A noiva	Pretendentes Pretendida	Aldeia	Ambição e egoísmo	Morte	Nenhuma	Onde não há consenso, as conseqüências são nefastas
O palmador	<u>Palmador</u>	Palmar	Selva				Em muitos momentos da vida nos encurralamos sem soluções.

A travessia	Uma mulher	Proteger perante o inimigo	Rio				Pessoas que se odeiam, não devem conviver, tal como o predador e presa
O pai egoísta	Pai Filho	Malfeitor	selva	Ganância			O malfeitor nunca está distante: é nosso próximo
Hj! Ai!	Velho malfeitor Genro trabalhador	Impedir a saída da filha	Aldeia	Egoísmo	Tomou dores fortes	Levou a sua esposa	Quem tudo quer tudo perde
O galo e o Jacaré	Jacaré Juiz imparcial Galo	Provocar Julgar Regular	Selva	Falsidade Imparcialidade	Perdeu a causa Foi destituído	Nenhuma Nenhuma Restituída a sua função	Nem sempre a arrogância dos fortes prevalece à verdade.
O pescador miserável	Pescador pobre Velho bondoso	Enfermo Acolhedor e enfermeiro	Aldeia			Ficou com o poder da pesca	O bem que fazemos ao próximo tem sempre recompensa
Propriedade dos mosquitos	Esposo Esposa Sereia	Enfermeiro Enferma Curandeira	aldeia	Ingratidão	Desapareceu na água	Virou mosquito	Não desista de quem te cuidou nos momentos difíceis
O rato e o gato	Rato Gato	Predador Progenitor	Selva	Devorou os filhotes do gato	Virou comida preferida do gato	Nenhuma	Cá se faz, cá se paga
Mangitukulu (Mistério)							Existem fatos na vida que não têm explicação lógica

Proposta de Enquadramento Teórico-literário dos Contos

(Contos Seleccionados)

Conto	Implicações Teórico-Literárias
O leopardo “morto” e a Gazela	- Etnografia e tradição cultural - Estética neobarroca
A noiva e os três namorados na Europa	- Desordem e caos (Omar Calabrese) - Estética neobarroca - Etnografia e tradição cultural (Filosofia tradicional bantu)
A travessia	- Limite e excesso (neobarroco) - Desordem e caos (neobarroco)
Hi! Aa!	- Tradições culturais - Feitiçaria e poder tradicional (Ginzburg)
O castigo ao caranguejo	- Desordem e caos (Omar Calabrese) - Metamorfose e instabilidade (Omar Calabrese)
A polémica da mosca	- Desordem e caos (Omar Calabrese) - Veridicção e verdade discursivas (Foucault) - Dobra barroca nas artes (no conto)
O galo e o jacaré	- Vocalização/desvocalização do <i>logos</i> (Cavarrero) - Veridicção e verdade/ dispositivo discursivo
O pescador miserável	- Detalhe e indício (Ginzburg e Calabrese) - Isolamento e exclusão (Recordação e memórias)
Conto sobre os mosquitos	- Metamorfose e Instabilidade (Omar Calabrese) - Feitiçaria e piedade popular (Carlo Ginzburg)
O misterioso/o incrível	- Vocalização e musicalização - Dobra barroca nas artes (conto musicalizado) - Complexidade e dissipação
O sonho e o cão	- Expressividade dos sonhos - Filosofia tradicional bantu
Nunca acredita nas palavras de uma mulher	- Verdade e veridicção (Foucault) - Desordem e caos (Omar Calabrese)
A jiboia e os ovos da galinha	- Cultura tradicional oral