



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

Nsimba José

Rios e rochedos: espaços de enunciação de memória a partir de canções em
trânsito no Kwimba e na Ekunya

Florianópolis

2023

Nsimba José

Rios e rochedos: espaços de enunciação de memória a partir de canções em
trânsito no Kwimba e na Ekunya

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: Prof.^a Dr.^a Simone Pereira Schmidt
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Cristine Görski Severo

Florianópolis

2023

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

José, Nsimba

Rios e rochedos: espaços de enunciação de memória a partir de canções em trânsito no Kwimba e na Ekunya / Nsimba José ; orientadora, Simone Pereira Schmidt, coorientadora, Cristine Görski Severo, 2023.

219 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. Tradição oral africana. 3. Canção. 4. Performance. 5. Grupos kongo e ovimbundu. I. Schmidt, Simone Pereira. II. Severo, Cristine Görski. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Literatura. IV. Título.

Nsimba José

Rios e rochedos: espaços de enunciação de memória a partir de canções em trânsito no Kwimba e na Ekunya

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 11 de dezembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos(as) seguintes membros:

Prof. Dr. Abreu Paxe
Instituto Superior de Ciências da Educação – Luanda, Angola

Prof.^a Dr.^a Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
UFRJ

Prof.^a Dr.^a Ilka Boaventura Leite
UFSC

Prof.^a Dr.^a Vera Fátima Gasparetto
(membro suplente)
UFSC

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

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Dr.(a) Simone Pereira Schmidt (orientadora)

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Dr.(a) Cristine Görski Severo (coorientadora)

Florianópolis, 2023.

Às minhas filhas, Makyese e Vitória.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa Estudante-Convênio de Pós-Graduação.

À CAPES, por me conceder a bolsa de estudos e pelo apoio institucional providenciado de 2019 a 2023.

À Reitoria e a todos os servidores públicos da UFSC, pelo apoio, sempre que precisei.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, pelo apoio institucional durante o meu doutorado.

À Professora Doutora Simone Pereira Schmidt, pela amizade, pela atenção e por toda orientação da tese que contemplou a seleção de disciplina que cursei nos diversos programas de pós-graduação da UFSC e da UDESC, e sobretudo pelos conselhos e pela partilha de parte de material bibliográfico consultado para a conclusão deste trabalho. Agradeço também por todo seu apoio à minha candidatura no processo seletivo referente ao meu doutorado na UFSC, e pelos encontros de orientação, que foram muito produtivos para a escrita da tese.

À Professora Doutora Cristine Görski Severo, pela amizade, pela coorientação desta tese e pelo apoio incondicional dado sempre que precisei. Refiro-me à sua pronta disponibilidade e compartilhar comigo ideias, conhecimentos, experiências e referências bibliográficas, fundamentais para a minha tese e não só. Agradeço também pelo convite para juntos ministrarmos a disciplina de Política Linguística no curso de graduação em Letras, no segundo semestre de 2023, na Universidade Federal de Santa Catarina.

À Professora Doutora Ilka Boaventura Leite, pela amizade e pelas valiosas contribuições a respeito do meu percurso acadêmico, desde 2015, quando me vinculei ao NUER como pesquisador. Agradeço também pelo convite para coordenar, em 2019, o Grupo de Estudos sobre Oralidade e Escrita. Por outro lado, a minha profunda gratidão por ter dado a responsabilidade de organizar, em 2021, a edição nº 22 do periódico do NUER Caderno Textos e Debates, intitulado *Tradições orais africanas em trânsitos*. Não deixo de agradecer também o convite para integrar, como pesquisador, o Kadila: Instituto de Estudos Africanos e das Diásporas, da Universidade Federal de Santa Catarina.

À Professora Doutora Vera Gasparetto, pela amizade, pelo carinho e pelas valiosas contribuições dadas na qualificação do projeto de tese e durante as aulas por si ministradas. Agradeço também por ter feito parte da banca de avaliação da minha tese, como membro suplente.

À Professora Carmen Tindó, pela amizade e pelo convite à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro onde, em junho de 2023, palestrei sobre rios e rochedos

como espaços de interlocução cênica. Agradeço também por ter participado da banca de avaliação da minha tese de doutorado e pelas valiosas contribuições que deu a respeito da minha pesquisa.

À Professora Doutora Tereza Virginia de Almeida, pelas valiosas aulas na disciplina de Textualidades Híbridas, que foi fundamental para ampliar e consolidar os meus conhecimentos em torno da canção como artefato cultural.

Ao Professor Doutor Abreu Paxe, pela amizade e pelas conversas que atravessam os campos dos estudos literários, culturais, semióticos e artísticos, há mais de uma década. O meu profundo agradecimento pelas trocas bibliográficas e pelas valiosas contribuições dadas na Qualificação do projeto de tese e na minha defesa final.

À Professora Doutora Lourdes Martínez-Echazábal, pelo carinho, pela amizade e sobretudo pelas aulas nas disciplinas de Tópicos Especiais: Crítica Feminista e Estudos de Gênero, e Figurações de Gênero e Raça nos Discursos Culturais.

Ao Professor Doutor André Fiorussi, pelas valiosas contribuições dadas na disciplina de Performatividade.

Ao Professor Doutor Enrico Testa.

À Professora Doutora Patricia Peterle.

À Professora Doutora Izabela Drozdowska-Broering e ao Professor Doutor Marcio Markendorf, pela amizade e pelas ricas contribuições tecidas nas aulas em torno da subjetividade, memória e história nos artefatos culturais, no geral, e na literatura, em particular.

Ao Professor Doutor Pedro de Souza, pelas importantes contribuições dadas em torno de tópicos especiais em análise do discurso.

Ao Professor Doutor Alexandre Nodari, pela amizade e pelas valiosas aulas ministradas na disciplina de Pensamento e Linguagem, que incidiu sobre as poéticas ameríndias.

À Direção da Faculdade de Humanidades da Universidade Agostinho Neto, pelo apoio institucional.

À Professora Doutora Yérsia Souza de Assis, pela amizade, pelo carinho e pelas valiosas contribuições à minha pesquisa, sobretudo aquando da minha participação, em 2022, na II Jornada Internacional de História da África: Trajetórias e Perspectivas, organizada pelo Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe.

À Professora Doutora Mariana Bracks, pela amizade e pelas contribuições à minha pesquisa.

Ao Professor Carlos Liberato, pela amizade e pelas valiosas conversas sobre a minha pesquisa.

À Professora Doutora Mille Fernandes.

À Professor Doutor César Vitorino.

À Professora Doutora Miriane Peregrino, pela amizade e pelas conversas produtivas sobre a minha tese.

À Professora Doutora Antonieta Miguel.

À Doutora Ladjane Alves Sousa.

À Coumba Diatta, pela amizade e pela partilha de ideias, experiências e conhecimentos durante o meu doutorado na UFSC.

À Alline de Souza Pedrotti, pela amizade e por ter feito a revisão desta tese.

Ao Professor Manuel da Silva Domingos, pelo apoio incondicional desde 2011, quando nos conhecemos na Universidade Agostinho Neto. O meu profundo agradecimento por ter sido um dos poucos colegas da então Faculdade de Letras da Universidade Agostinho (atual Faculdade de Humanidades) que apoiou a concessão da minha bolsa de estudos para o Brasil, mais concretamente para a UFSC, em 2015, aquando do meu mestrado. O meu doutorado surgiu da sequência do seu apoio.

Aos Professores Doutores Petelo Nginamau Ne-Tava e Vatomene Kukanda, pela amizade, pelos conselhos e fundamentalmente por me terem providenciado as cartas de recomendação exigidas pelo PEC-PG/CAPES no processo seletivo para o doutorado na UFSC.

Ao Professor Doutor Moreira Bastos, a minha profunda gratidão pelo apoio à minha formação no Brasil, antes e depois de ser eleito Decano da Faculdade de Humanidades da Universidade Agostinho Neto.

Ao Professor Doutor Afonso Teca.

Ao Professor Doutor Peres Sassuco, pela amizade, pelos conselhos e pelas contribuições para a minha formação humana e académica.

Ao Professor Doutor Nicolau Mawete.

Ao Professor Doutor Zavoni Ntondo.

Ao Professor Doutor Manuel Muanza.

Ao Professor Doutor Mbiavanga Fernando.

Ao Professor Doutor José Pedro, pela amizade e por ter aberto as portas do Instituto de Línguas Nacionais que me acolheu para a consulta bibliográfica.

À Professora Doutora Benedita Fernandes.

À Doutora Lusidia Filemone.

Ao Doutor Benjamim Fernandes.

À Doutora. Gláura Marília da Costa Pereira Bravo.

Ao Doutor Daniel Mfinda, pelas valiosas contribuições dadas aquando da entrevista que me concedeu em sua casa, em Luanda, que foi fundamental para a tese.

Ao Doutor António Fonseca, pela amizade, pelo apoio bibliográfico e pelas valiosas informações partilhadas ao longo das nossas conversas sobre a minha pesquisa.

Ao Doutor Benedito Narciso Homem.

Ao Doutor Miguel Bernardo Francisco.

Ao Doutor Lopes Ferreira Baptista Morais.

Ao Doutor Mayasanda Pinguissa, pela amizade e pelo apoio incondicional, sempre que precisei.

Ao Doutor Ambrósio Baptista Lopes.

Ao Professor Doutor Osvaldo Silva, pela amizade e pelas conversas produtivas sobre a minha pesquisa.

À Doutora Kamila Gomes Borges, pela amizade e pelas trocas que transcendem as demandas universitárias.

Aos professores Filipe Delfim e Severino Dunge e Carmona, pela amizade e pela tradução de canções de umbundu para português.

Ao Doutor Jorge Kapitango (*in memoriam*), pela amizade e pelas conversas sobre o cancionário ovimbundu.

À Administração Municipal do Kwimba.

Ao Administrador do Kwimba (2021), Senhor Simão Kuanzambi John.

Ao Senhor John Luyindula Tomás, Secretário-Geral da administração do Kwimba, por ter aberto as portas da administração para a viabilização da pesquisa de campo.

Ao Senhor Ntinti Ndongala, por ter acompanhado passo a passo a realização da pesquisa de campo nos rios Kwilu e Bulunga, para além de ter facilitado os encontros com os (as) interlocutores (as) entrevistados (as) nos vários bairros do Kwimba.

Ao Núcleo Tradicional Ne-Kwimba, no geral, e, em particular, ao Sr. Ntinti Lulendo, coordenador do Núcleo, pela recepção em sua casa e pelas informações fornecidas a respeito da região kongo.

Ao coletivo das mulheres, mães, camponesas, vendedeiras, cantoras, compositoras e *performers*, pela valiosa contribuição nas práticas performativas nos rios Kwilu e Bulunga

(Kwimba). Cito: Diaina Ntela, Wangani Lumbanziladyo, Laurinda Lombo, Maria Tukwadyawi, Liliana Mpanga, Isabel Kadyamosiko, Maria Nlandu, Adelina Maleza.

Ao casal Lauriano Salote e Anabela, que sempre abriu as portas da sua casa para me acolher no município da Caala e na sede provincial do Huambo, aquando da realização da pesquisa de campo para o mestrado e o doutorado. A minha profunda gratidão ao casal por ter também facilitado a minha pesquisa, isto é, mantendo-me em contato com os (as) interlocutores (as) entrevistados (as).

À Administração Municipal da Ecuinha, particularmente à Senhora Administradora Municipal, Guilhermina Carlos Bacia de Lourdes, pela recepção e criação de todas as condições administrativas que permitiram realizar a pesquisa de campo plenamente.

Ao Senhor Fernando Cândido Via Miranda, Secretário-Geral da Administração da Ecuinha, pelo apoio institucional providenciado.

Ao Senhor Arilson Benjamim, Secretário do Administrador Municipal Adjunto da Ecuinha.

Ao coletivo de mulheres, mães, camponesas, vendedeiras, cantoras, compositoras e *performers*, pela valiosa contribuição no que se refere às longas horas nas pedras do bairro Cikala, onde cantaram as canções analisadas nesta tese. Cito: Feliciano Wimbu, Adriana da Conceição, Adriana Njamba Satula, Augusta Njamba, Isabel Ungelu, Adriana Vandju Papo Hosi, Josefina Etosi, Ermelinda Polombo Simão, Helena Katumbu, Maria Lúcia, Rosalina Njinga, Luciana Esoko Hosi, Augusta Njamba e Helena Siyovoka.

Ao Padre e Professor Doutor Bonifácio Tchimboto.

Ao Doutor Daniel Jamba Simões.

Ao Professor Doutor António, pela amizade e pelo apoio providenciado ao longo dos quatro anos na UFSC.

Ao Professor Doutor André Fernando Cula Bumba, pela amizade e pelo apoio dado durante o nosso doutorado.

Ao Professor Mestre Paulino Gregório Armando Kuebo, pela amizade e apoio técnico durante a fase final da escrita da tese.

Aos colegas e amigos de Moçambique, Professores Doutores Hélder Amâncio, Adelino Domingos Onofre, Casimiro Ernesto Lobo, Adamo Davi Cuchedza e Etelvino Manuel R. Guila.

Ao Doutor Laurindo Vipipili, pela amizade e pelo suporte dado enquanto Presidente da Associação de Angolanos em Florianópolis.

Ao Flávio Facha Gaspar, pelo apoio dado ao longo do doutorado.

Ao Kahilu Masolu Mwauhulu, por ter facilitado, em tempo da pandemia da Covid-19, a minha frequência à biblioteca do Instituto de Línguas Nacionais.

Ao Bonifácio Nghinashishu.

Ao António Vovolo Mansoni.

Ao Avelino Mbengi Mboso.

Ao casal Eliseu Gonçalves Lukanu e Helena Mbalazau Gonçalves.

Ao Kungwati Manuel.

Ao Dimitrof da Costa Bengo.

Ao Faustino Mbala (Famba).

À Associação de Angolanos em Florianópolis.

À Rede de Estudantes Angolanos na Pós-Graduação no Brasil, especialmente à Professora Doutora Eugênia Kossi e aos colegas Doutores Emanuel Nessengue, Lopes Trigo e Carlos Cabombo.

Ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Ao Alex Brandão, pela amizade e fundamentalmente pela partilha do documentário *Tambores de agua – un encuentro ancestral*.

Ao Heitor Aquino de Oliveira, pela amizade e pela gentileza de ter feito a ilustração do rio constante da tese.

Aos meus amigos do Kwartirão Norte, António Miguel Neto “Kota Nguma”, Avelino David Pedro “Mano Lino”, Nelson Adelino Dembo “Gansta” e António Simão Kamesu (Voz Seca).

Às minhas avós, Sofia Mvunzi e Kindembi (*in memoriam*), pela educação e pelas súplicas para a minha proteção.

Aos meus avôs, João Mpanzu, João Baptista e Samuel Mpanzu (*in memoriam*).

Aos tios António Nteka, Simão Sakulu, João Mpanzu (*in memoriam*).

Aos queridos tios, Samuel Mpanzu, Daniel Mbunga, Mpanzu, Daniel Mpanzu, João Baptista, Eduardo António, pela amizade, pelos conselhos e pelos ensinamentos.

À minha mãe Isabel Benda, pela vida, pela educação, por tudo que não se esgota nas palavras.

Às minhas “tias” (eternamente mães), Mavinga, Madó, Luyindula, Saka, Antonieta Luvambu, e Nzumba (*in memoriam*).

Aos eternos pais que a vida me deu, Jorge Lusevikwenu e António Malungu (*in memoriam*).

Às minhas queridas irmãs, Feliciano Mbyanda, Teté, Madó, Nzuzi, Nlandu, Marcelina Paulo (mana Longo), Nsamba, Rosa, Bibiana José (Bibi), Nsimba Madalena José (Titi), Maria, Marta, Mavinga, Mampasi e Vina.

Às manas Lumfwankenda e Mwenga (*in memoriam*).

A todos (as) meus sobrinhos (as).

Aos manos, António Mwanza “Tony”, André Makinu e António Makinu “Mac Boss” (*in memoriam*).

Aos meus irmãos, Mários Alves (Comandante Surra), Mpanda Paulo Sadilakulu, António Teca, Lando Mpanzu José, Simão Mbunga José, Nlando Sozinho, João Dias, João Paulo, Salamau, Mbunga Pedro Masilau, Nsimba, Paulo Mbunga, Guelor, Patú, Alex, Vento da Liberdade, Avelino Mbengi Mboso, Nzuzi, João Mpanzu “Kenedy”, Malú, Tony, João Mpanzu, Nzuzi António, Mena kwaNzambi e António e Frederico António.

RESUMO

Nesta tese, aborda-se a memória a partir de canções cantadas por mulheres angolanas, mais precisamente nos rios Kwilu e Bulunga, no município do Kwimba (Zaire), e nos rochedos, na região de Ecunya (Huambo). Baseada nas pesquisas etnográfica, documental e bibliográfica, a tese tem por objetivo contribuir para melhor compreensão possível da realidade sociocultural das regiões kongo e ovimbundu, analisar e interpretar a memória a partir das canções em questão, assim como explicar a maneira como a performance se evidencia nessas práticas poético-musicais que se dão nas esferas da visibilidade e da audibilidade, dirigindo-se para uma audiência real: as *performers*, mais concretamente nos rios e rochedos, espaços de interlocução cênica. Com vista a atingir os objetivos preconizados, a tese articula a abordagem teórico-metodológica sob o viés interdisciplinar, ou seja, cria um tipo de unidade que não é de redução, mas de circuito ou rede de interlocuções teóricas que cruzam os domínios da literatura, semiótica, antropologia, sociologia, história e estudos feministas e de gênero. Essa articulação argumentativa possibilitou compreender que, como quaisquer outros documentos, as canções em causa são portadoras de histórias e, por conseguinte, revelam as questões vivenciadas pelas comunidades. Ocorre que enunciação de memórias inscreve-se nas práticas poético-musicais que se dão nas comunidade e nos rios e rochedos (espaços exclusivos para mulheres). Apesar de as *performers* serem membros de suas comunidades e com direito à palavra, defende-se que as suas narrativas inscrevem-nas em diversos modos de subjetivação, muitas vezes pela articulação de silêncio como autocensura, visto que as sociedades heteronormativas a que pertencem tipificam certos discursos como interditados. A interdição imposta naturaliza-se e exclui certos sujeitos e dizeres. Independentemente disso, é nos rios e rochedos, assembleias a céu aberto, onde elas ecoam suas vozes, fora do alcance do controle ideológico, questionando os problemas do dia a dia das suas comunidades, como a poligamia, a fuga à paternidade, em gesto de escárnio contra as práticas dos homens.

Palavras-chave: tradição oral africana; canção; memória coletiva; performance; grupos kongo e ovimbundu.

ABSTRACT

In this thesis, the focus is on memory through songs sung by Angolan women, specifically within the Kwilu and Bulunga rivers in the Kwimba municipality (Zaire) and among the rocks in the Ecunya region (Huambo). Based on ethnographic, documentary, and bibliographic research, the thesis aims to contribute to a better possible understanding of the sociocultural reality of the Kongo and Ovimbundu regions, analyzing and interpreting memory through these songs. It also aims to explain how performance is evident in these poetic-musical practices within the realms of visibility and audibility, directed toward a real audience: the performers, specifically within the rivers and rocks, as spaces for scenic interaction. In order to achieve the proposed objectives, the thesis articulates a theoretical and methodological approach through an interdisciplinary slant, creating a unity that is not about reduction but rather a circuit or network of theoretical dialogues across domains of literature, semiotics, anthropology, sociology, history, feminist studies and gender studies. This argumentative articulation led to the understanding that, like any other documents, these songs carry stories and, therefore, reveal the issues experienced by the communities. The enunciation of memories is embedded within poetic-musical practices within the communities, rivers, and rocks (spaces exclusively for women). Despite the performers being members of their communities and having the right to speak, it is argued that their narratives place them within various modes of subjectivity, often through the articulation of silence as self-censorship, given the fact that the heteronormative societies they belong to categorize certain discourses as prohibited. This imposition of prohibition becomes naturalized and excludes certain individuals and narratives. Nevertheless, it is within the rivers and rocks, open-air assemblies, where they echo their voices beyond the reach of ideological control, questioning the day-to-day problems of their communities, such as polygamy, evasion of paternity, in a gesture of mockery against men's practices.

Keywords: African oral tradition; song; collective memory; performance; Kongo and Ovimbundu groups.

LUSAMUNU

Salu kyaki luyindulu kya tesamuna mu minkunga mya imbilwanga kwa anketu mu nsya Angola, muna nkoko mya Kwilu ye Bulunga, kuKwimba (Zaire), ye mutadi mya Ekunya (Huambo). Muna vanga kya kisalu, mavavu mavangemene mu buka mya minkanda ye lusamwinu muna matadidi mambu ma nkintwadi ye kyankulu ya Bakongo ye Ovimbundu. Mu ludi, tuzolele fimpa, sekula, ye songa mpila lubanzilu lwatelwanka mu minkunga anketu a imbilanga muna monesa ye wa nsangu za wonsono atelanga muna kati ankonko ye mu matadi, fulu kya nkutakani ye sakana ya ankenko aKwimba ye akento aEkunya. Muna landa emaninu ya luvavu, kyaki salu mulanda kina mpila ya vangila mambu ibokamenene interdisciplinar, yo vo mpila ya sekula mambu imokenesanga luzayakalu lwa nzayi. E nzayi itevoveswa mu yayi salu itadidi nzailu zatelanda mambu matadi mvovo ye masoneki, lusamunwinu, nzayi kya kintwadi, nzayi lusangulwa nsi ye anto ye nzayi ya fu kya tambulanga mambu masongelanga vo kyankento yo vo kyayakala. Muna manisa yayi salu, tosongele vo myomo minkunga nkanda mya mhangi mina, mudyambu nsangu mya kintwadi mya telanga mu nkoko ye mu matadi. Tusongele dyaka yo vo akento aKwimba ye akento aEkunya ayimbilanga munkoko ye mumatadi ye lusingilu lwa vova muni yau, kansi ena ye mabundu mankaka ka avovanga ko mudyambu kintwadi kyau kina ye nsiku ivanganga yo vo akento kalevova mambu mawonsono ko mukintwadi. Myami nsiku mivanganga akento ka avovi mambu mankako muna kintwadi, kansi muna nkoko ye muna matadi akuditelanga nsangu ye mpe vova mawonso abanzanga nza mambu madidi ayakala akwelanga akonto ayingi, ye ayakala awonsono awutisanga akento, kansi ka asanga ana ko.

Mvovo mya mfunu: nzayi ya nkinkulu; nkunga; lubanzilu; lubanzilu lwa kintwadi; monekesa; aKongo; ovimbundu.

ONIMBU

Upange owu, ulombololo eci catyamelã kovisungo vimbiwa lakãyi vongola, pole ovisungo vimbiwa vololwi Kwilu kwenda Bulunga, vocivanja Cokwimba (Zaire), kwendavo volohanda, vocivanja Cekunya (Huambo). Upange watyamelã kukulihiso lyelomboloko lyundililo lyowiñgi, kwenda kwevi vyasonehiwa ale, upange weliteywilo ukwete ocimahõ cokweca uvangi wovituwa vyomanu, ovisonehiwa kwenda utundilo lwavo, onepa eyi ikwete onjongole yokukwatisako elomboloko lyavelapo koviholo vyonunda syahũlũ Vyavavakongo kwenda Vyovimbundu, okuseteka kwenda okulombolola ovipitaneke vyupisila kovisungo twanena, ndeci lamupi tusitulwila onjila, ndomo *opelefoma*, yeca uvangi wokwikisa ovisungo ndeci okweca onjila yemolehiso kwenda vyunjeveleli, lokuloñga vuyeveli wocili: *Olopefoma*, ndecimwele cyasyata vololwi kwenda volohanda, pocitumalo colomapalo. Vokukwata onjongole yelomboloko yocimahõ, upange ulombolola eci catyamelã kovisimilo-covimalafela. Lokulaka okusanga onjila yelomboloko lyongole, ocisonehwa cupilila ulandu kawutepiwa, pwayĩ ocinganja cyovisimilo vyukulihiso vilipindikisa ovisonehwa, ovilimbu viletiwe levi kaviletiwe, ovituwa vyatyamela kekalo lyomanu kosyahũlũ kwenda atangiwo vatyamela konepa vakãyi vokaliye valiteywila kwenda ava vapinyanywisa vakalo vavo. Ombangulo eyi yaca evelo lyelomboloko, ndamupi ovisonehwa vyakamukwavo, ovisungo evi vinena ovilongwa kwendavo visitula ovihilahila vyowiñgi. Catyamela kweci cikasi ovisungo vyovihasu visangiwa vololwi kwenda vohanda (pocitumalo cakãyi). Kokutyamela kuvana vapefoloma vana vanungambo vakwete ondaka valipopela okuti asapulo vavo vasonehiwa ndati, pamwe okuhã ombangulo, ndeci okuti olohongele vyomanu onganguyañgo okucikasi cilekisa ulonga kweci kacikwete ocisimilo, ndaño kweci vololwi ale volohanda pana powiñgi, pana vambila, pana kapali apulilo vyovitangi yohongele yomanu veteke leteke, ndeci oluvale, okulikala etato lyomãlã, ndeci kokusepula alume.

Olondaka vyavelapo: Oviholo vyoafilika; Ovisungo; esokolwilo lyohongele lyomanu; peleforma; Owiñgi wavakongo kwenda wovimbundu.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa político-administrativo de Angola.....	54
Figura 2 – Mapa político-administrativo da província do Zaire.....	55
Figura 3 – Mapa da província do Huambo.....	68
Figura 4 – Mapa dos municípios da província do Huambo	72
Figura 5 – Ocumbo no bairro Cikala (Ekunya)	74
Figura 6 – Subespaços dos rios.....	139
Figura 7 – Rio Bulunga	142
Figura 8 – Rio Kwilu	144
Figura 9 – Cantoras no rio Bulunga.....	146
Figura 10 – Mulheres da Ecunha	165
Figura 11 – Cantoras no rechedo da Cikala	169
Figura 12 – Trituração de milho	170
Figura 13 – Canto e trituração de milho.....	175
Figura 14 – Secagem de farinha de milho.....	180
Figura 15 – Mulheres no rochedo da Cikala	184

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	28
2.	ALGUNS ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS, ECONÔMICOS, GEOGRÁFICOS, LINGÜÍSTICOS E CULTURAIS DAS REGIÕES KONGO E OVIMBUNDU.....	48
	2.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	48
	2.2. OS BAKONGO	50
	2.2.1. Caracterização da província do Zaire	53
	2.2.1.1. Caracterização do município do Kwimba	55
	2.2.1.2. Atividades socioeconômicas	57
	2.2.1.3. Situação linguística	59
	2.2.1.4. Aspectos culturais.....	60
	2.3. OS OVIMBUNDU	64
	2.3.1. Localização geográfica	67
	2.3.2. Caracterização da província do Huambo	69
	2.3.3. Caracterização do município da Ecuinha	71
	2.3.4. Atividades socioeconômicas.....	73
	2.3.5. Situação linguística	75
	2.3.6. Aspectos culturais	76
3.	TRADIÇÕES ORAIS E SEUS DISCURSOS NOS MEIOS SOCIOCULTURAIS KONGO E OVIMBUNDU.....	82
	3.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	82
	3.2. DA TRADIÇÃO ORAL	82
	3.2.1. Tradições orais e sistemas gráfico-visual e sonoro	84
	3.2.2. Textos em kikongo e umbundu: características e funções	89
	3.2.3. Da derivação de textos	102
4.	DA MEMÓRIA ÀS NARRATIVAS ENTRELAÇADAS.....	112
	4.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE MEMÓRIA	112
	4.2. DA MEMÓRIA	112
	4.2.1. Memória coletiva	116
	4.2.2. Dos lugares de memória	119
	4.2.3. Memórias em trânsito	122
5.	POÉTICAS DA VOZ EM KIKONGO E UMBUNDU.....	128
	5.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	128
	5.2. NKUNGA	130
	5.2.1. Nkunga mya maza	137
	5.2.2. Práticas performativas nos rios.....	145

5.2.3. Dos campos agrícolas	163
5.2.4. Rochedo como instituição social.....	166
5.2.5. Rochedo como empresa feminina.....	166
5.2.6. Rochedo como espaço cênico	169
5.3. OVISUNGU	171
5.3.1. Canções nas pedras.....	174
5.3.2. Práticas performativas nos rochedos	176
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
ANEXOS: Interlocutores(as).....	218

1. INTRODUÇÃO

Com esta tese, que tem como pano de fundo os rios e os rochedos como espaços de interlocução cênica, pretende-se estudar a memória a partir de canções em kikongo e umbundu, línguas de matriz bantu.

Ao contrário do umbundu cuja zona de maior influência é o centro e sul de Angola (Benguela, Bié e Huambo), a língua kikongo é transnacional e falada em Angola e em algumas regiões de países africanos como República do Congo, República Democrática do Congo (RDC) e Gabão¹.

Como quaisquer outras línguas, kikongo e umbundu são sistemas semióticos que traduzem outros sistemas semióticos e abarcam, para além de elementos linguísticos de ordem lexical, sintática, morfológica, fonética, fonológica, tonológica etc., os textos estético-simbólicos transmitidos e percebidos no momento em que são enunciados, passando, deste modo, de boca a boca, de ouvido a ouvido e, conseqüentemente, de geração a geração até se perpetuarem na memória coletiva.

Os textos em referência são marcados por padrões rítmicos que facilitam a sua memorização e circulam nos múltiplos suportes, como escultura, poesia, música, literatura, artes plásticas, sítios virtuais, tecidos, tambores etc., lugares de inscrição e proliferação de memória cujas dobras e conexões revelam uma trama narracional que se articula com um fio condutor – a relação entre elementos que circulam na natureza e na cultura.

Dentre outros textos, destacam-se contos, mitos, provérbios, preces, adivinhas, anedotas e canções. Este último tipo de texto, que articula elementos linguísticos e musicais, constitui a base desta tese, na qual se objetiva atingir os seguintes objetivos gerais: contribuir para melhor compreensão da realidade sociocultural da região kongo e ovimbundu, dar uma visão geral sobre as canções orais em kikongo e umbundu, assim como contribuir para o estudo das canções orais cantadas por mulheres nos seus lugares de convivência.

Por outro lado, preconizam-se os seguintes objetivos específicos: analisar a memória a partir das canções cantadas por mulheres kongo (nos rios Kwilu e Bulunga, no município do Kwimba, província do Zaire) e por mulheres ovimbundu (no rochedo do bairro Cikala, no

¹ Em Angola, a maior parte dos falantes dessa língua estão situados nas províncias de Cabinda, Zaire e Uige. Na RDC, o kikongo abrange a região como Baixo Congo (atual Congo Central), enquanto na República do Congo é falada nas localidades como Boko e Ponta Negra, estendendo-se até ao Cabo Lopes, no Gabão.

município da Ekunya, província do Huambo)², explicar a maneira como a performance se evidencia nas práticas sociodiscursivas performatizadas pelas mulheres nos rios e nos rochedos e interpretar a memória nas canções em kikongo e umbundu.

Vale salientar que as canções que constituem o *corpus* deste trabalho são entoadas por mulheres angolanas, nos rios da região kongo, por um lado, e nos rochedos do centro e sul de Angola, por outro.³

A região kongo possui um vasto repertório de que fazem parte canções em referência, nos momentos em que as mulheres de várias idades realizam trabalhos profissionais e domésticos, como lavar a louça.

É interessante observar que a água do rio, como veremos adiante, se constitui também como palco e tambor, na medida em que é lá onde performatizam, através de linguagens poético-musicais, as suas vivências como um todo.

À medida que cantam, acionam técnicas corporais, mobilizando as mãos dentro e fora da correnteza da água do rio, cujos movimentos produzem sons rítmicos e melódicos, tornando o cenário mais animado e atraente.

Já as canções cantadas por mulheres em umbundu têm os rochedos ou pedras (*olohanda*, plural de *ohanda*, em umbundu) como espaço cênico. Essas canções são relativas à produção de farinha de milho, o que não se dissocia das atividades agrícolas que caracterizam as potencialidades socioeconômicas das províncias do centro e sul do país como, Benguela, Bié e Huambo.

Dentre os vários produtos cultivados na região, destacam-se a mandioca, a couve, o feijão, a batata doce e o milho. Esse último produto, depois de ser colhido das lavras, é levado para os rochedos onde é triturado para se obter a farinha de milho utilizada para o comércio e para a subsistência das famílias.

Na verdade, neste trabalho, o enfoque recai para as canções cantadas nos rochedos do município da Ekunya (província do Huambo), com maior destaque num dos rochedos do bairro Cikala.

Nesse rochedo, como em outros, sentadas no chão, cada mulher coloca um monte de milho à sua frente e começa por triturá-lo com o *upi*, um instrumento curvilíneo feito a partir de ramos de árvores consideradas duras e pesadas, como *óngóló* e *utólà*.

² Em umbundu, *ewe* (singular de *ovawe*) remete para rochedo ou pedra não utilizada para produção de farinha de milho.

³ Como veremos no trabalho, as canções em kikongo são cantadas em vários rios da região kongo em Angola e não só, e as cantadas em umbundu abrangem as regiões habitadas pelos ovimbundu, no centro e sul do país.

Assim como as mulheres da região kongo, as do centro e sul de Angola cantam e os seus textos se configuram como transeuntes, ou seja, estão sempre em direção a novas configurações e transformações em termos de conteúdo e estética. A noção de trânsito transcende a dimensão enunciativa dos textos, que podem variar de suporte a suporte, como veremos nas páginas subsequentes.

Nesse processo, não são poucas as vezes em que se verifica novas formas textuais onde se evidenciam reflexos de estruturas tributárias da tradição oral, como é o caso de *Mayombe*, romance de Pepetela, escritor angolano; e o poema *Pão & Fonema*, de Corsino Fortes, poeta cabo-verdiano, cuja composição se constitui a partir de elementos constitutivos da épica oral africana, como advoga Ana Mafalda Leite (1995).

As canções entoadas por mulheres nos rios, em África, entre os baka, nos Camarões e no Gabão; e entre os bakongo, na RDC e em Angola, apenas para ilustrar, migraram para países latino-americanos, como a Venezuela, onde são performatizadas, particularmente em Barlovento, no Estado Miranda, como bem elucida o documentário *Tambores de agua – un encuentro ancestral*, realizado pela cineasta Clarissa Duque, em 2008.⁴

Por outro lado, os cantos entoados por mulheres nos rochedos ou nas pedras, por mulheres, na região ovimbundu, integram a classe de *ovisungu* (canções), que também migraram para o continente americano, sob o signo de “vissungos”, ou seja, cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração e ainda presentes em diversas situações da vida cotidiana dos habitantes de alguns povoados de Minas Gerais, como no trabalho nas minas, no trabalho dos terreiros, nas brincadeiras e no cortejo dos enterros (Freitas; Queiroz, 2015).

É interessante observar que os cantos entoados nos rochedos têm também similaridade com os cantos de trabalho no Brasil, que, como afirma Sandro Santana, são herança africana. Em seu estudo *Memória e esquecimento nos cantos de trabalho da Quixabeira*, Santana (2017) sublinha que esse tipo de artefato cultural tem tradição em regiões como Quixabeira, onde o cultivo de milho e feijão se faz presente. As batatas de milho e feijão são o momento de grande diversão e muito mais dinâmico que os bois de roça, marcados pela enxada e versos que se repetem monocordicamente.

Na sequência, argumenta que durante as batatas normalmente se reúnem toda a família, entoando cantos ritmados pelos porretes que debulham os grãos das vagens de feijão e dos sabugos de milho.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x5si0m2yklc>. Acesso: 22 de maio de 2023.

Esse trabalho inclui mulheres e crianças, o que torna o clima mais festivo. As batatas acontecem no momento da colheita, entre os meses de setembro e outubro, quando o lavrador celebra a fartura e a garantia de sua subsistência.

Por outro lado, isto é, na bata de feijão, enquanto os homens vão dando porretadas nas vagens e, concomitantemente, juntando as partes que se espalham com os pés, as mulheres ficam em fila e vão retirando com uma peneira as cascas que sobraram.

Tudo isso acontece ao som de cantos marcados pela pulsação rítmica do porrete contra as vagens, o que dá um ritmo intenso a essa atividade.

Na bata de milho, por exemplo, o processo é similar. No entanto, é preciso que as porretadas sejam mais fortes para que o milho seja separado do sabugo, o que provoca um “batuque” mais seco.

Continuando, é interessante sublinhar que os repertórios dos grupos kongo e ovimbundu e das suas diásporas transmitem ações corporizadas, tendo em conta que as tradições são armazenadas no corpo e são transmitidas e percebidas *ao vivo*, ou seja, no momento de sua enunciação e recepção pelas *performers*.⁵

É a partir desse ponto que inicia a fundamentação da tese, incidindo sobre uma questão central: a memória – indissociável no processo enunciativo e receptivo das canções em estudo.

Não é menos importante reconhecer que no contexto das tradições orais o sentido do que é narrado, declamado ou cantado não se constrói apenas com a palavra cantada, em razão de que envolve, entre outros elementos, o espaço, os (as) *performers*, os gestos, os improvisos, a mímica e os recursos fonossimbólicos (ideofones, onomatopeias, interjeições etc.) cuja emissão e recepção coloca em jogo corpos vivos nos lugares de convivência.

Relativamente à escolha de tema desta tese, importa pontuar o seguinte: Em minha experiência como aluno de literaturas africanas em Angola (na graduação e no mestrado), no que se refere à literatura angolana, constatei que maior ênfase era dada à produção literária escrita pelos (as) escritores (as) como Cordeiro da Matta, José da Silva Maia Ferreira, Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto, Jofre Rocha, Arnaldo Santos, Uanhenga Xitu, Boaventura Cardoso, Pepetela, Alda Lara e Ana Paula Tavares.

Os estudos sobre os (as) escritores (as) angolanos (as) enfatizam várias questões, sendo que alguns privilegiam aspectos estético-ideológicos ligados a movimentos como a Negritude

⁵ O termo *performer* é empregue na perspectiva de Richard Schechner. Para esse pesquisador norte americano, seria *performer* toda pessoa (ator, atriz ou não) que numa determinada cena atua, estruturando e visibilizando ações, atitudes e comportamentos reiterados.

e o Neo-realismo. Podemos citar aqui a produção poética de Agostinho Neto como sendo um exemplo do que acabamos de afirmar.

Segundo Laranjeira (1995), a obra de Neto, *Sagrada Esperança*, possui poemas em que se pode verificar a lição do Neo-realismo, alguns não isentos da Negritude: “Partida para o contrato”, “Sábado nos museques”, “Caminho do mato”, entre outros. Equivale a dizer que não são poucas as vezes em que os traços desses dois movimentos se verificam num único poema.

Seguindo o autor, a convivência da lição do Neo-realismo e da Negritude num mesmo texto não nos deve surpreender, porque ambos os movimentos assentavam ideologicamente nos mesmos princípios prometeicos da busca de uma sociedade sem repressão e do estar de acordo com o fim dos regimes de exploração do homem pelo homem, para a edificação de um Homem Novo, através do marxismo – no caso do Neorrealismo e também da Negritude agressiva (césariana) – e do humanismo cristão, no caso da Negritude serena (senhoriana).

Por fim, sublinha que pode-se dizer que nos poetas africanos de língua portuguesa, a Negritude assenta sobre o fundo do Neo-realismo que a precede ou que a acompanha a par e passo, numa linguagem expositiva, realista, descritiva, substantiva. Já a negritude acrescenta-lhe a assunção do protagonismo e a exaltação da raça e cor negras, a recusa da civilização e da superioridade ocidentais, a revalorização da história e da cultura pré-colonial etc. (Laranjeira, 1995).

Na sequência dos estudos sobre literatura angolana, é importante sublinhar que no que concerne aos textos de circulação oral, historicamente, conforme demonstrei em um dos meus trabalhos intitulado *Recolha e estudo de textos orais em Angola: problemas e perspectivas*⁶, dos finais do séc. XIX até o séc. XX, houve inúmeros trabalhos de coleta, transcrição e tradução (de línguas nacionais para português) feitos por angolanos e estrangeiros.

De uma maneira geral, esses trabalhos não se fizeram acompanhar, de forma sistemática e consequente, de estudos científicos profundos. Contudo, isso em nada anula a sua importância. Atualmente, pelo que nos consta, a realidade pouco mudou, ou seja, apesar de algumas coletas que vão sendo feitas e publicadas de forma intermitente, o problema continua a ser o de exíguas pesquisas científicas nesse domínio.

Os trabalhos de conclusão de curso (monografias e dissertações) defendidos em instituições de ensino superior angolanas, como o Instituto Superior de Ciências de Educação (ISCED) e a Faculdade de Humanidades da Universidade Agostinho Neto são disso um

⁶ Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Língua Portuguesa realizado pela Universidade Jean-Piaget de Angola, em 2014.

exemplo claro. As abordagens dos referidos trabalhos têm enfatizado mais aspectos estilístico-temáticos, morfológicos, estruturais, linguísticos e didático-pedagógicos.

As outras pesquisas, sobretudo as ligadas às literaturas africanas em língua portuguesa, quando analisam aspectos intrínsecos aos textos de escritores (as) angolanos (as), às vezes, tendo em conta a sua materialidade linguística, têm privilegiado mais questões de ordem estética baseadas nas ocorrências linguísticas como resultado de coabitação da língua portuguesa com as diversas línguas nacionais faladas em Angola, sobretudo a língua kimbundu.

Esse fato tem levado a que muitos (as) pesquisadores (as) abordem questões atinentes à oralidade, o que demonstra, à luz dos textos literários, elementos de fundo sociocultural, histórico e filosófico, para além da intertextualidade, que é muito marcante nos escritos de escritores (as) angolanos (as).

Não tanto fora deste âmbito, há, igualmente, estudos cujos olhares se projetam em aspectos como transtextualidade na literatura angolana. Aqui, que fique claro, a transmodalização tem ocupado um lugar de destaque, termo sugerido por Genette (2010), o qual se refere à forma como as obras de ficção literária são apresentadas sob o viés da estrutura.

A *Modalização épica nas literaturas africanas*, obra de Ana Mafalda Leite, é disso um exemplo. A autora advoga que *Mayombe*, romance de Pepetela, escritor angolano; e o poema *Pão & Fonema*, de Corsino Fortes, poeta cabo-verdiano, do ponto de vista da composição, constituem-se a partir da estrutura da épica oral africana.

Portanto, a proposta de tema da tese aqui apresentada desloca-se dos estudos a si anteriores, ou seja, objetiva apoiar-se no referencial teórico e metodológico de autores (as) que elucidam o assunto que me proponho abordar – memória nas canções em kikongo e umbundu.

E mais, um dos aspectos importantes desta pesquisa tem precisamente a ver com o fato de o enfoque teórico e analítico ter como alcance as vozes de mulheres, as quais se configuram como discursos orais social e historicamente situados.

O seu estudo assume uma grande relevância, na medida em que como produtoras de conhecimento, as mulheres angolanas, particularmente as interlocutoras residentes nas regiões suburbanas, no geral, não são visibilizadas nos estudos.

Os estudos em referência, particularmente no domínio da literatura, revelam o modelo vertical de produção de conhecimentos baseado em fontes bibliográficas produzidas por homens africanos e não africanos.

Esse viés segue, sem receio de errar, o modelo euro-americano que ao longo dos tempos tem invisibilizado os estudos realizados sobretudo por mulheres africanas e

afrodescendentes na Europa e na América. Essa violência simbólica é muito baseada nas práticas racializantes, machistas e coloniais, como observa Makoni (2021).

No contexto angolano, a invisibilização das produtoras de conhecimento (dos meios urbanos e rurais), ao contrário do que acontece nas sociedades euro-americanas, pelo que nos parece, tem como pano de fundo a geopolítica dos conhecimentos assentes no modelo vertical que tem como centro hegemônico o Ocidente, que determina, por assim dizer, as formulações teóricas como se elas fossem inquestionáveis e com validade universal.

Para além disso, infere-se que tal se deve ao fato de se pensar que a produção de conhecimento tem somente a cidade ou a academia como lugar de produção e circulação da racionalidade científica.

Vale sublinhar que embora haja cada vez mais trabalhos focalizando as mulheres no contexto angolano, particularmente nos estudos literários e culturais, verifica-se que o enfoque tem privilegiado mais as suas vozes como artistas, ignorando-se, pelo que nos parece, a presença de mulheres como produtoras de conhecimento que vai além do que elas produzem ou performatizam como artefatos culturais, como é o caso das canções.

Na sequência da justificativa para a escolha do tema desta tese, é oportuno explicar que o presente tema substituiu o do plano de atividade apresentado à CAPES, aquando da submissão da candidatura no processo seletivo para o doutorado em Literatura, na Universidade Federal de Santa Catarina, referente ao Edital 25 2018⁷.

Portanto, as questões que norteiam o presente trabalho partiram dos vários assuntos estudados nas disciplinas cursadas no segundo semestre de 2019, como *Arquivo, Tempo e Imagem* (ministrada pelo professor Enrico Testa, da Universidade de Genova, Itália), cujas aulas se focalizaram fundamentalmente no exame de alguns textos poéticos e narrativos nas modalidades escrita e oral, refletindo um ponto crucial acerca da linguagem, resumível na questão: “Gramática e língua coincidem? Ou há fenômenos que escapam dessa equivalência presumida e totalizante?”. Nas aulas, foram também pontuados e problematizados aspectos verbais que parecem fugir de um rígido enquadramento gramatical, como onomatopeias, interjeições, sinais discursivos, reticências, elementos dêiticos, etnônimos etc., verdadeiros

⁷ O plano de atividades apresentado à CAPES enfocava o estudo da memória e identidade em *Vozes na Sanzala (Kahitu)* e *Nga Mutudi*, narrativas de Uanhenga Xitu e Alfredo Troni, mas não foi possível desenvolver essa pesquisa pelo fato de algumas disciplinas cursadas na UFSC, no período 2019.2, terem despertado a minha atenção para estudar as canções cantadas por mulheres angolanas, nos rios e nos rochedos. Esse foi o motivo por que informei à CAPES a mudança de tema, através do Relatório de Acompanhamento e Avaliação Geral do Bolsista referente ao período em questão.

casos de texto agramatical e o fenômeno singular de “gramáticas em conflito”, representado pela tradução poética.

Por outro lado, na disciplina *Tópicos Especiais em Assuntos Interdisciplinares – Feminismos ao Sul: África e América Latina* (ministrada pelas professoras Cristina Scheibe Wolf, Simone Schmidt e Vera Gasparetto) desenvolveram-se estudos críticos sobre os feminismos africanos e latino-americanos numa perspectiva interdisciplinar, para além de terem sido abordadas questões epistemológicas decoloniais com vistas à construção de diálogos políticos, afetivos e estéticos no âmbito Sul-Sul.

Diferente das disciplinas descritas, a de *Performatividade* (ministrada pelo professor André Fiorussi), com base na discussão de textos fundamentais para o conhecimento da introdução dos conceitos de performance, performatividade, voz e escuta em teorias modernas e contemporâneas da poesia e da literatura, confrontou experiências de declamação e escuta de poesia, recorrendo para tanto à análise de poemas e canções coletados em materiais heterogêneos como registros escritos, sonoros e audiovisuais e pesquisas histórico-arqueológicas de vestígios e rastros.

Em resumo, nas referidas disciplinas, todas as questões foram abordadas com acuidade e sustentadas com um vasto e rico acervo bibliográfico, o que levou a que se elaborasse um novo projeto de tese, que se insere na linha de pesquisa Subjetividade, Memória e História.

É importante sublinhar um outro motivo que esteve na base para a escolha do tema em estudo. Prende-se com as minhas memórias que se despertaram aquando do meu contato, no período 2019.2, com a disciplina ministrada pelas professoras Cristina Scheibe Wolf, Simone Schmidt e Vera Gasparetto, no Programa de Pós-Graduação em Interdisciplinaridade, no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A disciplina em questão intitula-se *Tópicos Especiais em Assuntos Interdisciplinares – Feminismos ao Sul: África e América Latina*, na qual, dentre outros aspectos, foram abordadas criticamente produções literárias de escritoras africanas.

Foi essencialmente a partir do contato com essa temática que passei a confrontar-me, através das minhas memórias, com a produção cultural de mulheres no contexto kongo. Primeiro, foram várias as vezes que me lembrava das canções cantadas, nos rios, pelas mulheres, na comuna de Nsósò, no município da Damba (Uige), entre 1986 e 1989, com menos de dez anos de idade.

Ocorre que uma das minhas irmãs mais velhas, Marcelina Paulo, mais conhecida como Mana Longo, nas férias escolares, mesmo no contexto da guerra civil em Angola, viajava

comigo da cidade do Uíge para Nsósò, uma das comunas do município da Damba, onde passávamos as férias, mais precisamente em casa da Mama Mavinga⁸. Pelas manhãs, íamos quase sempre ao rio Vooka (“descer”, em português).

Apesar de ser inacessível para os homens de sexo biológico masculino, ela me aproximava ao rio. Era permitido chegar até lá, e eu via e ouvia as mulheres de várias idades brincando, cantando e tocando o *kinkubu* (tambor de água). Alguns desses sons permanecem na minha memória, excepto as canções. Portanto, a escolha das canções entoadas nos rios é, de certa maneira, uma das maneiras de narrar histórias e memórias que se perdem cada vez mais na região kongo.

Em relação às canções entoadas nos rochedos, é importante explicar, entre 2016 e 2017, como professor de Literaturas Orais Africanas na Faculdade de Letras (atual Faculdade de Humanidades) da Universidade Agostinho Neto, tive o privilégio de orientar o Trabalho de Conclusão de Curso, em nível de graduação, do então aluno Filipe Delfim, do curso de Línguas e Literaturas Africanas.

Delfim abordou aspectos temáticos, estilísticos e performativos nas canções cantadas pelas mulheres, nos rochedos do Huambo. Por tratar da produção cultural de mulheres, tal como as canções cantadas nos rios, foi fundamental para a elaboração do meu pré-projeto que mais tarde se tornou proposta de projeto de tese de doutorado.

Continuando, é imperioso fazer-se a caracterização do problema da minha pesquisa. As canções de que me proponho estudar possuem uma dimensão estético-simbólica e mantêm uma relação intrínseca com o universo sociocultural, político, histórico, filosófico dos meios geográficos dos quais emergem.

A vasta bibliografia sobre os textos de circulação oral aponta que possuem características que os diferem da produção literária na modalidade escrita. Dentre outras, citam-se a antiguidade, dado que muitos desses textos foram produzidos em tempos imemoráveis; a persistência, pois são transmitidos de geração para geração através dos séculos; o anonimato da sua autoria, fato que leva a que os referidos textos sejam considerados como artefatos culturais do grupo que os herdou; e a oralidade, que tem na sonoridade, na entonação e no ritmo, além dos gestos, a mímica, as deslocções – recursos que lhes dão maior expressividade no sentido da mensagem enunciada, como demonstram os estudos de autores como Akporobaro (2004), Fonseca (1996), Cascudo (1984), José (2016).

⁸ No contexto europeu, por exemplo, seria considerada “tia”, por ser irmã da minha mãe. Ao contrário, isto é, no contexto bantu, no geral, e kongo, em particular, não existe a palavra tia. Neste sentido, a irmã da mãe é sempre mãe (mama).

É oportuno explicar que a existência de tais textos é virtual, ou seja, existem na memória de quem os conhece e só podem ser percebidos a partir do momento em que são proferidos – talvez seja por esse motivo que os ovimbundu dizem o provérbio “*ovindele visonehã alivulu, etu tusonehã vutima*”, que significa “os brancos escrevem livros, nós escrevemos no peito”.

O que seria, afinal, escrever no peito? Esse enunciado é prepositivo e revela a existência de um *corpus* inscrito no corpo, o que, a nosso ver, dialoga com a ideia de caligrafia tonal, como sinaliza Porrúa (2011) para se referir à vocalização da escritura; afrografias da memória, como assinala Martins (2021).

Nesse sentido, se declamar um poema pressupõe vocalizar a escritura, então escrever no peito seria, indiscutivelmente, grafar no âmago do corpo. A partir desse pressuposto pode-se depreender que o corpo enquanto suporte não deixa de ser o lugar de inscrição de discursos que armazena e liberta, transmitindo-os ao vivo no *aqui e agora*, para uma audiência real.

Em relação às canções em estudo, é preciso explicar que no momento da sua enunciação as *performers* executam movimentos expressivos, como gestos e diversos movimentos corporais, sendo que alguns deles são semantizados.

As *performers* desempenham um papel duplo: o de cantoras e o de auditório, ou seja, elas participam do processo enunciativo e receptivo das canções que cantam e mais, inscrevem o sujeito em um espaço de visibilidade e de audiabilidade que exige dele uma dada coragem e responsabilidade por seu fazer (-se) dizer (Severo, 2020).

Essa questão mostra claramente a amplitude da performance, que é feita de ações que se mostram, já que acontecem no espetáculo. Ora, entendida a performance como parte constitutiva dessas canções, as questões que se colocam são as seguintes: se esse tipo de texto tem o corpo das *performers* como lugar de sua inscrição e proliferação, afinal, como se dá a performance? E que memórias são performatizadas no processo enunciativo e receptivo dessas canções, considerando que os corpos das *performers*, como um roteiro, estruturam e visibilizam narrativas? E vistos como documentos, que sentidos as referidas canções geram? Ao colocar essas questões como problema da pesquisa, algumas respostas hipotéticas são apresentadas, podendo ser comprovadas ou não.

Na sequência dessas questões, como respostas hipotéticas, apontam-se as seguintes: Tendo em atenção que as canções em causa têm uma relação intrínseca com o universo social, cultural, económico, histórico, filosófico, religioso, meio do qual emergem, então presume-se

que a performance e as memórias nelas sinalizadas explicitam sua maneira específica de conceptualizar o mundo.

Por outro lado, se nas referidas canções as *performers* incorporam signos expressivos do universo cultural em que estão inseridas, podendo, deste modo, associar ao discurso oral aspectos extralinguísticos como gestos, dicção entoacional, mímica facial e movimentos do corpo, então os textos cantados por elas não deixam de aludir às suas vivências como um todo.

Por fim, se as mulheres das regiões kongo e ovimbundu cantam em locais inacessíveis aos homens (rios e rochedos), pode-se inferir que isso acontece porque as normas culturais locais interditam a sua frequência pelos homens.

No que concerne à metodologia para a realização da pesquisa, é importante ter em conta que devido à sua natureza, do ponto de vista da coleta de dados, optou-se pela metodologia que combina as pesquisas bibliográfica, documental e etnográfica.

A primeira consistiu na coleta de maior número possível de informações ligadas à tese, como veremos nas referências feitas ao longo do trabalho. A segunda modalidade consistiu na identificação e seleção de materiais através da internet: jornais e textos jornalísticos; para além de documentos oficiais providenciados pelas administrações municipais de Kwimba (Zaire) e Ecuinha (Huambo). Os documentos em referência apresentam uma caracterização geral dos dois municípios nas seguintes esferas: divisão político-administrativa, demografia, educação, saúde, ambiente, fontes de rendimento familiar e sua contribuição na economia local, hotelaria, entre outras. Esses dados, que possibilitam às administrações municipais se posicionarem em relação aos indicadores e metas nacionais, permitiram-nos fazer a contextualização de cada município.

Por outro lado, fez-se a pesquisa etnográfica, cuja principal característica é o contato direto e prolongado do pesquisador com os (as) interlocutores (as). Deste modo, no Zaire e no Huambo, privilegiou-se essa metodologia que se orientou com as seguintes coordenadas: pesquisa participativa, ou seja, enquanto pesquisador participei nos cenários performativos nos rios Kwimba e Bulunga (Zaire) e num dos rochedos do barro Cikala, município da Ekunya (Huambo), para além de ter entrevistado os (as) interlocutores (as) nos vários lugares de sua convivência, como nos mercados e nas suas residências.

É importante sublinhar que tanto os rios kongo como os rochedos ou pedras ovimbundu são considerados pelos respectivos povos como lugares inacessíveis para os homens por motivos ancorados nos seus princípios locais.

Relativamente aos rios, como veremos adiante, dentre outros aspectos, são reservados para as pessoas (mulheres e homens) banharem-se. Porém, a tradição cartográfica baseada nas

redes hidrográficas da região possui fronteiras devidamente demarcadas e são intransponíveis, sendo que as mulheres ocupam exclusivamente a parte de baixo dos rios (*yanda*) e os homens ocupam a parte de cima (*zulu*).

Uma das razões da intransponibilidade das fronteiras prende-se com o fato de que mulheres e homens não podem banhar-se juntos sob o risco de os seus corpos serem expostos a pessoas de sexo biológico diferente.

Quer isso dizer que estamos face ao interdito, que é um princípio inalienável. Caso um homem, por exemplo, vá à *yanda*, é considerado criminoso e, sendo denunciado, pode ser julgado no *lumbu*, espécie de tribunal, e ser obrigado a pagar uma multa, que compreende animais como a cabra. Isso ocorre porque o Direito kongo não possui sistema penitenciário, com reclusos nas prisões.

Na região ovimbundu, os rochedos são lugares reservados para as mulheres, inacessíveis aos homens, tal como entre os bakongo. A sua frequência pelos homens representa a violação de um princípio basilar, que é a transgressão às mulheres, resultando também no castigo, assentado nos princípios jurídicos locais, do violador desse princípio.

Feitas essas breves considerações sobre os princípios que regem esses lugares, fica uma questão: como homem (pesquisador), como foi possível acessá-los?

Na verdade, antes de me deslocar para as duas localidades, a Faculdade de Humanidades da Universidade Agostinho Neto, unidade orgânica na qual estou vinculado como professor e pesquisador, emitiu, em meu nome, duas credenciais de pesquisa de campo, sendo uma dirigida à Administração Municipal do Kuimba (Zaire) e a outra à Administração Municipal da Ecumha (Huambo).

O assunto das credenciais em causa é relativo a pedido de apoio institucional no sentido de se viabilizar a realização da pesquisa. Ora, ao chegar ao Kwimba, em abril de 2021, apresentei-me à administração local, onde fui recebido pelo senhor John Luyindula Tomás, então Secretário-Geral da administração, a quem apresentei a credencial (protocolada por ele) tendo, no entanto, autorizado a realização da pesquisa no Kwimba.

Todavia, antes do início do trabalho com as mulheres, levou-me ao Núcleo Ne-Kuimba, que é uma instituição de poder local baseada no Direito kongo, e visa, entre outros aspectos, participar da resolução de problemas na comunidade, como litígios relacionados com a ocupação ilegal de terras pertencentes a certas famílias.

A reunião realizou-se na residência do coordenador do Núcleo, Senhor Ntinti Lulendo (mais conhecido como Papa Ntiti), e teve a participação dos demais membros da instituição.

Como mandam as regras da cultura kongo, a conversa com as autoridades em situações como essa obedece a um ritual, que se circunscreve na entrega de oferendas, como *nsamba*, bebida artesanal feita a partir de palmeiras.

Na ausência dessa bebida, pode-se dar dinheiro (no geral, em menor quantidade), como símbolo de entrada respeitosa ao Núcleo, no caso. Foi o que aconteceu. Dei um valor monetário simbólico (Kwanza, moeda de Angola), para se iniciar a conversa⁹. Conversamos. Tendo os membros do Núcleo Ne-Kuimba ouvido os propósitos da minha pesquisa, autorizaram-me a realizá-la.

No entanto, mobilizaram as mulheres vinculadas ao Núcleo, que também aceitaram a minha participação nos atos performativos que acontecem nos rios. Apesar disso, não é menos importante assinalar que o meu acesso aos rios interferiu no trabalho dessas mulheres.

Um dos aspectos a ter em conta é o fato de não terem cantado as canções marcadas pelos conteúdos considerados inacessíveis para os homens. Pode-se dizer que a minha presença constitui-se como “tabu de objeto” de que fala Foucault (2010). Em *A ordem do discurso* sinaliza que, em toda sociedade, invariavelmente, os discursos são controlados, organizados e distribuídos segundo regimes de verdade, que visam afastar seus poderes e perigos.

Desse modo, compreende-se que o sujeito não enuncia livremente porque existem relações de poder/saber que cercam, limitam e até excluem seu discurso. Nesse sentido, as mulheres evitaram entoar diversas canções por conta da minha presença e do guia da pesquisa, o Senhor Ntiti Ndongala (filho do coordenador do referido Núcleo), então assessor jurídico do Administrador do município do Kwimba.

A leitura sobre o tabu de objeto, que será desenvolvida no último capítulo, é extensiva às mulheres ovimbundu, porque, assim como os rios na região kongo, os rochedos ou pedras não são acessíveis para os homens.

Todavia, depois de chegar a Ekunya em novembro de 2021, fui à administração municipal, apresentei a credencial de pesquisa ao senhor Fernando Cândido Via Miranda, Secretário-Geral da administração, que, com a anuência da administradora municipal, Guilhermina Carlos Bacia de Lourdes, autorizou a realização da pesquisa.

Para além do apoio institucional, contei com a colaboração do Senhor Justo, que fez o pedido às interlocutoras desse trabalho.

⁹ O valor monetário em referência não se traduz em pagamento de serviço. Trata-se, no fundo, do cumprimento de um ritual de entrada em casa de uma autoridade quando, por exemplo, não se porta a referida bebida.

Diferente do Kwimba, na Ekunya, os chamados *sobas* (conhecidos também como autoridades tradicionais) estavam indisponíveis para a reunião comigo.

Em se tratando de pesquisa em contexto de pandemia da Covid-19, como não poderia manter-me nessa localidade por muito tempo, então resolvi frequentar o rochedo do bairro Cikala pelo fato de ter sido autorizado pela administração municipal e pelas interlocutoras com quem tive encontros prévios para conversar sobre a pesquisa.

Como foi dito anteriormente, esta pesquisa foi feita no contexto da pandemia da Covid-19, e isso, desde já, mostra o quanto foi difícil realizar plenamente as tarefas constantes do cronograma de atividades.

Conforme o Ofício nº 81/2020/PROPG/UFSC da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, encaminhado à CAPES, com anuência da orientadora, Simone Pereira Schmidt, a pesquisa estava prevista para ser feita entre agosto de 2020 e julho de 2021, porém não foi possível realizá-la nesse período por conta do agravamento da situação sanitária em Angola, provocada pela pandemia da Covid-19, que obrigou o governo angolano, por intermédio de vários Decretos Presidenciais, a suspender, temporariamente, dentre outras coisas, os voos comerciais internacionais e os ajuntamentos públicos.

A I Série nº 165 do Diário da República de Angola referente a 31 de agosto de 2021, é disso um exemplo plausível. No que diz respeito à cerca sanitária provincial e municipal, o ponto 2 do Art. 28 determina que “não são permitidos ajuntamentos de carácter festivo em local não domiciliar, sendo interdito o acesso a salões de festas de estabelecimentos similares” (Angola, 2021, p. 7192). Por outro lado, o ponto 1, do Art. 7, que é inerente à defesa e controle sanitário das fronteiras sanciona o seguinte:

[...] as fronteiras da República de Angola mantêm-se encerradas, estando as entradas e saídas do território nacional sujeitas a controlo sanitário definido pelas autoridades competentes, de acordo com o Regulamento Sanitário Internacional e com o Regulamento Sanitário Nacional (Angola, p. 1792).

Tendo em conta a natureza da pesquisa, que envolvia ajuntamento de pessoas nos atos performativos realizados nos rios e nos rochedos, por exemplo, como se pode imaginar, era inoportuno viajar a fim de fazer a pesquisa nas províncias acima mencionadas. Porém, com a flexibilização das medidas de combate à Covid-19 pelo governo angolano, só foi possível iniciar a pesquisa em abril de 2021, ou seja, 8 (oito) meses depois do período previsto no cronograma de atividades.

A pesquisa iniciou no Zaire, mais precisamente no município do Kuimba, e decorreu em dois momentos, isto é, em abril e em agosto de 2021. Em cada mês foram registradas dois

atos performativos nos rios Kwilu e Bulunga.¹⁰ No mesmo período, foram realizadas entrevistas informais (conversas informais no dia a dia, sem organização prévia) e formais (sessões organizadas de perguntas abertas) aos (às) interlocutores (as), no Kwimba, mais precisamente nos bairros Mbanza Kwimba, Terra Nova, Bairro 10 de Dezembro¹¹ e na Praça 10 de Dezembro. No total, foram entrevistadas 11 pessoas, sendo sete do sexo biológico masculino e quatro do sexo biológico feminino.¹²

Na cidade do Huambo e nos municípios da Caála e Ekunya, faz-se referência a extratos de falas de quatro mulheres. Para além disso, fez-se a gravação de um ato performativo no rochedo do bairro Cikala, na Ekunya, que contou com a presença de nove (9) mulheres, sendo 7 (sete) adultas e duas crianças, tendo todas elas cantado em umbundu, das 9 horas às 13 horas locais, num dos rochedos do bairro Cikala.

No presente trabalho, privilegiamos somente extratos de oito entrevistas, sendo quatro interlocutores (as) em cada uma das regiões pesquisadas¹³. Por outro lado, importa sublinhar que foram selecionadas 12 canções para o estudo, sendo seis em kikongo, e seis em umbundu, conforme se poderá ver na última seção da tese, mais concretamente na parte que diz respeito às práticas performativas nos rios (Kwilu e Bulunga) e no num dos rochedos do bairro Cikala.

No Zaire e no Huambo, como já dissemos, a pesquisa etnográfica consistiu no contato direto e prolongado, por meio de observação que incluiu: observação participante, diário de campo, gravador de som de marca Sony, telefone Tecno Spark 3, que permitiram a coleta de material áudio e visual (áudios, vídeos e fotografias).

As questões colocadas nas entrevistas refletem, no geral, os aspectos históricos, sociais, culturais, linguísticos e geográficos das duas regiões onde a pesquisa de campo foi feita. Não é menos importante destacar a questão da transcrição dos dados orais coletados em kikongo e umbundu.

¹⁰ Nos rios, as entrevistas foram feitas durante e depois dos atos performativos, visto que, ao longo das performances, houve momentos em que interpelei as *performers* a fim de solicitá-las explicações sobre as questões de que eu não tinha conhecimento, como algumas construções léxico-sintáticas.

¹¹ A data é referente à fundação do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) em 1956.

¹² Todas as mulheres entrevistadas são camponesas e comerciantes. Algumas nasceram na República Democrática do Congo (RDC), mais precisamente na província do Congo Central, enquanto outras nasceram no Kwimba (Zaire/Angola). Em virtude da guerra cívica que assolou Angola cerca de 30 anos, muitas dessas mulheres refugiaram-se na RDC. É importante pontuar que um dos interlocutores desta pesquisa, Daniel Mfinda, natural do município da Damba, província do Uige, foi entrevistado em Luanda por ser falante fluente do kikongo e *mpovi* (griôt), e conhecedor de várias questões da cultura kongo.

¹³ A seleção das entrevistas foi baseada num critério que considero objetivo, visto que tive em conta as que possuem informações mais relevantes e profundas em termos de detalhes acerca das questões sociais, culturais, geográficas e linguísticas sobre as regiões pesquisadas. É importante sublinhar que a pesquisa no Huambo estava prevista para iniciar em setembro de 2021, porém, por conta do agravamento da pandemia da Covid 19, a viagem foi cancelada e só aconteceu em novembro, e foi possível realizar o trabalho de campo.

A transcrição foi baseada nas regras ortográficas constantes do livro *Harmonização ortográfica das línguas bantu de Angola (Kikongo, Kimbundu, Umbundu, Cokwe, Mbunda, oshiKwanyama)*, publicado, em 2013, pelo CASAS (The Centre for Advanced Studies of African Society)¹⁴, com a colaboração do ILN (Instituto de Línguas Nacionais) de Angola.

O livro em referência, dentre outras questões pertinentes e importantes, oferece diretrizes que permitem escrever as línguas bantu faladas em Angola e noutros países africanos, como África do Sul e Namíbia.

A tradução das canções e das entrevistas do kikongo para português foram feitas por mim, assim como a tradução de citações de francês e inglês constantes das notas de rodapé são da minha responsabilidade.¹⁵ As canções em causa (cantadas em kikongo) possuem elementos linguísticos das línguas portuguesa, francesa e lingala. O francês é língua oficial da República do Congo e República Democrática do Congo, enquanto lingala é uma das línguas nacionais deste último país.

As duas línguas (francês e lingala) coabitam com o português e o kikongo, sobretudo no norte de Angola, nas províncias da Cabinda, Uíge e Zaire. A presença dessas línguas no norte de Angola justifica-se pela migração dos(as) cidadãos(ãs) desses países, que é facilitada pela extensa fronteira que os liga. O lingala pertence à família das línguas bantu e é uma das mais faladas na RDC e em vários países africanos e europeus, como Alemanha, Bélgica, França e Suíça¹⁶.

Vale sublinhar que no presente estudo constam comentários de expressões em kikongo e umbundu, nas notas de rodapé no *corpus* do trabalho. A opção pelos comentários deve-se ao fato de determinadas expressões ditas nessas línguas não terem equivalentes em português.

A transcrição e a tradução das canções em umbundu foram feitas por falantes dessa língua.¹⁷ Partindo do princípio de que os textos orais não são objetos autônomos visto que a sua

¹⁴ CASAS está sediada na cidade de Cape Town (África do Sul). As publicações dessa instituição podem ser acessadas no link www.casas.co.za.

¹⁵ No *corpus* do trabalho, constam citações textuais traduzidas para português, e são seguidas de suas versões originais em inglês e francês, nas notas de rodapé. Essas traduções também são de minha responsabilidade.

¹⁶ Segundo Kukanda (2014), existem duas variantes desse idioma: o lingala de Kinshasa e o de Mkanza (*standard*), que pertence à província de Equator (Equador). Corroborando com Kukanda, há pelo menos três principais momentos da penetração do lingala em Angola: no período colonial, através dos angolanos que viviam em Kinshasa e que passavam férias nas aldeias do norte de Angola. No mesmo tempo, começou a entrar a música congoleza em Angola, sobretudo de cantores e compositores como Lwambo Makyadi; o segundo momento foi o período que precedeu a independência de Angola, com o regresso de muitos (as) angolanos (as) que viviam na RDC; e por último, o terceiro momento é o dos últimos anos caracterizados pelo regresso de angolanos (as) ao país, após o conflito armado que durou cerca de 30 anos, e a entrada massiva dos refugiados congolezes em Angola.

¹⁷ Filipe Delfim, Severino Canhola Dúngue e Eurico Carmona, originários de Ekunya (Huambo) e Benguela colaboraram na transcrição e na tradução das canções analisadas neste trabalho. Os três colaboradores são

enunciação depende de fatores como condições de produção das quais tiram muito do seu sentido, não nos limitamos a transcrevê-los. Por isso, não é de se admirar o fato de, ao longo do trabalho, encontrarem-se detalhes de certas expressões nas notas de rodapé.

A transcrição do material oral, particularmente as citações feitas ao longo do trabalho, estão baseada nas Normas adotadas pelo Projeto NURC/RS, que propõe diretrizes para a transcrição de textos orais. Optou-se por essa norma por entendermos que permite, através dos sinais de transcrição, descrever as especificidades da língua oral, que é caracterizada por fenômenos pragmáticos próprios¹⁸. Por isso, na transcrição das canções, dos extratos de entrevistas e das citações constantes deste trabalho, optou-se por conservar as ocorrências linguísticas da oralidade, como são os casos de pausas, ênfases, hesitações, repetições e truncamentos de palavras.

Por outro lado, não é de se admirar o emprego de duas grafias para os vocábulos como Kuimba (Kwimba) e E Cunha (Ekunya) no trabalho. As palavras entre parênteses seguem grafia correta em kikongo e umbundu, em conformidade com as normas ortográficas dessas línguas. Todavia, as formas de escrita Kuimba/Cuimba e E Cunha são baseadas na grafia oficializada pelo governo angolano, as quais constam de documentos oficiais.

É também importante pontuar que, embora este trabalho tenha sido escrito com base no Acordo Ortográfico, procurou-se manter as citações em sua versão original, particularmente as extraídas de publicações de autores (as) de países que não ratificam o referido Acordo, como é o caso de Angola.

Por outro lado, com vista a analisar os dados coletados (incluindo as canções que constituem o *corpus* desse trabalho), temos como roteiro de análise a interdisciplinaridade, meio eleito para se ler o material coletado e todos os aspectos que o envolvem, numa perspectiva poliédrica.

Assume-se essa perspectiva por entendermos que as canções em estudo são, acima de tudo, produto de práticas sociais localizadas e contextualizadas. Ou seja, são formas discursivas marcadas pelo uso verbal/gesto-visual da palavra e inscrevem o sujeito, através de seu corpo e sua voz, na esfera da visibilidade, conferindo a ele/ela uma autoria e uma responsabilidade por seu dizer em termos de políticas linguísticas (Severo, 2019).

graduados em Línguas e Literaturas Africanas pela Faculdade de Humanidades (antiga Faculdade de Letras) da Universidade Agostinho Neto, e são professores de língua portuguesa e umbundu.

¹⁸ O histórico do Projeto NURC pode ser acessado no link <https://nurc.flch.usp.br/o-nurc-brasil-origens>.

Pode-se afirmar que esse dizer não deixa de ser uma ação vocal originada no corpo do sujeito e, como tal, expande-se, ou seja, assume uma dimensão incorpórea, pensando no que a voz produz como efeito sobre o outro (Souza, 2020).

Portanto, se o efeito é resultado do que a ação vocal expressa, então as memórias e as histórias se revelam nela, mas não é o único lugar onde se inscrevem as memórias e as histórias, como veremos na seção referente ao escopo teórico que abarca questões como canção, performance, memória, lugares de memória e memória coletiva.

Desse modo, a operacionalidade da interdisciplinaridade visa, na perspectiva de interligação de conhecimentos, dar conta da articulação da memória nas canções em kikongo e umbundu, partindo de teóricos cujos trabalhos oferecem contribuições relevantes para a presente tese.

Considerando a abrangência e a complexidade da interdisciplinaridade em termos de análise textual, para as questões atinentes às tradições orais, práticas linguísticas e estético-simbólicas a si associadas, privilegamos as contribuições de autores como Vansina (1982), Hampaté-Bâ (1982), Altuna (2014) Elungu (2012) Meshonnic (2006).

Por outro lado, visando elucidar os aspectos poético-musicais nas canções, que articulam dimensões linguísticas e musicais, tomamos como referências as formulações teóricas assentes nas questões como voz, vocalidade, ritmo, *performers*, corpo, performance, teatralidade e lugares de interlocução cênica. Tanto assim é que ao longo do trabalho referenciamos as contribuições de Ogunjimi; Na'Allah (2006), Akporobaro (2004), Okpewho (1992), Féral (2015), Schechner (2003), Taylor (2013), Cavarero (2011), Finnegan (2012) e Zumthor (a. 1993; b. 2010; c. 2014).

Na sequência, isto é, no que se refere às questões atinentes à memória, memória coletiva, lugares de memória e trânsito de memória, destacamos as contribuições de Candau (2012), Le Goff (1990), Assmann (2011), Nora (1993), Halbwachs (2012), Martins (2021), Orlandi (1999) e Pêcheux (1999).

Por fim, tendo em atenção os diversos temas que ecoam das vozes poéticas de mulheres do Kwimba e da Ekunya acerca do seu cotidiano, como sexualidade, gênero e relações de poder, trazemos visões bastante significativas abordadas nos trabalhos de Tamale (2018), Amadiume (1997), Oyèwùmí (a. 2004; b. 2022) e Rea (2016).

No que se refere à estrutura da tese, importa sublinhar que, para além da introdução e das considerações finais, articula, sequencial e dialogicamente, quatro seções, sendo que a primeira tem por objetivo apresentar, embora de forma não exaustiva, as regiões pesquisadas:

Kwimba (Zaire) e Ekunya (Huambo). Para o efeito, apontam-se alguns aspectos sócio-históricos, econômicos, geográficos, linguísticos e culturais kongo e ovimbundu, visando oferecer uma leitura que permite conhecer parte da realidade das referidas regiões. Aliás, não deixa de ser importante situar as canções em estudo dentro da lógica kongo e ovimbundu, ou seja, importa não separar esses artefatos culturais dos meios socioculturais dos quais emergem como práticas comunicativas de sujeitos social e historicamente situados.

Na seção seguinte, que está intrinsecamente ligada à primeira, destacam-se as tradições orais e seus discursos nos meios dos quais emergem, se tecem, reatualizam e se retroalimentam como práticas linguísticas e estético-simbólicas que abarcam, dentre outros elementos, os sistemas gráfico-visuais e sonoros que se interconectam de maneira bastante complexa quando, por exemplo, dão lugar ou alargam as redes de expressão artística, quer com elementos endógenos quer com os exógenos. É o caso da derivação de textos contados, entoados, mas que migram para múltiplos suportes, e não são poucas as vezes que se fossilizam nos discursos poéticos ou prosaicos.

A seguir, depois de se lançar preliminarmente a noção de tradições orais como fonte de conhecimento, no terceiro capítulo, retoma-se e amplia-se esse tópico, em vista disso, não é por mera casualidade que se centra nas abordagens teóricas sobre a memória e seus correlatos.

Deste modo, acentuam-se as contribuições sobre memória, não é em termos psicológicos, mas sob o viés da antropologia, história, sociologia e análise do discurso. Esses domínios de conhecimento oferecem pistas importantes e interessantes que nos ajudam a investigar as memórias nas canções cantadas nos rios e nos rochedos das regiões kongo e ovimbundu.

Partindo do pressuposto de que se pode falar de memória se a imaginação a investe de uma aura simbólica ou histórica, defende-se a tese de que a canção, como qualquer outro documento, constitui, em si, um dado histórico inscrito no tempo. Logo, não deixa de ser lugar de memória e, por conseguinte, dispositivo historicizante.

Já a seção final retoma a ideia de que a voz emana do corpo e adentra-se no que se intitulou como poéticas da voz em kikongo e umbundu, destacando-se com maior profundidade possível a maneira como as memórias se evidenciam nas canções entoadas nos rios e nos rochedos.

As canções, como práticas linguísticas que colocam em cena a corporeidade, não são vistas como objetos autônomos e desvinculados dos meios sociais e ambientais dos quais

emergem, daí o fato de se ter reservado, neste trabalho, espaço no qual tanto os rios como os rochedos são abordados em termos de níveis de formalização.

Referimo-nos à sua configuração e às práticas performativas nelas decorrentes. Tanto assim é que quer os rios quer os rochedos, apesar das particulares que revelam, como veremos mais adiante, são apontados como instituições sociais e espaços de interlocução cênica, onde as mulheres kongo e ovimbundu entoam diversas canções – artefatos culturais cuja enunciação se dá no “*aqui e agora*” para uma audiência: as próprias mulheres.

Essas canções, estruturalmente curtas e com várias temáticas, tal como a música e a poesia, são atravessadas pelo falado e pelo oral, e o ritmo e a harmonia participam da sua constituição, daí que a sua análise convoca uma abordagem interdisciplinar, como possibilidade de dar conta da maneira como as memórias são evidenciadas nas canções em questão.

2. ALGUNS ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS, ECONÔMICOS, GEOGRÁFICOS, LINGUÍSTICOS E CULTURAIS DAS REGIÕES KONGO E OVIMBUNDU

2.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Esta parte do trabalho tem por objetivo apresentar os grupos kongo e ovimbundu, cujo patrimônio oral está associado à sua visão de mundo. Por isso, antes de se examinar as canções selecionadas para o presente estudo, há a necessidade de se compreender os modos de ser e estar desses povos que são, indiscutivelmente, produtores de conhecimentos.

Não se quer com isso dizer que se fará uma abordagem exaustiva sobre eles. Pelo contrário, o nosso intuito é tecer breves considerações acerca desses povos de modo que se possa ter uma maior compreensão possível sobre o contexto sociocultural e histórico do qual emergem as suas cosmologias, como é o caso das suas canções que se manifestam como conhecimento e vetores de conhecimentos.

Assume-se esse posicionamento na medida em que se acredita que os conhecimentos locais não existem fora das relações sociais nas quais circulam. Portanto, é preciso que se tenha em conta que Zaire e Huambo, assim como as demais províncias de Angola, circunscrevem-se no quadro da divisão político-administrativa da atual República de Angola, herdada da geografia colonial. Todavia, aqui, faz-se uma travessia, ou seja, a delimitação geográfica desta pesquisa cumpre uma função de ordem metodológica, mas transcende as fronteiras coloniais, visto que os povos em causa, assim como as suas culturas, não se circunscrevem nos limites geográficos que lhes foram impostos.

Como se sabe, logo a seguir às independências dos países africanos, as fronteiras herdadas da colonização foram ratificadas e consideradas inalteráveis pelos Estados independentes, como é o caso de Angola que, ao manter inalteráveis as suas fronteiras, dá a impressão de que as lógicas dos discursos nacionalistas sob o viés de unidade nacional correspondem ao que se entende como a homogeneização dos angolanos. Em sentido oposto a esses discursos, estão os fluxos migratórios de povos, língua e culturas em trânsitos permanentes.

Essa questão é assinalada por Achille Mbembe (2018), em *África é a última fronteira do capitalismo*, na qual pontua o movimento e a circulação como a condição de princípio de todas as dimensões das sociedades africanas pré-coloniais. Essas dimensões são as culturas, as religiões, os sistemas matrimoniais, os sistemas comerciais, tudo isso era o produto do

movimento (como ainda é). Essa visão, em si, assinala o fundamento de que o movimento precede o espaço, o território, sendo, nesse sentido, o movimento que dá lugar ao espaço.

É completamente diferente da concepção europeia, em que o espaço vem antes do movimento. Em África é o contrário. Portanto, no paradigma africano pré-colonial das relações entre o espaço e o movimento, as fronteiras não existem porque a fronteira é o que bloqueia, por definição, a circulação do fluxo vital. A vida está no movimento, não está necessariamente no espaço. Se ela se traduz em espaço, é através do modo como o espaço é apreendido num movimento. Trata-se, portanto, de duas filosofias completamente opostas. Deste ponto de vista, a filosofia africana do movimento, pré-colonial, assemelha-se a uma lógica própria do mundo digital, em que, no fundo, se trata de pôr em conexão, em rede, e não de categorizar, de classificar, de hierarquizar e limitar o movimento.¹⁹

Deste modo, pensar os povos kongo e ovimbundu implica situá-los num quadro macro, como grupos cuja extensão está para além das fronteiras impostas pelos colonizadores e ratificadas pelo Estado pós-independência.

As suas línguas e culturas revelam uma mobilidade marcada por interconexões entre elas, o que já evidencia a complexidade do seu carácter movediço, que coloca em causa os discursos pautados na ideia de que existe homogeneidade de povos em Angola, como é o caso de “um só povo, uma só nação!”.²⁰

Considerando os aspectos até aqui elencados, não é de se estranhar o fato de se privilegiar algumas questões sócio-históricas, econômicas, geográficas, linguísticas e culturais dos povos em causa. Como afirmamos atrás, a abordagem desses aspectos permite-nos situar fundamentalmente os textos e a sua respectiva circulação nos meios dos quais emergem – referimo-nos aos espaços kongo e ovimbundu.

Segundo dados historiográficos, os povos considerados bantu terão migrado do norte de África. Fourshey et al. (2019) sublinham que é amplamente aceite que, por volta de 3500 a.C., os primeiros falantes bantu constituíram diversas comunidades pequenas, em locais próximos, no extremo noroeste da floresta equatorial da África Ocidental.

E, pouco depois de 3500 a.C., alguns pioneiros migraram em direção a fronteiras e territórios desconhecidos e, ao longo de mais de cinco mil anos, as sociedades bantu se espalharam por um território de mais de 8 milhões de km², entre o sul de Camarões e a costa do Quênia, até o leste do Cabo e Kwazulu Natal, ao sul.

¹⁹ Extrato da entrevista de Achille Mbembe (2018), intitulada *África é a última fronteira do capitalismo*. Disponível em: <https://visaoplural.wordpress.com/2018/12/09/achille-mbembe-a-afica-e-a-ultima-fronteira-do-capitalismo/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2023.

²⁰ Slogan do MPLA.

Neste sentido, compreende-se que a expansão dos povos bantu pelo continente africano deu-se em vários momentos, levando os bakongo e os ovimbundu, por exemplo, a se instalarem nas regiões onde habitam atualmente, conforme mostram os estudos de Batsíkama (2010) e Malumbu (2005).

2.2. OS BAKONGO

Os repertórios orais coletados por autores como Bernardo da Gallo e Jerome de Montesarchio, nos séculos XVII e XVIII, indicam *Nzanza a Nkatu*²¹ como o local onde o primeiro soberano kongo se estabeleceu.

Esse dado é reportado por Batsíkama (2010), que narra que na toponímia dessa região, muitos pesquisadores assinalaram e continuam assinalando um outro topônimo – *Mbangala* – na parte meridional de Angola, que corresponde ao que se chama Kalahari inferior.

Hoje, esta região é povoada pelos Umbundu, Cokwe, Nyaneka e Nkúmbe. Os elementos linguísticos confirmam que *mbângala*, quer a palavra abstracta (há muito tempo) ou a realidade climática, é a origem do Kôngo e que o país teria sido constituído aí pela primeira vez. Assim, foi provavelmente nessa região que se fortaleceram as amizades e as fraternidades a fim de evitar ou prever outros turvos. Na mesma altura, tudo indica que teria sido aí mesmo que, pela primeira vez, houve cismo, cujo objectivo parecia ser a extensão, o alargamento do país [...] (Batsíkama, 2010, p. 63).

Com base nesses dados, é de se supor que teria sido nessa região onde iniciou o que chamaríamos por expansão kongo até, ao longo do tempo, instalar-se no resto do continente africano – mais precisamente na zona de sua maior influência – reino do kongo, cujos territórios estão atualmente distribuídos em países como Angola, Gabão, República do Congo e RDC, na lógica da divisão política e administrativa colonial.

O Reino do Kongo foi fundado por um bravo guerreiro chamado Nimi a Lukeni, filho de Nimi a Nzima e Lukeni dya Nzazi. Saliente-se que o pai desse guerreiro se tinha estabelecido nas margens do rio Nzadi. Desta feita, quando adolescente, era-lhe confiado pelo pai a responsabilidade de cobrar a portagem. Acontece que certa vez a irmã de Nimi a Nzima (seu pai) apareceu a Nimi a Lukeni, recusando-se pagá-lo o tributo sob pretexto de ser irmã de seu pai. O jovem, indignado e vendo-a grávida, matou-a porque também suspeitava que se ela desse à luz, o filho dela teria direito à herança, segundo a tradição. A trágica morte da senhora

²¹ Traduzido por Batsíkama como “não tem gente”.

indignou a corte real e isso levou a que Nimi a Lukeni se dirigisse para o oeste, tendo aí conquistado novas terras sob o título de *ntinu* (rei).

A partir destas conquistas, Nimi a Lukeni entendeu consolidar a sua autoridade, concedendo aos familiares mais próximos títulos políticos importantes que levasse a que o tio fosse nomeado mani Mbata, enquanto um dos seus filhos, o terceiro, nascido de uma escrava branca, judia, que lhe fora cedida por mercadores vindos do norte de África, supõe-se ter sido o antepassado de referência dos futuros condes do Soyo, um dos quais, muito mais tarde, foi o alto dignitário do reino do Kongo a ser contactado pelos portugueses que chegaram à embocadura do rio Zaire em 1482-83 (Setas, 2011, p. 30).

De acordo com o autor, já nesse tempo, o território dessa vasta região, em termos teóricos, estava dividido em seis províncias, designadamente Mpemba, Mbamba, Mbata, Mpanzu, Nsundi e Soyo, visto que na prática o reino do Kongo estava centrado na cidade de Mbanza Kongo, onde o rei residia. Era constituído por sobados que, ao longo dos séculos, ora se submetiam, ora se revoltavam contra a autoridade real. Por outro lado, escreve Setas, todas as províncias haviam sido outrora sobados independentes que foram sucessivamente submetidas pelos Bakongo vindos da margem do norte do rio Nzadi (Zaire). Cada uma das províncias era constituída por vários distritos e era governada por um governador.

Por outro lado, saliente-se que, ao longo dos tempos, como não poderia deixar de ser, o reino em causa teve vários reis²², assunto de que não nos ocuparemos neste trabalho já que, como se afirmou anteriormente, aqui, importa-nos trazer algumas informações sobre história, cultura, línguas do povo kongo, por formas a que, mais adiante, se possa compreender os múltiplos discursos sobre si.

Sabe-se que a chegada dos navegadores portugueses encabeçados por Diogo Cão no que se chama hoje Angola foi na foz do rio Nzadi, no Soyo, atual província do Zaire, em 1482-83. Soube ele que Soyo era uma das regiões pertencentes ao reino do kongo, e que a sua capital era Mbanza Kongo, onde vivia Ne Kongo dya Ntotila, o rei.

Até essa data tudo decorria numa atmosfera de respeito mútuo aparente. Mas, em despeito das primeiras boas intenções do rei português e deste convívio fraterno, depressa se arquiectaram trocas baldrocas que se repetiriam ao longo dos anos: fidalgos do kongo foram para Portugal para serem “educados à maneira lusitana”, no convento Lóios, (*muma dessas viagens seguiu para Lisboa o filho do rei do kongo, Mvemba a Nzinga, futuro rei D. Afonso I*); padres, artesãos e comerciantes portugueses instalaram-se no reino do kongo para ensinar os nativos a trabalhar e a orar por Deus (Setas, 2011, p. 52).

²² Os livros *As origens do reino do kongo*, de Patrício Batsikama e *História do reino do kongo*, de António Setas, *Le royaume de kongo du XV au XVIII siècle*, de Georges Balandier, *Le Congo*, de Filippo Pigafetta Duarte Lopes, *Muana Congo, Muana Nzambi a Mpungu – poder e catolicismo no reino do Congo pós-restauração (1769 – 1795)*, de Thiago Sapede, são, dentre outros, referências a respeito desse assunto.

A presença portuguesa viria a impactar o reino do kongo em várias esferas, como política, social, cultural e religiosa, dado o fato de o cristianismo (catolicismo, no caso) se ter implantado nessa região, redefinindo inclusive a estrutura e o funcionamento da política no reino. Basta termos em conta, por exemplo, o acesso, pela elite política do kongo, ao repertório ritual e material proveniente de Portugal. O acesso a esse repertório e elementos religiosos dever-se-ia dar por padres através do batismo. Nzinga a Nkuwu e Mvemba a Nzinga, seu filho, foram contemplados. “Como marca deste privilégio e desta parceria, os dois receberam novos nomes: Nzinga a Nkuwu D. João (assim como o soberano português) e o jovem Mvemba a Nzinga foi nomeado D. Afonso)” (Sepede, 2014, p. 23).

Saliente-se que a presença portuguesa no Kongo foi constante desde a chegada de Diogo Cão à foz do rio Zaire até ao século XIX, e ao longo desse período ocorreu incorporação e ressignificação de elementos religiosos cristãos dentro das lógicas locais, com importância chave para a legitimação do poder de parte da elite política até o seu declínio, e tendo a memória religiosa do cristianismo deixado marcas indeléveis no imaginário local até os dias de hoje (Sepede, 2014).

É importante sublinhar que os encontros entre os povos, como kongo e português, ao longo dos tempos, foi também marcado por desavenças que provocaram vários conflitos. Uma das histórias mais marcantes, tal como se deu no resto de África, é a ocupação e usurpação das terras dos nativos kongo, e a consequente escravização de que foram vítimas e que esteve na base dos inúmeros conflitos entre os invasores europeus e os nativos.

Como é do nosso conhecimento, no contexto angolano, esses conflitos não se deram somente na região kongo, ou seja, aconteceram também em outros reinos (Ndongo, Bailundo etc.), colocando no palco das guerras sucessivas os nativos e os invasores portugueses.

A ocupação de suas terras pelos portugueses e a sua consequente subjugação fez com que, no século XIX, surgissem movimentos organizados de nacionalistas engajados na luta pela independência de Angola. Dentre outros, podemos citar a UPA (União das Populações de Angola), a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

A independência de Angola foi proclamada pelo MPLA no dia 11 de novembro de 1975, que, dentre outros aspectos, reordenou a divisão política e administrativa do país, que possui 18 províncias, sendo que o Zaire é uma dessas províncias.

2.2.1. Caracterização da província do Zaire

O chamado reino do Kongo tinha Mbanza Kongo como sua capital²³, que é também a capital da atual província do Zaire. Segundo Duarte Lopes, citado por Batsíkama (2010), os primeiros a ocupar essa região batizaram-na com o nome de *Nkumba wungudi* que significa “outeiro” ou “umbigo do reino”. Não quer isso dizer que todo grupo kongo tenha surgido dessa região. Nos diferentes momentos de sua história, criaram vários Mbanza Kongo (cidades ou aldeias dos nativos de kongo) de onde os seus habitantes são originários, como Soyo, Mpemba, Mbamba, Mbata, Nsundi e Mpanzu.

De acordo com Batsíkama (2010), Mbanza Kongo deriva de *banzama*, *vanzama* ou ainda de *yanzakana*, que quer dizer “estender”, “espalhar”, “pôr em cima”, “levantar para cima”, “pôr no tecto”.

Na sequência de suas afirmações a respeito da etimologia do referido vocábulo, percebe-se duas questões acerca dessa cidade. Primeiro, está situada num lugar visível, numa colina. Segundo, os verbos “estender” e “espalhar” demonstram que se tratava de uma cidade em movimento, o que justifica, em certa medida, o fato de ter sido uma região onde se realizaram grandes movimentos migratórios, dada a sua importância política, econômica, sociológica e espiritual. Ao longo dos tempos, a cidade teve vários nomes, sendo Mbanza Kongo um deles, e é, atualmente, a capital da província do Zaire, uma das 18 províncias de Angola²⁴.

Esse país está situado na África subsaariana, com uma superfície de 1.246.700 km². Faz fronteira a Norte, com a República do Congo e República Democrática do Congo, a Leste com República Democrática do Congo e República da Zâmbia, a Sul com República da Namíbia, e a Oeste é banhado pelo Oceano Atlântico.

A história do Zaire enquanto região administrativa colonial resulta da política portuguesa que, antevendo a Conferência de Berlim, realizada entre dezembro de 1884 e fevereiro de 1885, negociou, nesse período, com os vários reinos do baixo rio Congo, a

²³ Ao longo dos tempos, a capital do Reino do Kongo teve vários nomes, como Mbanza a Nkumu e São Salvador.

²⁴ Segundo os Resultados Definitivos do Censo 2014, divulgados pelo INE (Instituto Nacional de Estatística), a população em Angola é estimada em cerca de 25 789 024 pessoas, sendo que residem na área urbana 63% e na área rural 37%. O referido censo aponta que a maioria da população em Angola são mulheres, 13 289 983, correspondente a 52% do total, ao passo que a população masculina é estimada em 12 499 041, representando 48% do total da população. No que se refere às línguas faladas no país, observa-se que português é falado por mais de metade da população (71%) com maior predominância nas áreas urbanas, onde 85% da população fala a língua portuguesa, enquanto somente 49% na área rural. O umbundu, língua de matriz bantu, é a segunda língua mais falada, com 23%, seguindo-se as línguas kikongo e kimbundu, com cerca de 8% cada.

constituição do Protetorado do chamado Congo Português, em terras no norte de Angola, nomeadamente Cabinda, Uíge e Zaire.

Após essa conferência, que determinou a configuração geográfica que África tem hoje, Portugal, cuja presença e influência era notável na Angola de então, criou, em 1887, o Distrito do Congo (atual província do Uíge), região administrativa do Protetorado do Congo Português, sendo Cabinda a sua primeira capital.

Anos depois, em 1922, o distrito do Congo divide-se em dois, dando origem ao Distrito do Zaire. Por outro lado, em virtude do diploma legislativo ministerial nº 6, de 1 de abril de 1961, foi mudado o nome do distrito do Congo, passando a denominar-se Distrito do Uíge.

Na sequência da divisão desse distrito, criou-se um outro – o Distrito do Zaire, e só mais tarde, em 1972, todas essas circunscrições passaram para a categoria de províncias. Ora, com a independência de Angola, em 1975, o governo do MPLA, partido no poder, manteve o Zaire como província, que possui os seguintes municípios: Nzeto, Soyo, Tomboko, Mbanza Kongo, Noqui e Kuimba.

A província do Zaire, a Norte, faz fronteira com o enclave de Cabinda e a província do Congo Central no sul da República Democrática do Congo. A Leste, faz fronteira com a província do Uíge, enquanto no Sul está em contato com a província do Bengo, como se pode observar no mapa abaixo.

Figura 1 – Mapa político-administrativo de Angola



Fonte: <http://www.redeangola.info/uma-angola-com-21-provincias/>

2.2.1.1. Caracterização do município do Kwimba

Os interlocutores (as) entrevistados (as) são unânimes no que o topónimo em causa diz respeito. Essa afirmação surge da sequência do cruzamento das narrativas acerca do nome atribuído ao município.

A origem desse topónimo está associada a uma montanha localizada no município, onde, antigamente, à noite, eram visíveis luzes que reluziam. Os portugueses que tinham se instalado naquela região, vendo o brilho no cimo da montanha, terão perguntado aos habitantes o que de fato acontecia lá. Em resposta, os nativos terão respondido “kwimba”, que significa reluzir, brilhar.

De acordo com os dados orais, os portugueses terão ouvido “kwimba” e foi assim que batizaram, por assim dizer, a região com esse nome, como é conhecido hoje. O município, como se viu acima, pertence à província do Zaire e possui as seguintes comunas: Comuna Sede, Buela, Luvaka e Serra de Kanda. Com uma extensão de 3.489 km² correspondendo a 8% do total da província, faz fronteira com a República Democrática do Congo (RDC) a Norte; a Leste e Sul, com os municípios de Maquela do Zombo, Bembe e Songó da Província do Uíge; e a Oeste, com o município de Mbanza Congo.

Figura 2 – Mapa político-administrativo da província do Zaire



Fonte: <https://www.pordentrodeafrika.com/cultura/um-parecer-historico-a-porta-de-entrada-e-o-zaire>

Kwimba possui um clima tropical caracterizado por duas estações, sendo uma quente ou chuvosa, que se estende entre novembro e maio. A outra, mais fria (vulgo cacimbo, em

Angola), se observa entre junho e outubro. Por outro lado, é importante ressaltar que essa localidade é repartida pelas bacias hidrográficas dos rios Mbridge e Zaire.

Ao contrário das comunas de Buela e Luvaka, que se inserem totalmente na área abrangida pela bacia do rio Zaire, as comunas do Kwimba e de Serra de Kanda incluem-se nas bacias hidrográficas dos rios Mbridge e Zaire. A rede hidrográfica do município é densa e, apesar de se firmar predominantemente em solos calcários – mais propensos à infiltração em profundidade da água –, os cursos de água são na sua maioria de caráter permanente, observando-se caudais bastante significativos associados aos principais rios, dos quais se destacam os rios Mbridge, Lufunde, Luhango, Mfulezi e Luvo.

Embora o rio Zaire não se desenvolva no município em referência, três dos seus afluentes – os rios Luvo, Luhango e Kwilu²⁵ – apresentam parte do seu percurso em território municipal.

Em termos demográficos, Kwimba possui uma população estimada em 69.194 habitantes, sendo 34.706 homens e 34.488 mulheres, o que representa 12% do total da população da província²⁶.

A maior parte da população dessa região, que é do grupo kongo, fala kikongo, língua nativa, e o português. Todavia, nessa região é notável a influência de outras línguas, como é o caso do lingala e do francês, por conta da fronteira que estabelece com a República Democrática do Congo e com a República do Congo.

Em termos de atividades socioeconômicas, o povo dessa região dedica-se à agricultura, à pesca, à caça e ao comércio. Os produtos agrícolas mais cultivados são: mandioca, banana, abacaxi, amendoim, feijão, repolho, quiabo, ervilha, couve e diversas espécies de batatas²⁷.

Segundo o Perfil Dinâmico da Administração Municipal do Kwimba, com os sucessivos conflitos entre os portugueses e os movimentos nacionalistas, como MPLA e FNLA, e com o início da guerra civil em 1975²⁸, que se prolongou até 2002, verificou-se um

²⁵ A nascente do Rio Kwilu está na Comuna da Serra de Kanda, no Município do Kuimba, e flui para o norte através da região do Kwilu Ngongo, na província do Congo Central (antigo Baixo Congo), na República Democrática do Congo.

²⁶ Essas informações constam do Relatório Anual de 2020 da Administração do Município do Kuimba.

²⁷ Segundo o referido Relatório, existem muitas famílias que praticam a agricultura em solos de aluviões de forma temporária, em época que os caudais dos rios estão baixos, e isso implica ter moradias temporárias nos campos agrícolas.

²⁸ A independência de Angola foi proclamada pelo MPLA no dia 11 de novembro de 1975, num ambiente conturbado entre os movimentos de luta pela libertação colonial, no caso, MPLA, FNLA e UNITA. No processo de descolonização, Portugal e os três movimentos nacionalistas tensionavam a formação de um governo de transição constituído pelos movimentos em causa, isto é, com base no Acordo de Alvor, em Portugal. Segundo Gonçalves (2004), o fracasso desse Acordo teve muito a ver, por um lado, com a vontade de hegemonia de cada um dos movimentos e, por outro, a intolerância que isso implicava criou um terrível clima antidemocrático, conduzindo a fortes alianças internacionais com os dois campos da guerra fria (EUA e URSS) e provocou a

abandono total do povoamento, o que fez com que o município fosse mais visto como base militar porque era mais constituído de quartéis militares. Com o advento da paz em Angola, em 2002, após assinatura do Memorando de Paz entre as Forças Armadas Angolanas do Governo e as Forças Armadas de Libertação de Angola da UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola) e com a recuperação das principais vias de comunicação, verificou-se um repovoamento nas áreas dos antigos quartéis.

2.2.1.2. Atividades socioeconômicas

Desde a antiguidade, os descendentes da região kongo sempre se dedicaram a várias atividades como a agropecuária e a pesca, facilitada por uma imensa terra arável, fauna e flora. As características ecológicas e a abundância de água dos rios, lagos e lagoas, sempre proporcionaram condições ideais à produção socioeconômica visando a subsistência das famílias e o fomento da economia local através do comércio e permuta de vários produtos.

A atividade principal desenvolvida pelos bakongo é a agricultura, sendo complementada pela pesca, pela caça, pela criação de animais e pelo artesanato. O comércio é praticado a dois níveis, um local e outro inter-regional ou de longa distância, feito pelos *minkiti*, principalmente entre o litoral e o interior, para a permuta de sal e peixe do mar por tecidos, peixes das lagoas e carne defumada (Fonseca, 1989).

O comércio de que se falou acima até os dias de hoje é feito nos mercados, mais conhecidos por *mazandu* ou *zandu*, espécie de feiras em determinados dias de semana. No Kwimba, por exemplo, a principal feira chama-se Luvu²⁹, e é realizada às terças-feiras, dia

guerra civil. É preciso sinalizar que enquanto o MPLA proclamava a independência em Luanda, a 11 de novembro de 1975, a UNITA e a FNLA proclamavam a independência no Huambo. Isso não evitou o início, no mesmo ano, da guerra civil entre o governo do MPLA e a UNITA, que se estendeu até 1991, com a assinatura, em Portugal, dos Acordos de Bicesse, que garantiram a paz em Angola e, conseqüentemente, o fim do regime monopartidário do MPLA, dando lugar a democratização de Angola. Foi assim que o país realizou, em setembro de 1992, pela primeira vez, as eleições gerais. O MPLA foi declarado vencedor, no entanto, a UNITA e outros partidos na oposição contestaram os resultados definitivos, alegando ter-se registado irregularidades no processo eleitoral, como a falta de transparência. Isso gerou um ambiente de tensão sobretudo entre o governo e a UNITA, tendo levado Angola a mergulhar numa guerra fratricida que iniciou no período pós-eleitoral, em 1992, e terminou em 2002, após a morte, em combate, de Jonas Malheiro Savimbi, fundador e então presidente da UNITA, na província do Moxico. Após a sua morte, o governo de Angola e altos comandantes das forças armadas da UNITA assinaram o Memorando de Entendimento de Luena, no dia 4 de abril de 2002, o que marcou o fim da guerra civil em Angola.

²⁹ Essa feira iinspirou-se no maior mercado fronteiriço da província do Zaire com o mesmo nome, que na verdade, é um topônimo que surgiu do rio Luvu, e marca a divisão administrativa entre a cidade do Mbanza Kongo e o município do Kwimba. Esse rio, que se prolonga até a RDC passando pelas localidades como Songololo, na província do Congo Central, delimita a fronteira entre Angola e RDC, e se constitui como polo comercial, onde cidadãos de ambos países comercializam diversos produtos.

elegido pela comunidade para comercialização de diversos bens como alimentos, roupas e produtos de higiene. É importante sublinhar que nas aldeias, *mazandu* ou *zandu* funcionam em forma de feiras, em determinados dias de semana.

Para além de serem um centro de permuta, compra e venda de produtos, *mazandu*, entre os bakongo, são um espaço privilegiado não só para a socialização de pessoas diversas em origem, gênero, faixa etária e hierarquia social, mas também um lugar onde se veiculam notícias sobre as ocorrências nas comunidades e nas famílias que vivem em localidades próximas ou distantes, sobretudo onde a falta de meios de comunicação é notável.

Dados orais coletados ao longo da pesquisa de campo apontam que dentro da agricultura, há dois grandes tipos, sendo o primeiro *kyana*, feito por mulheres e em que se cultivam produtos para a subsistência das famílias e para o comércio. O segundo tipo, característico das florestas, chama-se *sole*, constituído por plantações de produtos agrícolas como batatas de várias espécies, milho, mandioca, amendoim e hortaliças. Por outro lado, isto é, nos *masole*, (plural de *sole*) trabalham principalmente os homens, podendo as mulheres ajudar apenas na colheita do lixo e na sementeira do feijão ou, em alguns casos, da mandioca.

Esse tipo de agricultura é também comentado por Fonseca (1989), que inclui um outro tipo, que é praticado junto às lagoas pelas mulheres e em que se cultiva exclusivamente a batata-doce. Todavia, é possível que num certo campo agrícola sejam cultivados alternadamente os diversos produtos de acordo com a época do ano. Saliente-se que o ano é dividido em quatro períodos, de acordo com os quais se desenvolve a atividade agrícola, como explica o autor acima referenciado.

1. O *masanza* compreende parte do mês de setembro, outubro e novembro. Corresponde o período em que se preparam os terrenos e fazem-se as primeiras culturas;
2. O *kunde* vai de janeiro e fevereiro. Nesse período a preocupação dos agricultores é limpar as lavras a fim de se fazer as primeiras colheitas dos produtos cultivados;
3. O *kintombo* abrange os meses de março, abril e maio, fazem-se algumas colheitas e novas culturas dos produtos colhidos no período anterior;
4. O *mbangala*, que é também conhecido como cacimbo ou período seco, vai de maio a setembro. Nessa época, normalmente há colheita de diversos produtos cultivados no período anterior.

Para além da agricultura, na região kongo, pratica-se também a pesca e a criação de gado. Enquanto a pecuária se consubstancia na criação de animais domésticos nos bairros como

nas proximidades das lavras, a pesca é marcante nas regiões costeiras do mar, no oceano Atlântico e nos diversos rios.

A pesca feita no mar conta com meios tecnológicos artesanais e modernos, como barcos de pequeno porte e redes. Nos rios, sobretudo nos meios rurais, é predominante a utilização de canoas feitas de troncos. Esse tipo de pesca é feita tanto pelos homens como pelas mulheres. Uma das espécies de pesca feita pelos homens é conhecido como *nkaku*, que consiste na construção de diques de paus nos rios, onde se colocam *nassas*, que prende os peixes, impedindo-os de sair. Por outro lado, temos a pesca feita pelas mulheres.

As espécies de pescas feitas pelas mulheres são a *waya* ou *gyaya*, a *wwanga* e a *ndukila*, quando as mulheres chegam ao ribeiro ou à lagoa, a primeira coisa que fazem é isolar uma parte com muros de lama, paus e capim, ao que se chama *nkama*. Depois, com metades de cabaça, *mi nkola*³⁰, ou outro recipiente qualquer, vão atirando a água da parte isolada para fora. Retirada toda a água, são recolhidos os peixes que ficam sobre o lodo. A *wwanga* é a pesca feita com a utilização do *sulu*³¹: as mulheres, depois de entrarem para a lagoa, vão introduzindo esse instrumento na água com movimentos rápidos, e, quando sentem que foi apanhado algum peixe, introduzem a mão pelo orifício superior do instrumento e retiram-no. A *ndukila* consiste na apanha dos peixes que se encontrem nos buracos das margens dos rios (Fonseca, 1989, p. 42).

Esses tipos de pesca constituem trabalhos profissionais feitos pelas mulheres de várias idades e, no geral, são acompanhadas de canções, como veremos mais adiante quando falarmos acerca dos rios como instituições sociais.

2.2.1.3. Situação linguística

Na introdução deste trabalho, fez-se referência, embora sem profundidade, à situação linguística no contexto angolano, que se pode considerar plurilinguística se se tiver em conta a diversidade dos povos que habitam o território angolano: bantu e não bantu³², conforme

³⁰ Recipientes de forma cônica feitos de capim.

³¹ Instrumento de verga, de forma cônica e com um orifício na parte superior.

³² No livro *Angola – povos e línguas*, Fernandes e Ntongo (2002), baseando-se nos estudos arqueológicos, até agora conhecidos, argumentam que o povoamento humano do território angolano data de, pelo menos 12.000 anos, e, inicialmente, foi habitado pelos khoisan (hotentote, vakankala ou kamusekele também chamados de nosquimanes) e vátwa, que são povos não bantu. Os habitantes mais antigos são os khoisan, um grupo formado pelos hotentote mais os vankakala. Os hotentotes designavam-se entre si por khoi ou khoïn, ao passo que os vankakala designavam-se por san. As línguas khoisan compreendem as dos hotentotes (khoi) e as dos vakankala (san). Seguindo os autores referenciados, compreende-se que esses povos considerados nômadas, constituem uma unidade, embora alguns traços particulares caracterizem cada um desses grupos. As línguas kankala de Angola agrupam variantes distintas, mas aparentadas. A variante dos vakankala de Angola pertence ao grupo *!nkung*. Destacam-se duas principais variantes linguísticas desse grupo, designadamente: a dos vakankala e o dos vasekele. As línguas khoisan têm as seguintes variantes: kankala (bosquimane), hotentote, kazama, kasekele, kwankala. Os vátwa (ou kuroka), por sua vez, são formados pelos ovakwandu ou kwesi e pelos ovaKwepe. Em relação à língua, sabe-se que linguisticamente, define-se como khoisan (vakankala e hotentote),

categorização conceptual académica. O povo da região kongo, como se assinalou anteriormente, ocupava um vasto território que abrange parte de territórios de países africanos como Gabão, República do Congo, República Democrática do Congo (RDC) e Angola.

Em todos esses territórios, a língua kikongo coabita com outras línguas. Em Angola, tem como regiões de maior difusão as província do norte, como Cabinda, Uíge e Zaire, e possui variantes como kisolongo, kisikongo, kizombo, kiwoyo e kiyombe. Todavia, tem influência considerável nas províncias vizinhas do Uíge e Zaire. Assim como noutros países, em Angola, o kikongo coabita com algumas línguas como português, kimbundu, lingala e francês.

Em Cabinda, no Uíge e no Zaire, para além do português, o kikongo coabita, fundamentalmente, com o lingala e o francês, esta última sendo língua oficial da República do Congo e da RDC. O lingala, como se afirmou anteriormente, é uma das línguas nacionais da RDC, a qual, em Angola, tem como regiões de maior influência as províncias de Cabinda, Uíge e Zaire, em virtude do fluxo migratório que se dá entre Angola e RDC através da vasta fronteira terrestre que liga os dois países. Por isso, não é de se admirar o fato de as canções coletadas no Kwimba, em termos linguísticos, evidenciarem elementos resultantes da coabitação do kikongo com as línguas como português, francês e lingala, embora, muitas vezes, de forma bastante tênue.

2.2.1.4. Aspectos culturais

É consensual o argumento segundo o qual cada povo tem a sua visão de mundo, que revela a maneira como se percebe, como se estrutura, como performatiza os sentidos atribuídos a tudo que existe, material ou simbolicamente. Essa questão é atestada em inúmeros estudos, particularmente por aqueles que buscam e explicam as evidências materiais e simbólicas das visões e das percepções de mundo como filosofia.

As filosofias parecem formar a âncora da qual depende a existência das pessoas. Filosofia é a percepção das pessoas sobre seu universo e sua existência em geral. A filosofia explica a visão de mundo das pessoas. Também abrange elementos sobrenaturais e naturais. Por sobrenatural, queremos dizer todas aquelas forças

embora haja, na língua vátwa, uma mistura de elementos das línguas bantu, tendo em conta o seu contato com as línguas bantu com as quais coabita. Um dos marcadores linguísticos que distingue as línguas khoisan das bantu é a presença de clicks. É importante sublinhar que ao contrário de países como Namíbia e África do Sul, onde as línguas khoisan são faladas e estudadas, em Angola, mesmo no período pós-independência, são bastante exíguos os estudos acerca dos khoisan. Um dos aspectos preocupantes acerca desse assunto é o fato de, por exemplo, as línguas desse grupo não figurarem no processo de ensino e aprendizagem por carecem de estudos profundos.

invisíveis que influenciam e afetam a existência das pessoas, por exemplo, a filosofia e a crença em forças sobrenaturais dão origem à religião. A própria religião abrange rituais, sacrifícios e outras atividades rotineiras que sustentam a existência das pessoas (Ogunjimi; Na'Allah, 2005, p. 9-10).³³

Nesse sentido, entende-se que filosofia remete para a percepção que os povos têm acerca do seu universo, e ela abrange elementos de ordem natural e sobrenatural, incluindo a religião e seus rituais performativos que sustentam a vida como um todo. Mas não é tudo. Como opera na sociedade de forma objetiva, ela abarca qualquer nível de vida social, política, econômica e educativa e está longe de ser pensada como autêntica ou pura, na medida em que se constroí na relação que estabelece com outros povos. Por isso, apesar de evidenciar senso de unidade e pertencimento, é notável a presença de elementos exógenos incorporados e ressignificados na lógica do grupo kongo. Essa filosofia permeia a vida como um todo. Por isso, como explica Fu-Kiau,

Nada no cotidiano da sociedade kongo está fora de suas práticas cosmológicas. O matrimônio, uma das instituições sociais mais importantes, simboliza um padrão cosmológico básico onde as forças verticais e horizontais são as chaves para a instituição mais importante. O casamento, em outras palavras, para os Bantu, no geral, e kongo, em particular, é símbolo físico vivo da(s) aliança(s) entre, pelo menos, duas comunidades. Portanto, o divórcio não é uma questão de indivíduos, mas de comunidades envolvidas no casamento (Fu-Kiau, 2001, p. 39).³⁴

Na afirmação de Fu-Kiau, percebe-se que, entre os bakongo, nada pode ser entendido profundamente fora da ordem dos discursos sobre si, ou seja, se não se compreender a sua cosmologia, pode-se ter uma percepção errônea acerca das diversas questões atinentes ao modo de ser, estar e viver. É marcante, na citação acima, o casamento e o divórcio. O casamento do povo kongo, enquanto instituição social, anula a ideia de algo celebrado por um casal. Pois, são as famílias que se casam. Por outro lado, havendo problemas que possam dissolver o casamento, a maior responsabilidade recai sobre as famílias de ambas as partes, que se reúnem para resolver o problema.

³³ Philosophies seem to form the anchor on which the existence of people depends. Philosophy is the perception of the people about their universe and existence in general. Philosophy explains the world outlook of the people. It also embraces supernatural and natural elements. By supernatural, we mean all those invisible and unseen forces that influence and affect the existence of the people, for instance, philosophy and the belief in supernatural forces give birth to religion. Religion itself embraces rituals, sacrifices and other routine activities that sustain the existence of the people (Ogunjimi; Na'Allah, 2005, p. 9-10).

³⁴ Nothing in the daily of kongo society is outside of its cosmological practices. The marriage pattern itself, one of the most importante social institutions, symbolizes a basic cosmological pattern where vertical and horizontal forces are keys to the most important institution. The marriage, in other words, for the Bantu-Kongo, is physical living symbol of aliança(s) between, at least, two communities. Therefore, divorce is not an issue of individuals, but of communities involved in the marriage (Fu-Kiau, 2001, p. 39).

Nesse sentido, compreender a filosofia de um povo implica acessar inequivocamente a imaginação mítica de que se serve para regular os preceitos aceitos pela sociedade enquanto elementos normativos e compulsórios. Esse pensamento permeia a filosofia do povo kongo e, como não poderia deixar de ser, abarca também a concepção religiosa, onde Kalunga (Deus) ou Nzambi A Mpungu (Deus Todo Poderoso) está sempre no lugar a si consagrado – no topo da hierarquia dos seres – como Criador, entidade suprema. Depois, vem a classe de seres como antepassados, espíritos, homens e diversos elementos da natureza que alimentam a ordem dos discursos nas esferas política, econômica, social, cultural, educativa etc. O homem e a mulher, enquanto seres cuja vida se concretiza na terra, dependem de Kalunga, dos antepassados, dos gênios da natureza com quem estabelecem uma relação vital, porque para os kongo, eles são o garante da vida.

Neste sentido, a ligação através da qual os membros vivos se unem concretamente aos seus ascendentes é também a ligação através da qual a sociedade se constitui, se estrutura e se hierarquiza. Os vivos dependem dos mortos como dos seus superiores; entre os mortos, os antepassados afastados são superiores aos falecidos recentemente, encontrando-se o antepassado fundador no clã no topo da hierarquia (ELUNGU, 2012, p. 37).

Apesar dos efeitos da colonização e da globalização no imaginário, no tecido sociocultural kongo vigoram vivências e manifestações discursivas nas quais são marcantes as presenças dos antepassados, como evidenciadas nos diversos espaços de convivência, como é o caso das instituições sociais, religiosas e místico-esotéricas.

Em todas essas instituições, vetores de discursos e práticas, desde a antiguidade, vêm sendo suportados mais pela oralidade e por um vasto universo gráfico-visual do que pela escrita eurocêntrica por via das escolas consideradas oficiais, com planos curriculares, salas de aulas com carteiras, onde os professores instruíam ou instruem seus alunos.

No contexto em que se insere a nossa abordagem, a noção de escola está associada aos diversos espaços de convivência, onde a vida social é perpassada pela palavra, nos rituais festivos e fúnebres, na escolha do chefe, no processo de iniciação das crianças, no julgamento, no casamento, no divórcio, na colheita de produtos agrícolas, nos mercados, na pesca etc. Vejamos, por exemplo, o que acontece em algumas instituições sociais kongo:

- *Longo*: essa palavra remete para enlace matrimonial entre pessoas de sexo biológico diferente, no caso, *yakala* (homem) e *nkento* (mulher). É, como tal, uma instituição social que reúne a comunidade. Para se chegar ao *longo*, há todo um processo ancorado em rituais que levam ao casamento. Normalmente, o homem, depois de conquistar uma mulher, comunica aos membros da sua família (materna e paterna). De igual

modo, a mulher recorre ao mesmo procedimento. Segue-se, depois, uma outra fase. A família do homem, comunica à da mulher, com uma carta solicitando encontro entre as partes por formas a que se conheçam. No encontro, a família da mulher elabora uma carta (lista de dotes solicitados à família do homem). Uma vez comprados os dotes, como dizem as normas da tradição, agenda-se o casamento, que é festejado pelas famílias e pelos membros da comunidade.

Enquanto ritual performativo, o *longo* coloca em ação, para além dos membros da comunidade, as figuras de *mpovi*³⁵, que falam para o público em nome das famílias envolvidas, sendo que um é porta voz da família do noivo, e outro é da parte da noiva.

Quando se trata de *longo* entre membros da região kongo, até na atualidade, da apresentação ao casamento dos noivos, as questões atinentes ao enlace matrimonial são abordadas exclusivamente em kikongo.

No geral, as alocações dos *ampovi* visam fundamentalmente unir as famílias implicadas no ato. As suas falas são marcadas por uma linguagem metafórica, como estratégia discursiva para se provar a integridade moral e intelectual de ambas as partes.

Se a linguagem de um *mpovi* for demasiado enigmática e o *mpovi* da outra família não for capaz de decifrá-la, ele pode ser coadjuvado por um membro da família que ele representa por formas a validar a tese que se pretende defender e comprovar.

Isso acontece com o uso, na oralidade, de elocuições-chave, como canções, contos, mitos e sobretudo provérbios. Assim, o *longo*, pode ser considerado uma festa comunitária. Pois, mais do que um simples ato matrimonial e festivo, é uma instituição social permeada por princípios educativos e esses se dão por via da oralidade e observação, permitindo à comunidade aprender e se possível aprofundar os seus conhecimentos;

- Kyana: tal como se explicou anteriormente, *kyana* remete para campo agrícola feito por mulheres, e nela são cultivados diversos produtos destinados para a subsistência

³⁵ *Mpovi* seria, no contexto da África ocidental, o griot. De acordo com Mankenda Costa (2011), há quatro tipos de *mpovi*. O *mpovi* propriamente dito, que pode ser orador, mediador, advogado etc.; os *ankomankoma* ou *ampovimpoi* considerados como comentaristas ou animadores públicos; o *mvwala a amambu* ou *nzayi a mambu* – conhecidos como tradicionalistas dado o conhecimento profundo que têm sobre o universo; e o *nteeti*, gênio da tradição oral. Este último, segundo Mankenda Costa, nem sempre fala ao público. Quanto ao nível de conhecimento, é considerado superior e pode agregar as capacidades expressas pelos três *ampovi* anteriores. Nos meios socioculturais kongo, *ampovi* estão sempre ligados a uma família (*kanda*). Há *kanda* sem *mpovi*, pelo que, havendo, por exemplo, um casamento agendado por suma família que não o tenha, ele pode ser contratado para mediar as conversações entre as famílias da noiva e do noivo. Os *ampovi* não podem ser cínicos ou mentirosos. São obrigados a honrar com a palavra, falando a verdade em qualquer lugar onde estejam. Em virtude das qualidades que possuem, representam órgãos de consulta das comunidades. Quer isso dizer que havendo um problema de difícil resolução, eles são consultados para emitir pareceres ou mesmo ajudar a resolver um problema.

das família e para o comércio. Nas comunidades rurais, como é o caso do Kwimba, onde um número considerável de mulheres se dedica à agricultura e ao comércio, é muito comum elas serem acompanhadas pelos(as) filhos(as) que, no geral, ajudam as suas mães em algumas atividades realizadas no campo, como semear o milho e a mandioca. Nas lavras, para além de as crianças serem ensinadas sobre os tipos de campo agrícola, as estações do ano propícias para o cultivo e colheita de certos produtos, entre outros aspectos, elas aprendem várias questões sobre a vida, como o amor ao próximo, o respeito às pessoas e os cuidados de si no que diz respeito à higiene pessoal.

Resumidamente, entre os bakongo, como se explicou acima, a vida enquanto existência é perpassada pela palavra e por um universo gráfico-visual, gestual e sonoro, que se constituem como vetores de conhecimentos e práticas cuja transmissão vai das pessoas mais velhas aos jovens e às crianças. Porém, é importante sublinhar que as pessoas de menor idade também têm direito à palavra, sempre que a situação e a ocasião permitam. Diz um provérbio kongo: “*mwana nkunda sika ngoma, mbuta kina*”. Na tradução literal, temos “a criança toca o tambor e o(a) adulto(a) dança”. Dessa elocução-chave, percebe-se o reconhecimento que se tem em relação ao processo de ensino e aprendizagem que coloca no centro das atenções toda a comunidade enquanto entidade produtora e difusora de conhecimentos.

2.3. OS OVIMBUNDU

Antes de tecermos as considerações acerca deste tópico, comecemos pelo etnônimo “ovimbundu”, cuja derivação divide os autores que se debruçam sobre ele.

Segundo Malumbu (2005), o vocábulo deriva da evolução semântica de *muntu* que, em diversas línguas africanas, próximas dessa palavra, assume o significado de pessoa.

Em umbundu, provém de *mbu*, que designa a qualidade do que é preto, negro ou escuro, que significa *vakatekãla* em umbundu.

Na sequência, o autor sinaliza que o vocábulo ovimbundu é radicado no termo *omanu* (plural de “*munu*”), que significa pessoa. E isso não é tudo. Rebuscando o significado do termo ovimbundu da onda dos movimentos migratórios e das guerras de expansão, que levaram à integração e fusão étnica de diversos povos e grupos sociais africanos, tem-se a impressão de que esse vocábulo, em termos de sua origem histórica, teria sido aplicado a um ou vários grupos sociais de hordas de guerreiros cuja aproximação, em ato de ataque, ou de resistência bélica, se

fazia notar pelo “levantamento de poeira”, em umbundu, “*okutumul'ombundu*” (Malumbu, 2005).

Esse argumento liga-se à característica de ataques contra os ovimbundu geralmente atribuída às hordas dos ditos jagas, cuja fúria bélica se fazia notar à distância através da nuvem de poeira (ombundu), à qual se juntavam medonhos gritos e comandos de ataque que só por si eram suficientes para amedrontar o inimigo ou pô-lo em fuga. Recorde-se que nos finais do século XIX, usava-se o termo jagas³⁶ para dizer ovimbundu e vice-versa. Portanto, dizer “jagas” e “ovimbundu” era a mesma coisa (Malumbu, 2005).

Ao contrário dos achados de pesquisadores como Malumbu, Kandjimbo (2019) alerta que a busca etimológica do etnónimo ovimbundu permite extrair uma falácia resultante do discurso taxonómico e classificatório que caracteriza a visão medieval tardia e renascentista dos europeus, sobretudo entre portugueses e ingleses, tais como o padre Baltazar Barreira, Andrew Battell, António de Oliveira Cadornega.

Ao mergulharmos nas obras da biblioteca que sobre os povos angolanos começa a ser formada a partir do século XV, verificaremos que alguns dos actuais etnónimos, como é o caso de ovimbundu, são autênticos enunciados performativos. Ao mesmo tempo que decorriam dos baptismos em nome da fé cristã, eram violentamente atribuídos antropónimos europeus. Recorria arbitrariamente a termos das línguas autóctenes mal conhecidas e construía-se antropónimos colectivos artificiais (Kandjimbo, 2019, p. 157).

³⁶ Segundo Malumbu (2005), as fontes históricas são concordes em afirmar que os jagas se teriam instalado no planalto central de Angola, no século XVI e XVII, ou a presença dos mesmos nessa região tornou-se evidente a partir do período histórico, tendo em seguida os ditos jagas entrado em fusão com os proto-ovimbundu, ou seja, os habitantes anteriores do planalto central, antes da suposta invasão ou revolta dos jagas. Refraseando Childs, Malumbu explica que nos finais do século XVIII, os jagas e os proto-ovimbundu ainda formavam dois grupos étnicos distintos, mas a partir do século XIX o termo jaga era utilizado para dizer ovimbundu e a identidade deste povo. Vale sublinhar que, dentre as figuras históricas que viveram no tempo dos jagas constam três entidades: Filippo Pigafetta (italiano), Duarte Lopes (português) e Andrew Battell (irlandês). Este último é o único que viveu no planalto central de Angola e conviveu com os jagas. Ao contrário de Pigafetta e Eduardo Lopes, que deixaram escritos sobre esse povo com base nos relatos que ouviam, Andrew Battell conviveu com esse povo. Ele conta que foi raptado por grupo de guerreiros implacáveis em 1601, quando tentava atravessar a região do planalto central de Angola. Battell viveu como prisioneiro dos jagas durante dois anos, tendo percorrido com eles vastas regiões. Narra-se que esse povo era proveniente da Serra de Leão ou Serra da Leoa. De acordo com Malumbu, muitos dos leitores de Battell traduziram o termo Serra do Leão ou Serra da Leoa por Serra Leoa, país da África Ocidental. Essa hipótese é questionada por Malumbu, que faz saber que contrariamente ao que se tentava sustentar acerca da origem geográfica dos jagas, é preciso ter em conta que de resto existem em Angola diversas montanhas ou serras que receberam o nome de Serra do Leão ou Serra da Leoa pelo fato de as referidas montanhas serem habitadas por leões e leoas. Por outro lado, no que diz respeito aos usos, costumes e tradição, o autor refere que a origem dos atuais ovimbundu com as zonas do Norte e Nordeste é referida de modo particular à região de Kasanje, dita em umbundu “Kasandji”: região essa onde se verificaram algumas das mais sangrentas batalhas que assinalaram a presença em Angola do suposto povo jaga. Na verdade, o que se sabe de concreto sobre essa tradição é que os anciãos dos ovimbundu do período histórico imediato à dita invasão dos jagas reconheceram Kasanje como sendo a região onde estavam enterrados os “seus antepassados”. Essa tradição é corroborada pelo fato de que no recente passado da história dos reinos do povo de língua umbundu, alguns emissários desses reinos eram enviados para a região de Kasanje com o fim de aí venerarem os túmulos que os anciãos ovimbundu afirmavam serem dos seus antepassados.

Em relação a esse assunto, o estudo desse pesquisador angolano, que é uma tentativa de reflexão que se inscreve no domínio dos estudos sistemáticos sobre a onomástica e a semântica úteis à hermenêutica, pontua que para alguns conhecedores das tradições orais angolanas, o etnônimo ovimbundu deriva da expressão “*opo pewe lya simba mbundu*” (ali na pedra simba mbundu), extraída de uma narrativa intitulada *efitikilo lyo cikoti cumbundu vongola* (origem dos ovimbundu em Angola), a qual explica a migração das populações que habitam hoje os planaltos centrais e regiões vizinhas.

Segundo os(as) interlocutores(as) locais, os primeiros habitantes partiram de Kavanga Katata, em Kalandula Kangombe, Mbonge ya Cingupa. Desceram o rio Kasai até chegar ao Ndongo. Na região do Ndongo, viveram muito tempo. Depois, a caça de elefante levou a que alguns deles se dispersassem e fossem para o Cisoma, tendo daí partido para as proximidades do rio Kwanza, onde encontraram uma rocha enorme.

Na tentativa de parti-la, deram-lhe o nome: *opo pewe lyasimba mbundu*, que significa “ali na pedra de lyasimba mbundu”. Relendo criticamente os estudos sobre a origem etimológica do termo ovimbundu, para além de outras informações importantes e pertinentes sobre o assunto, Kandjimbo faz-nos saber que os(as) outros(as) investigadores(as), demandando a história da implantação do fenómeno religioso ocidental nos planaltos centrais, cometeram erros, e, na sua senda, ocorreram puras reproduções em cadeia de imprecisões anteriores.

Foi assim que se generalizou, por exemplo, a tradução de ovimbundu pela expressão “os povos do nevoeiro”. O historiador nigeriano Fola Soremekun, que escreveu uma tese de doutoramento sobre a história da missão congregacional americana em Angola, diz “nos planaltos de Benguela vive um povo que acredita existir desde os tempos imemoriais. Chama-se a si próprio ‘o povo do nevoeiro’ (the people of the mist). Observando a carta elaborada por Gladwyn Childs, não se nota qualquer referência ao termo ovimbundu no território habitado por este povo. Estão aí inscritos topónimos a que, entretanto, pouca importância se atribui. São esses topónimos que constituem a fonte para a identificação de determinado grupo de pessoas ou comunidades (Kandjimbo, 2019, p. 160-161).

Dos vários argumentos aduzidos por esse pesquisador, percebe-se a sua crítica aos (às) estudiosos (as) desse povo por terem passado ao lado da discussão sobre o etnônimo ovimbundu, o que leva a que, até hoje, se reproduzam imprecisões motivadas pelo discurso colonial. Por isso, advoga que a categorização ou determinação de uma identidade coletiva deve obedecer, com rigor, à prática dos povos, tendo em atenção a territorialidade da comunidade ou sujeito colectivo. Por fim, o autor escreve: “[...] podemos concluir que, enquanto etnónimo ou antroponónimo colectivo, “ovimbundu” é uma invenção do século XX” (Kandjimbo, 2019, p. 170).

Corroboramos com a afirmação de Kandjimbo, segundo a qual a determinação identitária de um povo deve alicerçar-se no discurso que as próprias comunidades produzem e mantêm sobre si, e não pode ser vista como uma simples etiqueta. Esse discurso está ancorado no imaginário do grupo e, mais do que um mero marcador identitário, expressa e reflete uma complexa rede de conhecimentos nas dimensões físicas e metafísicas, visibilizadas através de práticas sócio culturais nos diferentes lugares de convivência.

Neste trabalho, optamos pelo termo ovimbundu, independentemente de ser ou não invenção colonial. A nossa opção deve-se ao fato de o termo ser aceito pelo próprio povo, e isso, a nosso ver, em nada invalida os achados de Kandjimbo, que se inscrevem não só como provocação ao estudo do etnônimo em causa, mas como possibilidade de se adentrar cada vez mais no universo cultural, histórico, filosófico, econômico, social e religioso desse povo, tendo a língua como uma das portas de entrada, podendo esta desvendar, na medida do possível, as suas percepções e visões de mundo.

2.3.1. Localização geográfica

Este ponto visa essencialmente elucidar (não de forma exaustiva) a extensão territorial do centro e do sul de Angola, onde a influência dos ovimbundu é muito expressiva. Na sequência, dar-se-á particular atenção à província do Huambo. Nesta parte, far-se-ão considerações sobre o município da Ekunya.

Em termos geográficos, a região habitada maioritariamente pelos ovimbundu abarca o planalto central de Angola, agrupando três províncias, nomeadamente: Bié, Benguela e Huambo. Apesar disso, é digno de realce o fato de que a influência desse povo se estende para as províncias vizinhas, como são os casos das províncias do Kwanza Sul e Huíla.

Figura 3 – Mapa da província do Huambo



Fonte: <https://kapitololo.wordpress.com/huambo-map/>

O planalto central, em média, supera os 1.500 metros de altitude, ocupando cerca de 220.000 quilômetros quadrados, exceptuando-se o Morro do Moco, no centro planáltico, com 2.850 metros de altura, enquanto a região costeira, ao longo do Oceano Atlântico, desce até ao mar. É importante sublinhar que a zona em referência estende-se horizontalmente desde a faixa costeira do Oceano Atlântico, que divide as províncias de Benguela e Namibe, enquanto no nordeste vai até a faixa sul de Malanje, e a sul prolonga-se até a metade norte da província da Huíla de que se falou acima.

A grande região habitada pelos ovimbundu, para além de possuir fauna e flora extensas e variáveis, dispõe de uma variedade de animais selvagens e domésticos, sendo que estes últimos servem mais para a subsistência familiar, para o comércio e para as práticas ritualísticas que envolvem o sacrifício de animais de várias espécies.

A flora dessa região é rica e variada. Possui, como não poderia deixar de ser, diversas plantas medicinais utilizadas no tratamento homeopático de diversas doenças.

A região em causa é caracterizada por um clima que pode ser considerado temperado. O período chuvoso começa em setembro, estendendo-se para o mês de maio. Durante a estação chuvosa (*ohombo*), que vai da segunda metade de setembro à primeira metade de abril, a variação da temperatura raramente ultrapassa os 32 °C, e a mais baixa anda pelos 15 °C. Durante a estação seca (*okwenye*), que coincide também com o chamado tempo frio e que se estende pelos meses de maio à primeira metade de setembro, a temperatura pode descer aos 12 °C.

O clima e o solo são favoráveis para várias atividades socioeconômicas, o que faz do planalto central um dos polos agropecuários mais importantes para a economia angolana. Tal

como explica Malumbu (2005), no que se refere às potencialidades agrícolas, a maior parte do solo dessa região é de qualidade aceitável, sendo que conta com aluviões que, acumulando-se ao longo dos rios e das regiões baixas, constituem um recurso precioso para a fertilização natural do solo o que favorece a agricultura rendosa e, ao mesmo tempo, ecológica. Essas e outras potencialidades inserem-se no campo das atividades socioeconômicas desenvolvidas pelos ovimbundu, como se pode observar no tópico seguinte.

2.3.2. Caracterização da província do Huambo

Os achados historiográficos e não só apontam que os ovimbundu constituíam um grupo étnico formado por 22 reinos, e entre esses reinos a maior parte eram tributários de reinos mais poderosos (Lukamba, 2014).

O reino do Wambu, originário de Cela a nordeste de Mbalundu, é um deles. Segundo a tradição oral, a atual cidade do Huambo está associada à fundação do que se convencionou chamar por reino do Wambu, atribuída a Wambu Kalunga, que se tornou o primeiro rei dessa região, por volta de 1600.

Essa região era habitada pelos vanganda, e só depois foi ocupada por Wambu Kalunga, a quem se atribuem qualidades de destemido guerreiro que se fazia acompanhar dos seus filhos, Cihamba e Katutu, e de seu primo chamado Sungwandumbu.

A respeito desse assunto, Malumbu (2005) explica que as relações entre Wambu Kalunga e os vanganda que ali encontrou foram harmoniosas por muito tempo. Na sequência disso, por volta do século XVII, nasceu o reino de Ciyaka a sudoeste do reino do Wambu.

Relatos orais e escritos dão conta que o primeiro rei de Ciyaka tinha afinidade consanguínea com Wambu Kalunga, e ele esteve em conflito com os Ndombe, outro grupo que se encontrava na região acima referenciada. Uma vez vencido o conflito, o recém-chegado, transformou a região num dos reinos tributários de reino do Wambu.

As relações entre Wambu e Tchiyaka eram de cooperação a todos os níveis da vida social, política e económica e os dois reinos agiam muitas vezes como se se tratasse de um único reino. Por isso a política do reino do Wambu Kalunga compreende-se melhor analisando a actividade do reino de Tchiyaka [...] (Malumbu, 2005, p. 172).

Como nos recorda Lukamba (2014), ao longo do tempo, foram surgindo outros Reinos entre os ovimbundu, como Ndulu, em 1671; Viye, em 1760, e Kakonda Nova, em 1760. Entre os Ovimbundu, o desenvolvimento econômico não era igual em todos os Estados, o que lhes

dificultava formar uma Liga única para todos. Pese embora esse fato, a verdade é que era possível formá-las entre três ou quatro Estados.

Seguindo Lukamba (2014), foram essas Ligas que fortaleceram ainda mais a resistência contra os invasores portugueses, que os teriam atacado pela primeira vez em 1685, mas não tiveram sucesso. Só mais tarde é que os invasores portugueses foram conquistando os pequenos Estados limítrofes que se encontravam praticamente isolados. Lembre-se de que, em 1876, subiu ao trono Mbalundu Ekwikwi II. Ele conseguiu levantar o nível econômico e formou um exército poderoso. Tinha feito aliança com Ndunduma I do Viye (Bié).

Essa aliança desagradou os portugueses, que decidiram atacar uma vez mais os ovimbundu. Foi o capitão português Teixeira da Silva que comandou o ataque final ao planalto central, tendo sido apoiado pelos boers. Chegou a vencer, porém a guerra continuou no Mbalundu, até 1896. Saliente-se que em 1902 houve uma revolta comandado por Mutu ya Kevela que chegou a recuperar algumas terras ocupadas. Apesar da resistência dos nativos, a ocupação efetiva e vitoriosa dos portugueses terminou por volta de 1920 (Lukamba, 2014).

Esse quadro histórico permite compreender várias questões acerca da visão dos colonizadores portugueses em relação às regiões ocupadas, como é o caso de Angola, que como outros países sob o domínio português, conheceu uma nova realidade sociopolítica e econômica em função da viragem política que ocorreu em Portugal na primeira metade do século XX. Trata-se, como sabe, do fim do regime monárquico português, no dia 5 de Outubro de 1910.

Esse marco histórico do qual surgiu a chamada República, como não poderia deixar de ser, esteve na base da (re)definição da política de Portugal em relação às colónias, em África. Dentre essas políticas, constam as de âmbito jurídico-administrativo, as quais estiveram na base das reformas administrativas de Portugal e das colónias.

Na República, foram promulgadas leis, sendo algumas aplicadas nas colónias conhecidas como províncias ultramarinas. Um dos aspectos mais marcantes desse período foi a aprovação do decreto com força de lei de 27 de Maio de 1911, diploma de que ressaltam três notas: tratar-se de uma reforma descentralizadora; tratar-se de uma reforma que promove a transição de uma administração de tipo militar (ou mista) para uma administração de tipo civil; tratar-se de uma reforma que procede à divisão administrativa do território em distritos, concelhos e circunscrições civis – sendo este último traço particularmente significativo, pois de algum modo é ainda esta a divisão administrativa do território subsistente em Angola (Alexandrino, 2012). Desse modo, não é de admirar o fato de o então governador de Angola, Norton Matos, ter afirmado o seguinte:

[...] informações diversas disseram-me da densidade da população indígena que habitava naquela região (então já em princípio de diminuição, mas ainda muito numerosa e forte), da facilidade de fornecimento de água e de potencial eléctrico e da fertilidade das terras circunvizinhas. O caminho de ferro de Benguela estava a atingir o Huambo. Antes da sua inauguração, a que tencionava assistir, era necessário marcar bem o nosso domínio naquela região. – Vários diplomas legislativos foram por mim publicados. Um criando a circunscrição administrativa de Huambo, outro o seu primeiro administrador, Artur Soromenho, a quem Angola muito deve, e outro finalmente, de 8 de Agosto de 1912 criando a «cidade do Huambo». [...] (Matos, 1944, p. 125-127).

Tendo em atenção esse pormenor, é de se assumir que o Huambo de que se fala nessa parte é no âmbito da política administrativa colonial, atrelado aos interesses coloniais. Continuando, é preciso dizer, foi o governador de Angola, Norton de Matos, quem fundou Huambo, que anos mais tarde viria a ser batizado com o nome de Nova Lisboa. Em *Memórias e trabalhos da minha vida*, lê-se também o seguinte:

Quando, em 1921, voltei a Angola, ajudei, quanto me foi possível, o desenvolvimento do Huambo. Instalei ali a aviação da Província, os serviços geológicos e os serviços geográficos. Legislação recente elevou a cidade do Huambo a capital de Angola e deu-lhe o nome de Nova Lisboa. Não concordei nem com uma coisa nem com outra (Matos, 1944, p. 128).

Pode-se afirmar que foi com a proclamação da independência de Angola, em 11 de novembro de 1975, pelo MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola), de orientação marxista-leninista (1975-1991), que Angola conheceu a atual divisão político-administrativa. O território angolano tem 18 províncias, sendo Huambo uma delas, com 11 municípios, designadamente: Huambo (capital provincial), Bailundo, Caála, Chikala, Choloanga, Kaciungo, Londwimbali, Longonjo, Mungo, Chingenge, Ukuma e Ecuinha.

2.3.3. Caracterização do município da Ecuinha

Segundo o Perfil Dinâmico da Ecuinha (2016), no passado, isto é, antes da chegada dos portugueses, a região servia de acomodação para os comerciantes que circulavam a área, vindos do litoral para o interior e vice-versa. Com o tempo, um caçador oriundo do Kwanza Sul descobre que as matas da região tinham caroços de frutos silvestres em abundância, o que denotava a existência de animais que consumiam tais frutas. Ele decide se instalar na região e descobre que os animais que comiam essas frutas eram as cabras do mato, que em umbundu se chamam *mbambi*. A partir daquele momento, o caçador fixou-se na região com a sua família.

Figura 4 – Mapa dos municípios da província do Huambo



Fonte: <http://heraldicacivica.pt/dist-huambo.htm>

Segundo Paulino Ndumbu, um dos interlocutores dessa pesquisa, o topônimo em questão provém de *ekunya*, que significa caroço de uma fruta silvestre. A sua versão não se distancia da que consta do Perfil Dinâmico do município, na medida em que pontua um caçador que havia se instalado na região para a prática de sua atividade profissional. Porém, ao longo dos tempos, essa localidade teve vários nomes.

No século XIX, com a instalação do posto administrativo dos colonizadores portugueses, a vila foi batizada por Trinta. Esse nome surgiu da sequência da comercialização, na altura, da batata rena, cujo quilograma custava trinta escudos, moeda de Portugal. Como era muito comum os habitantes afirmarem que 1kg de batata rena custava trinta escudos, então a região acabou sendo conhecida como Trinta.

Na sequência, o interlocutor em causa fez saber que com o passar do tempo, ainda no século XIX, a pequena vila teve outro nome – Vila Flor –, atribuído pelos portugueses como homenagem à flora e às potencialidades agrícolas da região, aliado ao fato de, como todo o planalto central de Angola, ter um solo de qualidade aceitável para a prática da agricultura e de outras atividades socioeconômicas.

Há também relatos que apontam que o vocábulo em questão provém de um destemido caçador denominado *Ekunya*, que era primo do fundador da aldeia. Depois da caça, muitos membros da comunidade iam buscar carne de animais em sua casa. E quando fossem perguntadas qual era a origem da carne, alegavam ter comprado das mãos de Ekunya, e isso fez com que a aldeia tivesse esse nome. Apesar de as versões sobre a sua origem não convergirem,

pelo que se sabe, o nome Vila Flor prevaleceu por longos anos, e foi substituído pelo topônimo Ecuinha, pelo governo angolano, depois da proclamação da independência em 1975.

Lembre-se de que o Município de Ecuinha entrou para categoria de Vila a 13 de Dezembro de 1971. A sua população é estimada a 78.848, e administrativamente está dividido em duas comunas: a sede municipal e a comuna do Chipeio³⁷. Grande parte da sua população dedica-se a atividades como agricultura, pecuária, pesca fluvial e comércio informal, tanto nas praças públicas como nas cantinas feitas nas residências dos(as) moradores(as).

O município localiza-se no extremo noroeste da sede da capital da província do Huambo. A norte, está limitado pelo Londwimbali, a sul, pela Caála, a este, pelo Huambo, enquanto, a oeste, pelo Longonjo. Em termos de extensão territorial, Ecuinha tem uma superfície territorial de 1.677 quilômetros quadrados, correspondendo a 5,38% da superfície total da província do Huambo. O seu clima é tropical de altitude (temperado quente), com uma temperatura média anual de cerca de 19 °C e temperatura média mínima e média máxima anual de cerca de 12 °C e 26 °C, respectivamente. O regime de temperaturas e de chuvas define duas estações distintas, sendo uma a estação das chuvas, que vai do mês de outubro a abril, e a estação seca (conhecida como cacimbo), que vai de maio a setembro.

2.3.4. Atividades socioeconômicas

Dentre outras atividade socioeconômicas desenvolvidas no planalto central de Angola, destacam-se o comércio, a pesca, a pecuária e a agricultura familiar nas comunidades rurais que dependem fundamentalmente das características do solo e do clima. A mobilidade desta prática inicia no mês de setembro, quando a queda das primeiras chuvas marca o início da estação chuvosa que se chama *ondombo*, que dura enquanto dura a queda das chuvas anuais.

O fim das chuvas dá início a uma outra estação designada *okwenye* (época seca). No geral, no mês de setembro, quando inicia a época chuvosa, verifica-se o início do maior movimento humano à volta da atividade de produção agrícola. Essa atividade começa com a cultivação do *ombanda* (Malumbu, 2005).

A partir dos(as) interlocutores(as) consultados(as), assim como da pouca bibliografia consultada a respeito do planalto central, percebemos que existem várias tipologias de campos agrícolas, sendo que cada uma merece um tratamento específico tendo em conta alguns fatores,

³⁷ Os dados constam do Perfil Dinâmico do Município de Ecuinha (2016).

como as características morfológicas e ecológicas que fazem com que a produção agrícola varie de campo a campo.

Dentre outros campos, podemos destacar alguns, como é o caso do *ocumbo*, que deriva de *olumbu* e significa cerco. É um tipo de campo agrícola cultivado à volta das residências, geralmente feito de madeira ou pau com vista a impedir o acesso dos animais domésticos às plantações, como tomate, pimenta, milho, batata-doce e mandioca.

Figura 5 – Ocumbo no bairro Cikala (Ekunya)



Fonte: autor (2021)

O outro campo agrícola chama-se *epya*, podendo ter mais de 10 hectares de extensão. Normalmente, fica mais afastado das aldeias, e no seu centro constrói-se uma habitação de carácter permanente que se chama *ocipundu*.

Dentre outros produtos nele cultivados, destacam-se a mandioca, a couve, a cebola, a batata-doce, o feijão, o repolho, o abacaxi, o abacate, a banana, a cenoura, a manga e o milho.

Nesta sequência, destaca-se também o campo chamado *elunda*, que é a designação atribuída aos terrenos ondem existiam aldeias que, por um ou outro motivo, acabaram por ser abandonadas. Sabe-se que o abandono das aldeias deve-se a fatores, como doenças, que tenham assolado a comunidade. De acordo com as comunidades, nesses casos, o *elunda* não pode ser cultivado porque se acredita que o ambiente esteja infetado de agentes micróbicos portadores

de doenças. Todavia, é preciso ressaltar que o seu cultivo só é possível mediante autorização do chefe da aldeia (Malumbu, 2005)³⁸.

Para além dos campos destacados, podemos referenciar o onaka, que é uma espécie de campo-horta, ou seja, é uma agricultura do tipo mediterrâneo praticada junto das nascentes de água e ao longo dos rios. Uma das suas principais vantagens em termos de produção consiste no fato de que se localiza numa zona com bastante umidade, e isso facilita muito mais a fertilidade do solo, que faz com que em períodos secos, por exemplo, as famílias tirem proveito desse tipo de campo agrícola, evitando a escassez de produtos de primeira necessidade alimentar enquanto esperam pelas chuvas.

2.3.5. Situação linguística

Tal como se referiu na introdução, os ovimbundu falam umbundu, língua de matriz bantu, cuja influência é notável nas províncias vizinhas, como é o caso da província do Namibe, a nordeste da província do Kwandu Kubangu e uma parte do norte da província da Huíla.

De acordo com a classificação de Malcolm Guthrie, as línguas africanas faladas em Angola pertencem a três zonas específicas, a saber, a zona H, que reúne as línguas bantu faladas no norte e nordeste do país (kikongo e kimbundu), ao passo que a K agrupa as línguas da região leste (cokwe e ngangela), enquanto na zona R, onde figura o Umbundu, fazem também parte outras línguas como olunyaneka e oshiwambu (Fernandes; Ntondo, 2002).

No que diz respeito ao umbundu, Kapitangu (2008) pontua que essa língua possui, dentre outros, os seguintes dialectos: usele (falado na província do Kwanza Sul, nas localidades Seles-sede, Ambwi, Botela, Waku-Kungu-sede), ukasonge (falado no Kwanza Sul, nas regiões de Kasonge-sede Atome, Dumbi, Pambangala), umbalundu (estende-se no Huambo (capital da província com o mesmo nome) e nas região de Mbalundu-sede, Mbimbi, Henge, Lunji e Luvemba), uwambu (falado no Huambo e nas regiões de Kalima e Cipipa), uviye (falado na sede provincial do Bié e nas região de Kambandwa, Cikala, Kunji e Tulumba), undombe (falado na província de Benguela, mais precisamente no Ndombe Grande-sede) e olumbali (província da Huíla, nas localidades de Cilenge-sede, Milwa, Mumba, Makuli, Muloyi, Ukali, Ndambo e Kutembo).

³⁸ O trabalho de H. Pöössinger intitulado *Interrelations between economic and social change in rural Africa. The case of the ovimbundu of Angola* é uma das referências para se compreender essa questão, como sinaliza Malumbu (2005).

2.3.6. Aspectos culturais

Os ovimbundu, à semelhança de outros povos bantu, revelam um modo de vida com as suas especificidades, embora se reconheçam os traços comuns que partilha com os outros povos, como é o caso da crença que coloca Suku (Deus) no ápice da pirâmide vital.

Assim como os outros povos bantu, os ovimbundu têm reverência pelos seus intermediários, dentre os quais os espíritos e os antepassados. A reverência aos intermediários do Criador, por muito tempo, confundiu alguns especialistas que sustentavam a tese segundo a qual, essa entidade Suprema é, entre os bantu, um ente ocioso, que abandonou o mundo e ficou incomunicável.

Esta tese foi e é contestada por muitos especialistas dedicados ao estudo das religiões nos vários campos culturais bantu. Altuna (2014), Mbiti (1970), Elungu (2012) são, dentre outros, os estudiosos que refutam tal tese. Não é por acaso que Altuna é peremptório quando refere que

hoje, procura-se evitar esta denominação visto que não corresponde à realidade cultural dos povos chamados primitivos. E referido ao pensamento bantu é inadmissível; de nenhum modo reflete a sua concepção de Deus (Altuna, 2014, p. 405).

Nesse sentido, adentrando na visão de mundo ovimbundu percebe-se que Suku é, na pirâmide da estrutura de poder divino, o primeiro e é seguido por espíritos, ancestrais, pessoas, elementos da natureza, entre outros.

Como crentes, os ovimbundu acreditam no poder de Suku e isso faz com que o adorem e o evoquem nos vários momentos de vida, através de práticas sociais e ritualísticas. Não é de se admirar o fato de ser invocado para intervir na resolução dos vários problemas enfrentados pela comunidade, seja a calamidade natural, pestes, mortes, seca etc.

Como todos os outros grupos bantu, eles não precisam recitar um credo. O seu credo está neles, no seu sangue, no seu coração. Tudo que acreditam de Deus experimentam-no através de termos concretos, de atitudes e de actos de adoração. O indivíduo acredita naquilo em que os outros membros da comunidade acreditam: uma fé comunitária (Altuna, 2014). Apesar de a presença de Suku se refletir no dia a dia de quem acredita nele como Ser supremo e cujo poder é absoluto sobre a vida na sociedade, os ovimbundu acreditam nos seus antepassados. Estes jamais foram esquecidos, pois, como intermediários de Suku, exercem influência sobre os vivos, em todos os aspectos.

Eles são invocados também para ajudar a comunidade a manter o equilíbrio social, particularmente quando há calamidades naturais, como chuvas torrenciais, pestes nos animais, mortes sucessivas nas famílias. Normalmente suplicam a intervenção dos antepassados no sentido de obterem auxílio para se ultrapassar os problemas que a comunidade ou as famílias estiverem a enfrentar.

Aqui, parece-nos importante assinalar a ideia de relação, tendo em vista que a vida entre os bantu, no geral, e entre os ovimbundu, em particular, articula-se na base da relação de tudo que existe, o que não nos autoriza a ver a vida como unidade fragmentanda. O seu Universo revela a reciprocidade entre Suku, comunidade, natureza etc. Nesse sentido, para contextualizar, os antepassados estão na vida de cada indivíduo interpelado pelo mistério divino por quem acredita como força suprema e vital. A natureza entra na ordem da relação porque não está à margem de Suku, dos antepassados e dos homens e das mulheres que exercem força e poder para sua sobrevivência tanto na natureza como na cultura. Isso leva-nos a corroborar a afirmação segundo a qual:

Viver é relacionar-se, é poder restabelecer alguns legames existenciais com todos e com tudo, é comunicar-se e comungar com todos e com todo Universo inteiro. Eis porque a imortalidade constitui um supremo bem, uma vez que significa não interromper jamais esta relação, significa viver sem limites, enquanto possibilita para sempre este relacionar-se com todos e com a inteira criação. É neste sentido que entendemos a Vida como essencialmente relação “ser-com-e-para-todos-os-outros”: uma autêntica reciprocidade (Lukamba, 2014, p. 38).

Em outros termos, seguindo Elungu (2012), na vida, tudo conduz ao conhecimento de Deus, que, inseparável do resto, reconduz à vida que este pretende reforçar e perpetuar. Ora, se o culto, nesse sentido, se pode centrar em tudo, nos antepassados, nos espíritos da natureza, no espírito-Ser supremo, é afinal para o único e fundamental culto que a vida se presta a si mesma. Portanto, todas as visões tradicionais do ser humano, da sociedade, da natureza e de Deus são uma e a mesma visão na qual a ligação à vida, à sua vida como traço de união, ocupa o lugar primordial do sagrado central e fundamental.

Isso reforça o que foi afluído anteriormente quando se falou acerca da presença de Suku, que é efetiva e permanente na vida comunitária. As diversas práticas sociorreligiosas, discursivas e performativas ajudam a perceber a visão de mundo ovimbundu.

Não são poucos os casos em que os(as) oradores(as), fazendo vênias à ancestralidade dizem “*akulu vapopya hati*”, que significa “os mais velhos disseram”. Esse enunciado prepositivo e reflexivo demonstra a honra aos antepassados, cujos ensinamentos continuam na memória coletiva da comunidade para a resolução de vários problemas. Quer isso dizer que as

bases que sustentam a vida da atualidade estão enraizadas no legado histórico-cultural e filosófico herdado do passado.

E apesar de esse legado não ter registros sob o viés de *script* como formalizado na concepção eurocêntrica, é bem evidente em outros suportes, como máscara e corpo. Aliás, não é de se estranhar que os ovimbundu, ao longo dos tempos, vêm documentando suas obras no corpo e não só. O provérbio “*os brancos escrevem livros, nós escrevemos no peito*” mostra claramente a noção de suporte e dos textos nele inscritos.

Nesse sentido, acessar um corpo implica ir ao encontro de memórias e histórias inscritas nele, ou melhor, ouvir um ocimbundu (singular de ovimbundu) é efetivamente atravessar a dimensão prosaica da comunicação, porque da boca se verbalizam também textos estético-simbólicos (adivinhas, anedotas, canções, mitos, preces e outros) cuja enunciação, como não poderia deixar de ser, depende fundamentalmente das condições de produção.

Por outro lado, é importante reconhecer que em virtude da longa presença europeia em Angola, não se pode ignorar a presença de religiões de origem estrangeira e as locais de base cristã, que acabaram por incrementar na sociedade angolana novos *modus vivendi* e *modus operandi* como paradigmas definidores de outras concepções de vida do ponto de vista religioso.

Tal como as crenças, os hábitos e costumes historicamente localizados buscam fundamento na vida como um todo, pois é nela onde se manifestam de diversas maneiras e abrangem domínios como a educação. O modelo de educação formalizado pelos ovimbundu está também baseado na oralidade como vetor de transmissão e recepção de conhecimento/sabedoria socialmente aceitos.

Esses conhecimentos e saberes voltados para questões como amor ao próximo, educação sexual e conjugal, fraternidade, respeito, solidariedade, benevolência, humildade, obediência, generosidade, o cuidado a ter na linguagem (verbal e não verbal) a hospitalidade, a proibição do furto, entre outros, são transmitidos pelo grupo como um todo. Aliás, é grande o lugar reservado à comunidade entre os ovimbundu.

A aldeia configura-se como uma família numerosa e extensa enquanto realidade unida e é, em si, a chave da vitalidade do grupo, pelo que todas as atenções em relação ao jovem são orientadas no sentido de integrá-lo no processo evolutivo da inteira sociedade, numa corresponsabilidade que se estende aos antepassados, sobretudo na sua sabedoria, para fazer do neófito em crescimento uma pessoa que possa prolongar os valores de todo o grupo e realizar-se plenamente (Lukamba, 2014).

Como se pode observar, o processo educativo transcende a esfera familiar e assume uma dimensão coletiva, estendendo-se, desse modo, à comunidade, às instituições sociais cuja responsabilidade é contribuir para a manutenção plena do grupo e dos seus valores. O provérbio “*omunu l’ovonya, omunu l’olondunge*” (o rato com os pelos, a pessoa com o juízo) revela o comprometimento da comunidade face ao conhecimento, à sabedoria e a sua respectiva socialização. Dentre outras instituições sociais onde esse manancial de conhecimentos é transmitido e recebido, podemos destacar as seguintes:

- Ondjango: é uma instituição social com várias finalidades, como a recepção de visitas, realização de julgamentos, entronização de chefes de aldeias e contação de histórias às pessoas mais jovens. Nesse processo de ensino e aprendizagem, são também utilizados textos orais como provérbios, contos, genealogias etc. com o objetivo de incutir nas pessoas valores socialmente aceitos, assim como ensiná-las histórias sobre as famílias e o grupo como um todo. Na pesquisa de campo, os(as) interlocutores(as) entrevistados(as) foram unânimes em afirmar que atualmente, particularmente no município da Ekunya, ondjango já não exerce plenamente a sua função social. Seguindo Jorge Kahosi e Paulino Ndumbu, o ondjango, nos dias de hoje, tem congregado mais membros de associações agropecuárias para abordar questões atinentes às suas atividades profissionais. Dentre os fatores que concorrem para a desfunção tradicional do ondjango, por assim dizer, está o fato de na atualidade grande parte dos membros das comunidades estarem vinculados aos trabalhos na administração pública. As pessoas mais jovens, por exemplo, por conta dos seus estudos nas escolas consideradas modernas, têm contribuído consideravelmente para a não frequência dessa instituição, espécie de residência pública, de forma circular, feita de pau a pique ou blocos e cobertas de capim ou chapas de zinco;
- Evamba: é comumente conhecida como escola de iniciação masculina e tem por objetivo formar os neófitos com diversos conhecimentos. Essa escola conta com a presença de mestres de cerimónia que introduzem os adolescentes nos mistérios da vida, ensinando-os, dentre outras coisas, os preceitos socialmente aceitos pela comunidade, sobre sexualidade, os cuidados sobre si, as técnicas de manufatura de diversos utensílios (cestos, armadilhas, físgas etc), a caça, a pesca, o tratamento de animais domésticos. Um dos momentos nobres da evamba consiste no corte do prepúcio a sangue frio. O período de formação dos neófitos vai de 60 a mais dias, e findo esse período todos regressam ao convívio familiar com festas efusivas;

- Efiko: ao contrário da evamba, efiko é um ritual de passagem reservado exclusivamente para as adolescentes. Normalmente fica distante das aldeias e é liderado por mulheres experientes que se encarregam de preparar as neófitas para os desafios futuros na comunidade. O ciclo formativo abarca vários aspectos que refletem o *modus vivendi* e *modus operandi* da comunidade. Nessa instituição social, elas aprendem várias coisas sobre a vida, como o respeito pelos mais velhos, a solidariedade, a educação sexual, a culinária, a criação de animais domésticos, a pesca fluvial, a agricultura, a tecelagem, os cuidados sobre si, entre outras.

Em resumo, é preciso sinalizar o seguinte: os grupos kongo e ovimbundu, apesar de estarem geograficamente distanciados, apresentam algumas similaridades em relação aos meios de produção socioeconômica.

O mesmo se pode dizer a respeito dos aspectos culturais, cujo principal meio de transmissão é a oralidade. Nesse processo, a ênfase recai no ensino e aprendizagem que ocorre nas vivências, dentro e fora das instituições tradicionais.

Para além das manifestações sociodiscursivas prosaicas, quer os bakongo quer os ovimbundu primam muito pela escuta como metáfora da verdade, ou seja, as pessoas de todas as idades, desde cedo, são instruídas a lidar com a potência da palavra falada, e esta é, indiscutivelmente, dirigida ao ouvido.

A audição internaliza e presentifica a filosofia de vida do grupo por meio das vivências. Nesse sentido, as atitudes e os comportamentos adversos aos princípios aceitos pela comunidade são sancionados, no quadro do processo de ensino e aprendizagem considerado tradicional, que também abarca textos orais entendidos como meios didáticos nos múltiplos espaços de convivência social.

O modelo de ensino característico desses povos é comumente considerado “tradicional”. Aqui, essa noção não remete para o antigo e em desuso, como é muitas vezes catalogado. Por tradicional entende-se o que se transmite e se recebe até na atualidade.

Nesse sentido, o modelo de educação desses povos é atual e está imbricado, de certa maneira, com o que se convencionou designar educação moderna, sob coordenação do Ministério da Educação de Angola.

Embora o sistema educativo não seja foco deste trabalho, é importante pontuar que persiste, no contexto angolano, o debate sobre o possível diálogo entre o tradicional e o moderno, nos diferentes subsistemas de ensino.

De uma maneira geral, os(as) pesquisadores(as) que se debruçam sobre esse assunto têm questionado o modelo de ensino vigente, baseado exclusivamente em português, desde a independência de Angola, em 1975. Aliás, conforme nos lembra Vieira (2002), durante a 1ª República (1975-1992), a escola, em Angola, foi convertida num forte aparelho ideológico, pois o sistema educativo foi transformado num sustentáculo da ideologia dominante sob o viés marxista-leninista para se construir a nação, afastando a diversidade e ossificando a diferença.

É verdade que até hoje os debates em torno desse assunto sugerem que se repense o papel dos saberes locais e/ou ancestrais das sociedades tradicionais angolanas, tendo em conta o fato de que em vários contextos de socialização os ritos dos diversos povos no contexto angolano continuam dominando a transmissão e circulação dos conhecimentos.

Reconhecendo a importância que esses saberes têm no processo de ensino-aprendizagem e não só, percebe-se que pensar uma escola inclusiva e plural implica não perder de vista as linguagens e as línguas com as quais se enunciam os saberes constituídos, por vezes, há séculos, que criaram e continuam criando disposições heurísticas, gnoseológicas e experimentais.

3. TRADIÇÕES ORAIS E SEUS DISCURSOS NOS MEIOS SOCIOCULTURAIS KONGO E OVIMBUNDU

3.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Neste ponto, pretende-se tecer algumas considerações acerca das tradições orais nos meios socioculturais kongo e ovimbundu. A perspectiva da abordagem é poliédrica, na medida em que se privilegia um olhar pluridimensional sobre os discursos orais enquanto conhecimentos locais que se tecem e se (re)elaboram dentro das relações nas quais são evidenciadas. Essa questão amplia inclusive as possibilidades de se teorizar a partir da tradição oral, extrapolando o verbalismo como único vetor de transmissão de saberes, conhecimentos e práticas sociodiscursivas, religiosas, históricas, culturais etc.

Esse argumento mostra que pensar a tradição oral implica ter em consideração os seus meios e modos de transmissão e refuncionalização, tendo em vista que a enunciação e circulação de textos no quadro da oralidade depende fundamentalmente das condições de produção dos sujeitos implicados nos mais variados atos de comunicação que envolvem, para além do verbalismo, todo um universo gráfico-visual, gestual e sonoro, como veremos mais adiante.

3.2. DA TRADIÇÃO ORAL

Autores como Jan Vansina (1982), Hampaté-Bâ (1982), Raúl Altuna (2014), Emilio Bonvini (2016) e Marcellin Zounmènou (2012), apenas para citar alguns, quando enfatizam a tradição oral, apontam o verbalismo como seu principal vetor de transmissão, ou seja, é através dela que se transmite todo um manancial de conhecimentos e práticas sociais, místico-esotéricas, culturais e outras, nos diferentes lugares de convivência dos povos de África. Aqui, a palavra é ritualizada e reverbera textos cuja proliferação depende fundamentalmente das condições de sua produção. Por isso se diz que ela pode ter uma dimensão espiritual se for invocada e proferida para curar uma determinada patologia ou para se evitar calamidades naturais que estejam a afetar negativamente a vida de uma comunidade.

Essas breves considerações acabam por ter um viés científico quando pensadas no quadro epistemológico, que vai muito para além de meras descrições sobre um determinado aspecto da tradição oral.

A tradição oral, marcada pela oralidade e por um universo gráfico-visual, gestual e sonoro abarca todos os aspectos da vida de uma comunidade por isso é considerada universo de conhecimentos de vária espécie como botânica, direito, zoologia, geografia, medicina, agricultura, gastronomia, artes, filosofia, literatura e religião, configurando-se como patrimônio herdado do passado e que é recriado, refuncionalizado e ressignificado em novos contextos comunicacionais de povos.

A tradição oral está empregnada de respeito pelo antepassado que a legou e o seu dinamismo vital comunica-se e prolonga-se até ao indivíduo e ao grupo. Cumpre, assim, uma importantíssima função sócio-religiosa. É o laço vital que une os vivos com os antepassados. A palavra que estes pronunciaram faz-se vida na comunidade sensibilizada e conserva todo o seu vigor, através do tempo, no conto, no mito, gesto, provérbio, palavra ritual e norma (Altuna, 2014, p. 39).

A colocação de Altuna é extensiva à região bantu onde as manifestações sociodiscursivas estão ancoradas nas tradições herdadas dos seus ancestrais e estão em constante processo de reatualização, ressignificação e restauração, fundamentalmente através das oralidades que supõem, em si, uma poética, sem se opor ao escrito, pois, essa oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado, como se pode observar:

Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. Há oralidade em Rabelais e em Joyce. A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade (Meshomnic, 2006, p. 8).

Em virtude da elasticidade que caracteriza a oralidade, muitos pesquisadores, como é o caso de Vansina (1982) não encontram definições que deem conta de todos os aspectos da tradição oral. Esse historiador apoia-se no fato de que um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo, ao narrar uma história pode interromper seu testemunho, corrigir-se, recomeçar, que é diferente de um documento escrito.

Citado por Calvet (2016), Henri Davenson, tal como Vansina, entende que a transmissão por via oral está sujeita a deformações muito mais numerosas e profundas do que aquelas a que se expõe a tradição manuscrita.

Apesar da pertinência das observações acima referenciadas, é importante sublinhar que o que se considera deformação por um historiador de tradição escrita, por assim dizer, é, no fundo, o princípio constitutivo da oralidade, tendo em conta que as variantes do texto oral não são traições de uma forma fixa.

Elas inscrevem-se num certo estilo que facilita a memorização. Dito em outros termos, não se trata de opor memorização e improvisação, muito menos medir o grau de fidelidade de um texto oral, ou, ao contrário, seu grau de divergência, mas antes, perceber que o estilo oral não é um fato exótico ou antigo, que ele vive perto de nós e frequentemente sustenta algumas de nossas conversas cotidianas (Calvet, 2011).

Uma das questões que nos chama a atenção relativamente ao princípio constitutivo das oralidades é o fenômeno da variabilidade. As canções coletadas no Kwimba e na Ekunya evidenciam esse fenômeno, e isso leva-nos a refletir, mais adiante, sobre os processos de sua transformação nos níveis sintagmático e paradigmático. Como veremos, são narrativas criadas e recriadas, e favorecem, indiscutivelmente, o surgimento de suas infinitas versões que, no fundo, se constituem como novos modos de enunciação de histórias, em decorrências de novas condições de sua produção.

E mais, tal como no resto do continente africano, nos dois campos culturais estudados (kongo e ovimbundu), no que os modos de transmissão e circulação de conhecimentos diz respeito, constatamos atos performativos que buscam organizar vetores de leitura do mundo através de um imenso universo gráfico-visual, sonoro e gestual, como podemos observar abaixo.

3.2.1. Tradições orais e sistemas gráfico-visual e sonoro

Ao contrário do que se possa pensar, em qualquer parte do mundo, as tradições orais não têm somente o verbalismo como principal vetor de transmissão de conhecimentos, visto que elas são marcadas por um vasto universo gráfico-visual, gestual e sonoro.

Desse modo, junto com outros autores, defendemos que as tradições orais possuem um vasto sistema de escrita. Antes de se desenvolver este tópico, é preciso pontuar que nos basearemos em duas afirmações atinentes à amplitude das tradições orais nos seus lugares e modos de manifestação. A primeira observação é de Calvet (2011), para quem a língua é, dentre outros, um sistema de signos, e mesmo quando não é escrita mantém vínculos com sistemas pictóricos. E, quando se fala acerca do pictórico, assinala o seguinte:

[...] queremos deixar claro que tomamos aqui o adjetivo pictórico em um sentido muito mais extenso do que sua etimologia nos permite: não apenas o que está pintado, mas tudo o que é forma voluntariamente dada à matéria física (definição que exclui, certamente, a língua, mas que incluiria sua transcrição escrita). Essa pictoricidade manifesta-se em formas muito diversas: cerâmica, joias, tecidos, até mesmo os quipos, as cordas com nós dos incas, que não serviam apenas para fazer contas, mas podiam transmitir mensagens muito complexas (Calvet, 2011, p. 72).

Por outro lado, Houis (1971) refere o seguinte:

Toda informação e todo conhecimento passa pelo canal acústico da voz humana e pelos instrumentos de transmissão. Há certamente fixações materiais de palavras, como os baixos-relevos de Abomey ou as estatuetas de Kuba, mas pressupõem dizê-lo de antemão (Houis, 1971, p. 51)³⁹.

As afirmações dos autores referenciados aproximam-se, pois deixam claro que a língua, enquanto sistema de signo, configura-se como elemento de tradução do verbal, do gestual, do sonoro e do gráfico-visual.

A ideia de gráfico-visual que guia essa parte da nossa discussão abarca todas as dimensões de *script* (pictograma, ideograma e fonológico). Alguns especialistas, como nos lembra Kubik (1986), preferem empregar esse termo somente para se referirem ao código grafemático com dimensão universal, com grafemas que transmitem ideias ou sons de uma determinada língua.

Nessa perspectiva, o sistema ideográfico, como é o caso dos *tusona* no leste de Angola, que transmitem conhecimento e experiência num espaço intracultural, não podem ser considerados verdadeiros *scripts*.

No contexto africano, qualquer discussão sobre o que deve ser chamado de *script* e o que não deve, inevitavelmente acaba em um impasse. Uma das razões para isso é que a palavra “script” e seu equivalente em outras línguas européias (*écriture*, fr.; *escrita*, port.; *schrift*, germ.) é fortemente carregada da concepção latina/romana. As línguas bantu possuem campos semânticos específicos, que não são necessariamente congruentes com o termo europeu (Kubik, 1986, p. 80).⁴⁰

Com essas observações (que não são mais novidades), questiona-se o mito de uma África sem escrita. A esse respeito, Battestini (1997), citado por Petter (2015), entende que a situação africana deve ser abordada numa perspectiva interdisciplinar, ou seja, os modos de conservação de memória e do pensamento, assim como da transmissão de mensagens

³⁹ Toute information et toute connaissance passant par le canal acoustique de la voix humaine et des instruments de transmission. Il y a certes des fixation matérielles de paroles, telles que les bas-reliefs d'Abomey ou les statuettes kuba, mais elles supposent le dire préalable (Houis, 1971, p. 51)

⁴⁰ In the african real, however, any discussion about what should be called script and what should not, inevitably gets caught up in a stalemate. One of the the reasons of this, is that the word “script” and its equivalent in other european languages (*écriture*, fr.; *escrita*, port.; *schrift*, germ.) is heavily charged with a Latin/Roman background. Comparable term in african, for exemple, Bantu languages have their own specific semantic fields, wich are not necessary congruent with the european term (Kubik, 1986, p. 80).

codificadas no tempo e no espaço, devem ser tratados dentro de uma abordagem semiótica, considerando todos os sistemas de escrita que remetem a textos (não a sons, isoladamente desprovidos de significado). Na sequência, Battestini propõe a redefinição do conceito de “escrita”, segundo o qual todo traço codificado de um texto pode ser considerado escrita.

Pelo que se percebe, a sua contribuição aproxima-se da de Machado (2014), pesquisadora brasileira. Em seu ensaio sobre tecidos gráficos na esfera da cultura, parte da hipótese segundo a qual a escrita é sistema ambiental de constituição semiótico-cognitiva fundado em possibilidades combinatórias e interpretativas de leitura.

Para sustentar a sua abordagem, examina a perspectiva semiocêntrica fundada pela temporalidade da cultura e não apenas pela dominante espacial. Este último aspecto coloca em causa, dentre outras, as seguintes premissas: (i) a inexistência de sistemas de escrita fora do alfabeto; (ii) o ponto de vista etnocêntrico como o único ângulo de visão possível.

Ora, não se conhecendo os argumentos que garantem a irrefutabilidade de tais premissas, então, pode-se aferir que nada impede a formulação de alternativas, visto que é um ato de pensamento, ou seja, um ato cognitivo que se manifesta como inteligência em diferentes suportes e esferas culturais. Isso reforça o seguinte argumento: “o mapa do mundo não é o território europeu e, portanto, acolhe regiões do planeta que estão para além deste limite, deixando à mostra não apenas diferentes espacialidades como também regiões ancestrais da grande temporalidade cultural” (Machado, 2014, p. 3).

No exame de suas hipóteses, começa pela focalização da variante «tempo» na variante «espaço», sendo que é na dimensão das diferentes temporalidades da cultura que situa os sistemas de escrita que, embora não tenham se constituído a partir do alfabeto, exploram e desenvolvem processos gráficos reveladores de atos cognitivos complexos.

Por outro lado, o fato de nada poder ser afirmado com relação aos signos formadores do sistema gráfico em questão não dá a legitimidade de se negar o sistema de escrita que a inscrição rupestre, por exemplo, representa, caracterizado por signos contínuos, indecomponíveis em unidades menores, como acontece com os signos discretos que são decomponíveis em unidades: é o caso de letras, notação musical etc.

Os achados arqueológicos e os relatos de antropólogos e de historiadores de arte em África têm revelado o vasto sistema de escrita de diversos povos africanos, como é o caso dos baluba, na África Central, que desde os tempos remotos, desenvolveram esculturas e peças de arte em ferro que continham símbolos usados para recordar e transmitir conhecimento acerca de pessoas e eventos importantes do passado. Um dos seus artefatos culturais de extrema

importância era o *lukasa* – feito de madeira rústica e decorado com pinos, miçangas e ideogramas entalhados – considerado quadro de memória utilizado para interpretações e transmissões mais complexas da memória.

No leste de Angola, particularmente nas províncias das lundas norte e sul, havia a prática de escrita de *sona*, que obedecia a uma técnica de execução que consistia na marcação de pontos, geralmente com os dedos indicador e anelar, com os quais se faziam desenhos na areia. Era mais conhecida e executada pelos *Akwa kuta sona* (pessoas que dominavam o saber dessa escrita e de todo um conjunto de conhecimentos sobre a vida e a natureza).

Os *sona*, representações gráfico-visuais e efémeras, tal como as outras formas de escrita, possuem uma estreita relação com a oralidade, aludindo a textos como provérbios, canções, contos, enigmas, jogos e animais. A sua reutilização, ao longo dos tempos, tem evidenciado o seu carácter migrante, fixando-se em diversos suportes, como parede de casas, painéis publicitários e viadutos, em Luanda e em outras regiões de Angola, sem legendas, e isso não passa de moda, cumprindo mais uma função estética. Todavia, nos seus lugares de fundação e de fala, por assim dizer, os *sona* consagraram-se como conhecimento sobre a vida como um todo.

Constituem estas figuras sem dúvida trabalho efémero, lúdico, intelectual e decorativo, sendo a sua execução uma habilidade verdadeira e engenhosa – o que revela uma qualidade visual e manual muito apurada além de uma sensibilidade estética considerável; podendo ainda ser empregada como auxiliar da memória, servindo para começar uma narração. Serão assim desenhos que fazem falar, ligados às recitações, trazendo consigo o seu significado (Fontinha, 1983 p. 43).

Entre bawoyo, subgrupo kongo, em Cabinda (Angola), podemos destacar *mabaya manzungu*, de que a oralidade se serve para através da voz, em termos acústicos, se projete para o ouvido e se cristalice como memória coletiva. O termo *mabaya manzungu* remete para tampa de panela de barro, que contém, na sua superfície, vários símbolos que funcionam como escrita alfabética sobre o papel.

Não há letras nem sinais que as indique e forme, não há sinais verdadeiramente estereotipados para se formarem palavras e, com estas, frases, leis e conceitos. O que há é uma manifestação do pensamento, da ideia, da lei, do conceito através de factos, de atitudes, de coisas reais, visíveis, colhidas nas reações humanas, na vida vegetativa das plantas, no comportamento e vida dos animais, etc., etc., por meio de símbolos. Mostram um poder de síntese, uma intuição, um espírito de observação e de psicologia verdadeiramente surpreendente (Martins, 1968, p. 14).

É interessante pontuar que entre os bawoyo, a prática de escrita escultural, por assim dizer, não se limitava às tampas de panela, ou seja, essa escrita se expandia para mais

dispositivos como lugares de inscrição de memória e história, como são os casos de cabaças de vinho de palma, bandeiras de chefes, “sangas” – potes – para água, em túmulos e pentes.

Nas tampas de panela (*mabaya manzungu*), é possível absorver memórias e histórias sob forma de símbolos sobre a madeira, revelando, através de motivos visuais esculpidos, aspectos sócio-históricos, culturais e filosóficos por meio de locuções verbais: provérbios e narrativas de vária espécie. Todas as questões proferidas através de tampas de panela refletiam, efetivamente, aspectos concretos vivenciados pelos bawoyo.

Segundo Martins (1968), outrora, nas festas de casamento, a família da noiva cobria as panelas de comida, que eram enviadas à família do noivo, com testos cheios de símbolos adequados ao ato para mostrar ao noivo como se desejava que a noiva fosse tratada. O contrário também acontecia, ou seja, as tampas das panelas do noivo para a família da noiva eram selecionadas criteriosamente muito em função do contexto, para que a família da noiva soubesse como a família deste esperava que fosse tratado.

Entre os ovimbundu, podemos destacar as relações entre a simbologia gráfica inscrita nas máscaras e nos corpos (por escarnificação) e as histórias a que referem, as quais estão associadas a vários aspectos da vida, como história de clãs e de entidades políticas e profissionais. Mas não é tudo.

Segundo Redinha (1955), as esculturas desse povo são ricas em motivos. São marcadas por animais domésticos e selvagens, aves, lagartos completamente entalhados, e serpentes de cuidada estilização. O mesmo pode ser dito em relação às cabaças gravadas e pirogravadas com elementos geográficos ou figuras.

Para concluir este tópico, reiteramos que as tradições orais kongo e ovimbundu, como quaisquer outras, são caracterizadas por um vasto repertório que combina o oral, o visual, o gestual e o sonoro, como formas de inscrição e difusão de saberes, e têm um papel importante nos seus lugares de fundação e circulação tendo em conta os propósitos pelos quais são enunciadas em vários lugares, tempo em tempo.

Reiteramos que o verbalismo não é seu único vetor de transmissão e recepção, na medida em que essas tradições orais se articulam também nas esferas da audibilidade e visualidade como linguagem. Dito em outros termos, as questões sinalizadas em torno das tradições orais e seus universos gráfico-visuais, gestuais e sonoros não podem ser vistas de forma essencialista. Se pensadas como linguagens, pode-se, por exemplo, nos contextos kongo e ovimbundu, rastrear-se, por assim dizer, a partir dos movimentos e extensões dos seus artefatos culturais, as linguagens icônicas tecidas por códigos e séries culturais de natureza e

origem diversas. Lembre-se de que a iconicidade precisa ser reconhecida como uma propriedade geral da linguagem, que pode servir a função de reduzir a lacuna entre a forma linguística e a representação conceitual para permitir que o sistema de linguagem se conecte às atividades motoras, perceptivas e experiências afetivas (Perniss et al., 2010).

3.2.2. Textos em kikongo e umbundu: características e funções

No tópico anterior, pontuamos que as tradições orais estão longe de serem pensadas exclusivamente em termos linguísticos, tendo em vista o fato de serem marcadas por um vasto universo gráfico-visual como extensão da memória dos seus detentores.

Em se tratando de conhecimentos sobre a vida, possuem dimensões sociais, históricas, políticas, culturais, religiosas, filosóficas, místico-esotéricas, estético-simbólicas, entre outras, que estão profundamente enraizadas na vida das comunidades que as herdaram dos seus ancestrais.

Os estudos de que dispomos acerca das tradições orais nos diversos espaços socioculturais de Angola, como é o caso das regiões kongo e ovimbundu, acabam por se aproximar e se distanciar em várias questões que refletem as suas visões de mundo, em decorrência de fatores geográficos, históricos, entre outros. Dito em outros termos, as condições materiais favorecidas pelos meios ambientes acabam por impactar os modos de perceber, estruturar e performatizar o mundo nas suas múltiplas vertentes. Aqui, pensamos ser fundamental darmos alguns detalhes que ajudam a compreender o sentido que esses povos dão à vida.

A esse respeito, Elungu (2014), filósofo congolês democrático cujas pesquisas incidem sobre os bantu, chama-nos a atenção para o seguinte fato: mais do que captar e questionar a mensagem que esses povos veiculam, é necessário irmos à sua raiz, isto é, na sua atitude fundamental em relação a si próprio, em relação à sociedade e à natureza – atitude que se acredita ser a chave da sociedade a que esses povos pertencem, abrangendo as concepções e visões do mundo.

Na sequência disso, esse filósofo dá-nos a conhecer que a realidade biológica, enquanto vida, é a realidade que encerra todas as outras: a ação biológica, a reprodução, como sendo uma atividade que domina todas as outras e as reveste de sentido.

Todos esses testemunhos, apreendidos e formulados de diversas maneiras, acabam por exprimir uma realidade única: a visão central dos bantu (como os kongo e os ovimbundu), a

sua fé e a sua atitude fundamental, dito em outros termos, a sua ligação à vida, à sua vida como a realidade primeira e última, ao valor do supremo.

Nessa perspectiva, é evidente que a vida que vivo com os meus irmãos e o nosso poder de engendrar concretizam, por perpetuação, a permanência do grupo e da sociedade, sendo embora verdade que esse poder apenas é possível em virtude dos antepassados que no-lo transmitiram. A fonte da vida é, assim, considerada mais valiosa do que a vida na sua manifestação concreta, pois, para se perpetuar, esta tem de regressar às origens (Elungu, 2014, p.37).

A vida apreendida a nível pessoal e comunitário está em sintonia com tudo que existe, ou seja, há relação entre a pessoa/comunidade com os mundos visível e invisível, visibilizadas através de práticas sociais e discursivas, nos mais diversos espaços de convivência: residências, templos, florestas, rios, campos agrícolas etc. Nesses e noutros espaços, a convivência implica a comunicação evidenciada por linguagens, podendo assumir, muitas vezes, um carácter mítico. A esse nível, pelo que as pesquisas têm revelado, a imaginação parece envolver tudo e, como tal, é objeto de interpretação.

Trata-se de uma interpretação eminentemente sensual, imaginária e mítica. A vida, graças aos sentimentos e às emoções – diria mesmo graças à actividade que lhe é necessariamente inerente –, é logo experimentada como força; força essa que é visível e perceptível na sua materialidade e que, a partir do momento em que se torna invisível, é imaginada através de inúmeros signos do universo que constitui o conjunto de coisas e de fenómenos (Elungu, 2014, p. 25).

Dentre outras coisas e fenómenos passíveis de serem interpretados nos meios socioculturais kongo e ovimbundu, destacamos as suas manifestações culturais, estéticas e simbólicas expressas em kikongo e umbundu, como são os casos de adivinhas, canções, contos, genealogias, mitos, provérbios e preces.

Baseando-nos nas nossas pesquisas a respeito do que é comumente conhecido como literatura oral, podemos aferir que os diversos grupos étnicos de/em Angola, de uma maneira geral, possuem um repertório oral que se assemelha em termos de forma e conteúdo.

A classe de narrativas (contos, lendas, mitos etc.), por exemplo, é diversificada em termos de forma, conteúdo e linguagem. A categoria de narrativas mítico-históricas apresentam-se como documentos históricos relativos à comunidade, na medida em que relatam sobre personagens históricas, origem da comunidade, fundação de aldeias etc., no quadro de um espaço geográfico concreto. Destacam-se também as narrativas genealógicas, que não deixam de ser documentos históricos de natureza familiar. Através delas as famílias inscrevem-se na vida do grupo como parte do conjunto. “Destinam-se a salvaguardar o equilíbrio interno

de cada linhagem e desta relação com as demais, tendo subjacentes o direito da família e de um modo geral todo o Direito Consuetudinário” (Fonseca, 1996, p.50).

Os contos kongo e ovimbundu, assim como os de outros grupos (ambundu, tucokwe, ovanyaneka, oshikwanyama, ovambu), retratam vários assuntos que dizem respeito à vida das comunidades como um todo.

Dentre as várias personagens que contracenam nelas, destacam-se animais de grande e pequeno porte, seres humanos à mistura com monstros antropófagos, objectos, homens metamorfoseados por poderes ocultos, espíritos, divindades e personagens afins. Essas e outras personagens possuem características semânticas que correspondem às funções que exercem.

Segundo Nóvik (2015), a polifuncionalidade das figuras atuantes nos contos explica-se, em parte, pelo fato de que cada uma delas é portadora de determinados traços, sendo que cada um deles relaciona-se tanto com o sistema de ações quanto com o sistema de estados da personagem, com o seu *status* familiar (pai, filho, noivo, noiva, marido, esposa etc.), social (caçador, curandeiro, comerciante etc.) e pessoal (pessoas, animais, objectos etc).

Um dos marcadores distintivos entre os contos das duas regiões (kongo e ovimbundu) é a língua. O conteúdo, por exemplo, acaba por ter um pendor mais universal, visto que um mesmo conto pode circular em vários espaços socioculturais, daí que existem várias teorias que explicam a migração de contos que têm circulado no mundo.⁴¹

Em alguns casos, contos e provérbios só mudam de língua, tendo em conta o fato de que a sua matriz estrutural tende a ser conservada. Tanto a estrutura quanto a narração (estamos a destacar os contos) revelam sempre transformações que podem ser sintagmáticas e paradigmáticas, como sinaliza Rosário (1989).

A primeira transformação dá-se ao nível externo, tendo em conta o fato de que uma narrativa não pode dissociar-se do meio social em que é produzida. Quer isso dizer que existe entre eles (narrativa e meio social) uma articulação tanto no que diz respeito ao real quotidiano, como no que diz respeito à realidade filosófica, isto é, à forma como a própria comunidade concebe o mundo e se posiciona nele.

O segundo tipo de transformação tem a ver com a escolha dos elementos que se substituem uns aos outros, como escolha do(a) *performer*, e pode ser classificada em duas categorias: substituição de carácter realista (quando um elemento da antiguidade é substituído por novo, da contemporaneidade) e a assimilação de carácter confessional (tem a ver com

⁴¹ O livro *História das lendas*, de Jean-Pierre Bayard, é uma das fontes que explica as teorias sobre migração de contos.

crenças ou convicções individuais ou colectivas, no ato da narração, podendo, de certa forma, ter um pendor religioso ou ideológico). Assim como os contos, os provérbios também tendem a variar, quando são parodiados.

Quando não parodiados, conservam sua unidade fraseológica, que é fixa, como ocorre em kikongo: *kyaku kyaku, kyangani kyangani* (O que é teu é teu, o que é alheio é alheio) e em umbundu: *cove cove, cukwene cukwene* (O que é teu é teu, o que é alheio é alheio).

Continuando, no que se refere às canções, as nossas observações apontam para o seguinte: assim como os diversos textos de natureza oral, há aquelas oriundas das tradições mais antigas e outras são da contemporaneidade, podendo sinalizar vários *topois* literários, ou seja os motivos constantes que se repetem: religião, superstição, família, tradição, entre outros.

Para além desse aspecto, as canções em kikongo e umbundu, por exemplo, configuram-se como matéria porosa, visto que ao serem cantadas permitem-nos detectar a sua transformação. Isso equivale a dizer que se trata da unicidade ou singularidade de cada ato performativo, e isso leva-nos a mergulhar no universo das versões, um assunto pouco aprofundado pelos especialistas no domínio dos artefatos culturais verbalizados.

Embora não seja um tópico de que nos ocuparemos com profundidade, por questões de ordem metodológica e analítica, vamos tecer algumas considerações que nos vão permitir alargar o âmbito da descrição das canções coletadas no Kwimba e na Ekunya, as quais, enquanto material movediço, já se revelam como versões de versões em permanente circulação na sociedade.

Parafraseando Rosário (1989), estudioso moçambicano, a história da teorização das transformações é, no fundo, a história das personagens e dos motivos temáticos (elementos variáveis que se movimentam dentro de pequenos enunciados numa narrativa).

Entende-se que as transformações sociopolíticas e culturais provocam indiscutivelmente a adaptação das narrativas, quer através da introdução de novas personagens, quer através da aquisição de outras formas para os motivos.

Nesse processo, muitos elementos são esquecidos, outras vezes, elementos arcaicos e modernos interconectam-se. Tudo isso acontece porque o(a) contador(a) é o(a) agente impulsionador(a) da variação, e ele(a) pode tomar duas atitudes: a primeira liga-se à concessão de cores locais e quotidianas às narrativas, e a outra liga-se à manutenção de motivos tradicionais fiéis aos modelos arcaicos (mágico-religiosos) compatíveis com a actualidade, nem que seja em termos rituais.

As colocações de Rosário (1989) a esse respeito são atinentes às narrativas de expressão oral e são baseadas num estudo clássico de Vladimir Propp, intitulado *As transformações dos contos maravilhosos*, publicado em 1928. Nesse trabalho, o etnólogo russo estabeleceu critérios que permitem distinguir os contos considerados derivantes e os derivados.⁴²

Como se pode notar, as contribuições dos dois estudiosos estão direcionadas para o estudo de narrativas como contos. O que nos resta é lidar com a complexidade do material oral, tendo sempre em conta a sua unicidade. Equivale a dizer que a tentativa de se estudar a variação de um texto dessa natureza implica o reconhecimento de que o seu exame é em relação a um texto pré-existente, sempre como fragmento em trânsito, podendo, em alguns casos, fossilizar-se em outros artefatos culturais ou mesmo em discursos prosaicos.

Em termos teóricos, podemos afirmar que partindo dos estudos já existentes sobre a transformação das narrativas, pode-se avançar (talvez) para uma teoria geral que atenda às demandas de todos os aspectos que caracterizam esses textos como obras abertas: “[...] referimo-nos ao texto em movimento no sentido de o intérprete livremente poder modificá-lo quando o retransmite a um ou a mais ouvintes (José, 2016, p. 33).

Nos diversos espaços socioculturais de Angola, como kongo e ovumbundu, existem várias espécies de canções associadas a rituais específicos. Por isso, não é de se admirar o vínculo de canções com atividades ou cerimónias como pesca, caça, festas, óbitos, julgamentos, entronização de chefes de aldeias e ritual de iniciação (feminina e masculina).

É interessante observar o seguinte: as fronteiras políticas e administrativas, que demarcam as divisões de territórios dos povos, em geral, e de Angola, em particular, não privam a circulação de pessoas e bens, inclusive os bens culturais que acabam por se mesclar com os de outros povos e muitas vezes são apropriados e incorporados dentro de uma lógica local. É o caso de “*muyaka akimi nsombokila*” (muyaka fugiu do percevejo), que migra da RDC para o norte de Angola, onde circula sobretudo nos rios.

Os ovimbundu, como narra Redinha (1955), afirmaram-se pela escultura animalista em que são especialistas na sua região. Essa arte foi importada por eles da Rodésia (atual Zimbabwe). Isso não é questão do passado. Até hoje, como não poderia deixar de ser, o contato entre povos, línguas e culturas é um fato, e isso reforça a ideia de relação que anula o lugar de identidades fixas.

⁴² Correia (1987), que também propõe um subsídio teórico em torno do estudo da variação ou transformação dos textos orais, considera o “apotexto” como sendo o texto original, enquanto sua versão é “fanerotexto”.

Com base nessas observações, reiteramos que os textos orais (canções, contos, genealogias, mitos etc.) não variam somente na sua estrutura, os seus sentidos também variam em função das novas condições de produção, e a oralidade não é o seu único traço dominante.

A comunicação verbal ou oral é, portanto, fundamental para a literatura oral africana. Os modos de comunicação nas sociedades tradicionais são ainda articulados através do uso de outros materiais, que não são estranhos ao meio social a que pertencem, são complementares e parte integrante dele. A disseminação da informação é feita por meio de instrumentos comunicativos, como tambores e flautas (Ogunjimi; Na'Allah, 2005, p. 11)⁴³.

Quer isso dizer que existem vários meios e modos através dos quais os textos em causa são transmitidos e percebidos. Basta darmos conta das relações múltiplas que a oralidade estabelece com outras formas de arte, como a escultura produzida em vários países africanos.

Nos diferentes espaços socioculturais de África a escultura simboliza aspectos da vida, tendo em conta o material de que é produzido, seus jogos de forma, suas cores, seus motivos, que, como um todo, acabam por narrar histórias muitas vezes associadas a textos de circulação oral. É o caso, por exemplo, reportado por Battestini (2012), que relata que na Tanzânia nenhuma rocha ou gravura, nem mesmo uma pequena caverna ornamentada, é ilegível, ou seja, existem mitos e lendas proferidos oralmente que na verdade traduzem as inscrições nas gravuras que existem naquele país africano há milênios.

Todos esses casos referenciados inserem-se no contexto social, e não é de se admirar o fato de os africanos, no geral, e os povos kongo e ovimbundu, em particular, utilizarem seus textos sempre em situações concretas, como possibilidade de darem respostas aos problemas do seu dia a dia.

Observando a sua estrutura, os textos estéticos e simbólicos de que estamos a falar podem ser caracterizados como curtos (provérbios, anedotas, adivinhas etc.) e longos (contos, fábulas, genealogias, mitos etc.) e são todos marcados por padrões rítmico-melódicos que concorrem para a sua fácil memorização, circulação e perpetuação na memória coletiva, como tecidos porosos, susceptíveis de perderem ou absorverem elementos de natureza e origem diversa, aspectos que remetem para um assunto de que falaremos mais adiante – os processos de transformação de textos orais.

⁴³ Verbal or oral communication is therefore fundamental to traditional african literature. Modes of communication in the traditional societies are further conducted through the use of other materials, which are not necessary extraneous to the world of traditional art but are complementary and integral part of it. Dissemination of information is made through communicative gadgets, such as drums and flutes (Ogunjimi e Na'Allah, 2005, p. 11).

Virtualmente retidos na memória colectiva, são produzidos no momento da sua performance, momento em que se actualizam, incorporando diversos signos do universo cultural dos seus executantes. No acto da performance, os seus retransmissores introduzem signos expressivos do universo cultural em que estão inseridos, podendo, deste modo, associar ao discurso oral aspectos extralinguísticos específicos como gestos, dicção entoacional, mímica facial e movimentos do corpo (José, 2016, p. 23).

Essa afirmação permite-nos perceber que os referidos textos, como são os casos dos expressos em kikongo e umbundu, só passam a ter uma existência material a partir do momento em que são proferidos e performatizados pelos(as) intérpretes.

A proferição ocorre com o recurso ao código oral, a língua, envolvendo a ritualização ou não do espaço onde tudo acontece, efetivamente, como comunicação dirigida ao ouvido de uma pessoa ou um grupo. Trata-se, no fundo, de um processo ancorado nos axiomas social e historicamente instituídos pelo grupo, sendo que existem textos que só podem ser ditos ou cantados à noite ou noutros momentos e lugares, como nos rituais de nascimento de crianças gêmeas e nos rituais festivos e fúnebres.

A progressão e a potência desses textos estão também na voz, e têm como procedimento mnemónico o estilo oral. E é graças à utilização harmoniosa de procedimentos rítmicos e estéticos, como refrãos, repetições, assonâncias, paralelismos e outros recursos estilísticos e à exploração sistemática dos fatos prosódicos que esses textos são ritmados e se tornam aptos a evocar o conteúdo (Bonvini, 2016).

Vale sublinhar algumas das suas características tais como a antiguidade, dado que nalguns casos não é possível situar um determinado texto oral numa data específica em que tenha sido criado. O outro elemento digno de realce é o anonimato de criadores desses textos, aqueles cujos nomes não foram registrados na história, o que faz com que as suas obras sejam consideradas património coletivo.

Para além do repertório oral oriundo das tradições orais antigas, há o da contemporaneidade, que surge da sequência das dinâmicas sociais que se dão em momentos históricos específicos e está ligado ao mundo contemporâneo – criações artísticas, por assim dizer, da cidade, das novas simbologias.

Existem outros elementos que caracterizam os textos de que continuamos a falar, como a performance. Tal como nos lembra Akporobaro, estudioso nigeriano:

com isso, queremos dizer que um texto oral existe como uma performance, como um ato de fala tornado vivo por vários gestos, convenções sociais e pela ocasião única em que é performatizado. Com efeito, as formas literárias orais têm sua existência e qualidades no ato da performance. É um ato de fala ou discurso cuja beleza e efeitos

estéticos derivam do processo de articulação ou reação oral. Histórias, poemas e canções são performances, atos dramáticos (Akporobaro, 2004, p. 4)⁴⁴.

Os textos em causa não podem ser abordados fora das suas condições de produção tendo em vista o fato de que existem e sustentam-se pela inequívoca presença da performance, no momento de sua enunciação e recepção, envolvendo, como não poderia deixar de ser, corpos presentes em lugares cênicos onde se pode verificar um vasto espectro de signos expressivos com valor semântico ou não.

Ao longo das nossas pesquisas, constatamos que nas regiões kongo e ovimbundu, são manifestadas, em diversos rituais performativos, ações reiteradas, sendo que algumas são portadoras de mensagens significativas, enquanto as outras não passam de ações com pendor meramente rítmico. Em relação a esse aspecto, é importante que se reconheça que existem textos de performance livre e textos de performance fixa.

Ao contrário dos primeiros, nos quais os corpos atuantes revelam mobilidade expressiva dos membros do corpo humano (como acontece nos rituais performativos nos rios e nos rochedos em que as *performers* tocam tambor, dançam e trituram o milho), os outros são caracterizados pela imobilidade relativa do corpo, como acontece nas ocasiões em que são entoados os hinos de países, em momentos solenes.

Conectando com o que se disse atrás, podemos reafirmar que no estudo das obras de arte verbal é necessário privilegiar uma abordagem interdisciplinar, que procure dar conta das materialidades que envolvem os rituais performativos como um todo: o espaço, o tempo, os corpos atuantes, as vozes e suas modulações, os gestos, as mímicas, as poses, os aplausos, os assobios, os improvisos, os recursos expressivos fonossimbólicos, entre outros.

No processo performativo, é notável, às vezes, a presença da plateia. Para se adentrar nessa questão, buscamos as contribuições de Finnegan (1992), que aponta algumas diferenças substanciais na relação entre os(as) *performers* e a plateia, como podemos observar:

1. Distinção clara entre a audiência e os intérpretes: constata-se uma separação física entre o executante de uma obra de arte verbal e os consumidores ou participantes;
2. Separação relativa entre a audiência e o(s) intérprete(s): mas sem uma clara barreira da audiência que toma uma pequena ou nenhuma parte formal no sentido de partilhar o texto. Desse modo, a sua presença ou reação pode influenciá-lo, (no caso, o texto)

⁴⁴ By this, we mean that an oral literary expression exists as a performance, as a speech act accentuated and rendered alive by various gestures, social conventions and the unique occasion in which it is performed. In effect, oral literary forms have their existence and qualities in the act of performance. It is a speech act or discourse whose beauty of form and aesthetic effects derive from the process and act of articulation or reaction orally. Stories and poems and songs are performances, dramatic acts and productions (Akporobaro, 2004, p. 4).

podendo, às vezes, afectá-lo, não apenas na maneira como é transmitido, mas também na sua formulação;

3. Separação geral entre a audiência e os intérpretes: mas com alguns contributos dos ouvintes que desempenham um papel activo na performance. Eles podem, por exemplo, juntar-se ao intérprete, cantando enquanto se conta uma história ou quando se realiza um ritual religioso;
4. Participação ativa por diferentes papéis de participantes em diferentes momentos;
5. Performance solitária sem aparente audiência: canções de trabalho, como aquelas que são cantadas por uma só pessoa, são instâncias desse tipo de performance. É o caso de canções cantadas por uma pessoa quando está a caminhar ou no momento em que mói o milho, rema uma canoa ou domestica o gado.

Com essas colocações, nota-se claramente que na enunciação de um texto oral nem sempre há plateia. Porém, toda a comunicação que ocorre em qualquer ritual performativo envolve, indubitavelmente, *performers*, oralidade, performance, tempo, espaço e outros elementos constitutivos dos textos em questão.

Em relação aos(às) intérpretes, é importante que se pontue o seguinte: no contexto do africano, no geral, e kongo e ovimbundu, em particular, está longe de se pensar que o(a) intérprete só pode ser uma pessoa adulta. Existem várias canções de recreação entoadas pelas crianças, as quais estão relacionadas com as atividades espontâneas e prazerosas, sobretudo nos momentos de lazer.

No geral, essas canções têm por objetivo criar as condições necessárias para o desenvolvimento integral das crianças, promovendo a sua socialização, que engloba a partilha de conhecimentos veiculados através dos atos performativos realizados por elas.

Nos meios socioculturais kongo e ovimbundu entoam-se também cantos com letras em português. O que define ou caracteriza os cantos em referência não é o código linguístico do português em si, não é a palavra; mas todo um repertório linguístico-discursivo kongo e ovimbundu, com performances variadas. Trata-se, em outras palavras, daquilo que Pessoa de Castro chama de competência simbólica, em que “importa saber mais a adequação semântica do que a tradução verbal de cada palavra ou expressão (Pessoa de Castro, 1983, p. 83).

Por outro lado, existem textos que dada a sua dimensão institucional, só podem ser narrados, cantados ou declamados para uma audiência restrita.

São textos das mais variadas formas que não implicam de forma necessária os acessos públicos. Temos textos iniciáticos, textos de grupos de conhecimentos científicos e

tecnológicos secretos de grupos de especialistas, textos eruditos, no sentido de conhecimento decodificado por um grupo fechado (Júnior, 2010, p. 31-32).

Quer isso dizer que existem textos reservados exclusivamente para cerimônias de certas classes sociais, como a dos artesãos versados no fabrico de objetos de arte com dimensão místico-esotérica.

Os seus conhecimentos, como se pode imaginar, não chegaram, e mesmo na atualidade, não chegam a ser revelados ao público por conta de um conjunto de normas impostas pela sociedade. Ainda assim, admitimos que tem havido a tendência da dessacralização de vários ritos (como as de iniciação feminina kongo e ovimbundu, apenas para citar exemplos) e as manifestações sóciodiscursivas a si relacionadas.

Tal tem acontecido sobretudo por conta das atuais dinâmicas sociais, econômicas, políticas e outras que têm uma forte influência sobre o modo como as culturas locais são pensadas e vivenciadas, sob o viés da modernidade. Um dos casos a ter-se em conta é o fato de nos dias de hoje, no contexto angolano, haver coleta e circulação de textos com dimensão místico-esotérica que outrora estavam exclusivamente reservados para certas cerimônias dentro da lógica das instituições tradicionais.

Contextualizando, parece-nos pertinente a observação de Kodjo, citado por Bong (2014), que sinaliza que nos Estados africanos da antiguidade e nos impérios medievais vários fatores internos e externos convergiram para precipitar o seu declínio e, posteriormente, o seu desaparecimento.

Dentre os fatores internos, destaca as dificuldades de administração do territórios e o sistema educativo e de transmissão dos conhecimentos. Essas causas constituem, ainda hoje, uma das fragilidades da sociedade africana devido ao sistema de casta que, com a tendência de desaparecer, ainda privilegia a divisão de trabalho que faz com que cada função artesanal, por exemplo, corresponda a funções consideradas sagradas. Nalguns casos, unicamente a casta dos ferreiros deverá conhecer os mistérios do fogo e da transformação da matéria; por outro lado, os fabricantes das pirogas são os iniciados nos segredos da água, e cada casta reserva zelosamente os conhecimentos que detém.

Torna-se evidente que este tipo de organização social favorece a estagnação e impede as mudanças necessárias às alterações sociais, ou seja, o progresso. Esta contribuiu grandemente para o enfraquecimento interno da África do passado, não tendo as diferentes castas que compunham uma parte do mundo do trabalho aceitado divulgar o conhecimento de que eram detentores. Sistema do gosto pelo segredo que acrescido ao da educação então em vigor, acabaram por prejudicar a África [...] (Bong, 2014, p. 32).

As constatações de Kodjo e Bong ajudam-nos a alargar a compreensão sobre todas as práticas ritualísticas reservadas a determinadas castas que, como instituições sociais, no processo de produção de conhecimento sempre acessaram suas memórias para realizar práticas sociorreligiosas ou outras, acompanhadas de textos orais zelosamente transmitidos e aprendidos por um grupo restrito de pessoas.

Pelo que nos parece, tanto no passado quanto no presente, o secretismo teve e continua tendo a sua validade nas relações sociais entre as comunidades. O fato de certos conhecimentos não terem amplitude universal pode-se justificar pelo fato de as sociedades terem acionado mecanismos próprios para atribuir sentido às coisas e aos fenômenos que só podem ser ministrados e aprendidos em instituições tradicionais especializadas, como nos ritos de iniciação masculina e feminina.

Apesar do secretismo no processo de ensino e aprendizagem, esses conhecimentos estão sempre ao serviço das sociedades. Manifestam-se no tecido social de diversas formas, como na resolução de certos problemas que afligem as comunidades, como na cura de patologias por vias de práticas místico-esotéricas.

Continuando, os(as) criadores de arte verbal kongo e ovimbundu, como quaisquer outros(as) artistas africanos(as), (re)criam as suas tradições orais: narram, cantam e declamam textos de várias espécies.

O(a) performer não apenas recria, mas também faz a mediação entre os repertórios herdados, a sua performance e a sua audiência, colorindo a versão do texto recebido, marcado pelos traços de sua personalidade, como sua experiência, crenças religiosas, visão de mundo, narrativas, habilidade verbal, força de sua memória e de sua voz. Embora seja um(a) recriador(a), nunca é indiferente. Ele manipula o repertório que recebeu da sua própria família, clã ou grupo ou realidade subjetiva e valores sobre o material que recria (Akporobaro, 2004, p. 16).⁴⁵

Nessa afirmação estão destacadas algumas qualidades dos(as) artistas que esculpem obras monumentais com a palavra falada. Para além de (re)criarem os textos, dispõem de habilidades vocais com múltiplos contornos prosódicos que concorrem para a beleza não só do texto, mas do evento performativo com um todo.

Aliás, o texto, nesse contexto, é visto na perspectiva da relação, visto que não é algo à parte do ambiente em que é proferido, narrado, declamado ou cantado. Em se tratando de uma

⁴⁵ The personality of the performer not only recreates, but also mediates between the inherited core forms and his living performance and audience, colouring the received version of with his personality traits such as his experience, religious beliefs, worldview and narrative verse, verbal skill and the force of his memory and his voice. Although, he is a recreator, he is never an indiferente or objective recreator. He manipulates the imaginative forms he has received by imposition either his own family, clan or group or subjective reality and values on the material he is recreating (Akporobaro, 2004, p. 16).

comunicação cuja materialização é evidenciada por meio da oralidade, não se pode ignorar os(as) seus(uas) coatores(as) – os(as) ouvintes participantes – referimo-nos às performances que contam com a participação ativa da plateia. É interessante observar que as pessoas implicadas na produção e no pleno gozo do texto performatizado, mais do que o que se ouve delas, seus corpos presentes contagiam-se, emocionam-se, e isso ocorre porque acionam as suas disposições fisiológicas, psíquicas que demandam das exigências do momento. O espaço cênico está longe de ser pensado na perspectiva daqueles convencionalizados (palcos para atuações previamente montados e organizados), pois, no contexto em que se insere a nossa abordagem, o espaço cênico é, por assim dizer, despadrãozido, ou seja, pode ser qualquer lugar onde haja uma ou mais pessoas e desde que as exigências do momento propiciem a enunciação de um ou vários textos pelos(as) *performers*.

O contador de histórias orais, o poeta e a plateia não apenas atualizam de maneira dogmática, uma forma pré-estabelecida. Em sua performance, ele exercita sua originalidade criativa introduzindo novas e emocionantes palavras, imagens, motivos e até mesmo nomes de objetos. Às vezes, até questões e personalidades contemporâneas podem ser introduzidas para refletir a realidade cotidiana (Akporobaro, 2004, p. 13).⁴⁶

Akporobaro (2004) lembra-nos aquilo que chamaríamos por qualidades de *performers*. Em se tratando de uma figura central nos rituais performativos, deve sempre revelar todas as suas habilidades em cada exibição. Pese embora seja retransmissor(a) da herança sociocultural, histórica e filosófica do seu povo, nada o(a) impede de atualizar ou criar seu repertório.

A esse respeito, podemos citar Teta Landu e Sabino Handanga. Embora os dois tenham suas próprias músicas, (re)interpretam as canções do repertório oral dos grupos a que pertencem, como veremos mais adiante.

Feita essa breve caracterização dos textos verbalizados, cabe-nos aqui tecer prévias considerações acerca das suas funções. Vale sublinhar que os textos de que continuamos a falar, no geral, configuram-se como reflexões, questionamentos e respostas aos problemas vivenciados pelas comunidades. Não é, pois, por mera casualidade que a sua utilização prática faz com que tenham funções específicas em decorrência dos fins pelos quais foram/são produzidos e enunciados.

Nenhuma sociedade, na África ou em qualquer outro lugar, poderia sobreviver a menos que valorizasse o valor da verdade. As comunidades da região têm provérbios

⁴⁶ The oral story teller, the poet and the player does not merely actualise in a dogmatic manner, a pre-established form. In his performance, he exercises his creative originality by introducing new and exciting words, images, motifs even names of objects. Sometimes, even contemporary issues and personalities may be introduced to reflect the every day reality (Akporobaro, 2004, p. 13).

que enfatizam esse fato, que a verdade não pode ser escondida. O fato de uma comunidade ter seu próprio conhecimento proverbial, enigmas, contos e crenças religiosas significa que tem a capacidade mental de pensar em termos abstratos e filosofar sobre a condição humana. A observação da conduta humana, da flora e da fauna no ambiente ecológico e do ir e vir das estações, juntamente com as inter-relações dialéticas desses e de outros fenômenos, inspirou um folclore que avalia o comportamento social ao mesmo tempo em que educa os cidadãos sobre oportunidades de auto-realização, suas responsabilidades e seus direitos, sobre as sanções para condutas aberrantes e as recompensas para condutas que reforçam a integridade do tecido social (Pongweni, 2012, p. 4-5)⁴⁷.

Corroboramos com Pongweni (2012) que explica que em África, como em qualquer outro lugar, as sociedades têm a noção sobre o que consideram ser verdade, a qual pode ser sustentada com provérbios, adivinhas, genealogias, mitos e crenças religiosas, o que prova que as comunidades possuem capacidades para raciocinarem em termos filosóficos.

Nesse sentido, os textos expressos em kikongo e umbundu, e não só, inserem-se no quadro de uma lógica filosófica e possuem várias dimensões, tendo sempre em conta os propósitos pelos quais são proferidos, declamados, narrados e cantados, como podemos observar:

- Dimensão pedagógica: quando direcionados para fins informativo e formativo, não deixam de contribuir para a formação da personalidade do indivíduo inserido no tecido social. São os contos, por exemplo, que cumprem essa função por conter e veicular mensagens que se configuram como código de conduta sobre a vida como um todo. No fundo, os contos, os provérbios e os outros textos de que continuamos a falar são considerados meios didáticos nesse sentido, visto que estão ao serviço das comunidade, procurando preservar os valores éticos, morais e cívicos socialmente aceitos;
- Dimensão lúdica: dentre outros textos, as adivinhas e as canções entoadas em rodas de crianças, nos meios socioculturais kongo e ovimbundu, por exemplo, participam do entretenimento. Apesar do seu caráter lúdico, não são desprovidas de mensagens educativas;

⁴⁷ No society, in africa or anywhere else, could survive unless it placed a premium on the value of truth. Communities in the region have proverbs that emphasize this fact, that the truth cannot be hidden. Above all, the very fact that a community has its own proverbial lore, riddles, tales, and religious beliefs means that members have the mental capacity to think in abstract terms and to philosophize about the human condition. The observation of human conduct, of the flora and fauna in the ecological environment, and of the coming and going of the seasons, together with the dialectical interrelations of these and other phenomena, has inspired folklore that evaluates social behavior even as it educates citizens about opportunities for self-fulfillment, their responsibilities and rights, about sanctions for aberrant conduct, and the rewards for conduct that bolsters the integrity of the social fabric (Pongweni, 2012, p. 4-5).

- Dimensão política: é através dos diversos textos verbalizados que as comunidades se posicionam face aos problemas sociopolíticos e econômicos a partir dos seus lugares de fala. Em muitos textos do repertório oral em kikongo e umbundu são notáveis a resistência e a denúncia expressas através das performances, em muitos lugares cênicos. No rio Kwilu, por exemplo, coletou-se uma canção na qual as *performers* cantam “*vutule vutule, mwivi ya petróleo*”, que significa “devolva, devolva, ladrão de petróleo”. No último capítulo, voltaremos a falar acerca dessa canção com maior rigor e profundidade possível;
- Dimensão terapêutica: não são poucos os ritos nos quais a proliferação da palavra falada ou cantada incorpora a carga das leis cósmicas convocadas para solucionar um determinado problema, como uma doença. É preciso sublinhar que entre os bantu, todas as crenças e todos os cultos aos deuses ou aos ancestrais visam fundamentalmente salvaguardar a concórdia, a coesão, a harmonia e o equilíbrio no grupo social para afastar os problemas negativos que afligem o grupo. Apesar do aspecto social, administrativo ou político que adquire nos vários lugares, a Palavra é antes de tudo uma oração (Saenger, 2016). A observação de Saenger em relação à palavra como oração permite-nos dar conta da relação hierárquica entre humanos com Deus, ancestrais e espíritos cujas energias atuam sobre as pessoas, as coisas e os fenômenos. Em muitos casos, entre os povos kongo e ovimbundu, a cura de uma determinada doença é feita pela palavra falada ou cantada. A prática ritualística de cura “é sempre acompanhada de danças, cantos, invocações, palavras esotéricas, gestos e imprecções do(a) curandeiro(a) que aumenta a força vital do(a) doente, debilitada ou mesmo «comida». O ensalmo resume a terapêutica banta” (Altuna, 2014, p. 568). Pode parecer paradoxal o poder da Palavra nos ritos dessa natureza se não se tiver em conta o contexto sociorreligioso do qual emerge, onde a doença, por exemplo, tem uma causalidade mística, e a sua cura é feita inevitavelmente com os poderes mágico-religiosos.

3.2.3. Da derivação de textos

Este tópico procura, em linhas gerais, tecer algumas considerações acerca da derivação de textos orais, que remete, inevitavelmente, para a sua transformação. Essa transformação revela-se sempre como uma amostra interessante e importante para novas pesquisas que podem

apoiar-se no uso de múltiplas abordagens e metodologias, sem ignorar questões como a expansão bantu, ao longo dos tempos. Isso porque a transformação de textos de natureza oral pode ser vista numa perspectiva macro, ou seja, vai além do simples exercício analítico que vise examinar os modos como a derivação do material oral é processada.

O grande desafio é, a nosso ver, o estudo e a compreensão das dinâmicas sócio-históricas, culturais, linguísticas, religiosas, tecnológicas e econômicas que explicam a memória histórica de um povo como resultado de (re)criações endógenas e tendo em conta o que absorveu de outros povos, línguas e culturas. Isso pode levar-nos a dar conta, em termos diacrônicos e sincrônicos, dos elementos de fundo que permeiam as canções, por exemplo, pois, assim como os mitos e os contos, elas são marcadas por vestígios de inúmeros ritos. Aliás, se se partir da hipótese de que o conto das sociedades mais antigas registrou, ao longo dos tempos, vestígios de ritos, em África e em outros pontos do mundo, então é de se supor que ao serem reduzidas a provérbios e canções, essas obras da arte verbal terão absorvido traços de tais vestígios, mas isso não tira a possibilidade de se pensar em provérbios e canções que prescindam dos vestígios de ritos antigos.

Em conformidade com as evidências de que dispomos (algumas delas retiradas de materiais da arqueologia, da história, da música, da etnografia e da literatura), podemos afirmar que a transformação é extensiva a vários tipos de textos, e os processos de sua derivação podem ser caracterizados da seguinte forma:

1. Derivação intra-textual: é referente aos discursos orais que numa dada língua se retroalimentam, se autorregeneram e se transformam mediante processos derivativos complexos. Aqui, a derivação toma duas direções:
 - (i) Os textos orais como contos geram provérbios e estes, nalguns casos, tornam-se canções. É o que acontece, por exemplo, em Angola, onde inúmeras canções do repertório oral em kikongo acabaram reduzidas a curtos provérbios. Pode-se destacar também o que se convencionou chamar por provérbios parodiados ou torcidos, aqueles que acabam por revelar um jogo discursivo satírico ou humorístico, que é favorecido pela variabilidade da ordem lexical e sintática da estrutura dos provérbios cristalizados pela memória grupal como modelo canônico. É o que corre no provérbio “*malu maia mauta*”, que significa “são quatro pernas que geram filhos”. Desse provérbio emerge a forma proverbial parodiada “*malu matia mauta*”, que quer dizer “as pernas que

copulam geram filhos”.⁴⁸ E mais: entre os bakongo, os antropônimos, topônimos e hidrônimos, por exemplo, configuram-se como lugares onde memórias e histórias do grupo se inscrevem. Por isso, não é de se admirar o fato de, em muitos casos, os antropônimos se configuram como formas textuais análogas a provérbios ou narrativas de fenômenos naturais, sociais e cosmogônicos. O nome Mfwidimawu (morri com os problemas) é, de certa maneira, a síntese do provérbio “*mamona mbwa mafwila kumbundu*”⁴⁹ (o que o cão vê morre no seu coração).

(ii) Os textos orais como contos, mitos, lendas e canções, em virtude de fatores psicológicos, sociológicos e ambientais favorecem o surgimento de suas próprias versões. Aliás, todos esses e outros textos orais chegam a nós como fragmentos, tendo em conta a sua variabilidade, e isso leva-nos a pensar num prototexto como matriz do qual terão surgido as inúmeras versões expandidas no tecido cultural (na escultura, na música etc.).

2. Derivação inter-semiótica: nesse processo, é marcante o vínculo que os textos orais estabelecem, por via da regeneração, com outras formas de expressões artística, como dança, escultura, literatura, música e pintura. Aqui, considera-se que o código verbal, tal como a cor e o ritmo, por exemplo, se dissolve, se hibridiza; ou seja, é mais um elemento migrante – transmuda para outros suportes, alargando o processo de significação e a produção de significados.

Na sequência do processo relativo à derivação de textos, é preciso reconhecer que as manifestações artísticas realizadas através da língua, como é o caso da literatura, favorecem a literalização da oralidade (Derive, 2015).

Segundo esse autor, a literalização da oralidade pode assumir alguns níveis, como a transposição para a escrita dos textos de circulação oral. Um dos exemplos a ter em conta, no contexto angolano, é a trilogia *Missosso* (I, II e III), de Óscar Ribas, etnólogo angolano⁵⁰.

⁴⁸ Manteve-se a escrita do provérbio tal como escritos por Almeida Panzo (2016), em seu livro *Proverbiometamorfose*. Seguindo a regra ortográfica das línguas bantu, como é o caso do kimbundu, teríamos: “*malu maya mawuta*” e “*malu matya mawuta*”.

⁴⁹ O provérbio em questão, como qualquer outro texto oral, é proferido em várias ocasiões da vida. Por exemplo, caso uma pessoa que tenha sido magoada não queira contar as suas mágoas, pode limitar-se a dizer esse provérbio, simbolizando o seu silêncio face ao acontecimento.

⁵⁰ Sobre a coleta de textos orais em Angola, indicamos o trabalho de Américo Correia de Oliveira, o qual se intitula *A literatura angolana de tradição oral: história breve e teoria*, que pode acessado através do seguinte link: https://www.triplov.com/letras/americo_correia_oliveira/literatura_angolana/historial.htm

O outro nível desse processo é o recurso à oralidade, e consiste em introduzir as formas de cultura oral nas produções tradicionalmente literárias, como romance, peças de teatro e poemas.

As obras *Mayombe* e *Pão & Fonema*, de Pepetela (escritor angolano) e Corsino Fortes (escritor cabo-verdiano) são disso exemplos notáveis. Tal como advoga Leite (2008), no nível estrutural, as duas obras revelam esquemas de textos épicos das tradições orais africanas.

Importa lembrar que muito para além da estrutura textual tributária dos modelos das tradições orais, no eixo linguísticos, como evidenciam inúmeras obras literárias africanas, há casos em que as construções léxico-sintáticas enquanto marcadores discursivos de narradores e personagens (pelo menos nas diversas narrativas de que temos conhecimento), se afastam daquilo que se entende como língua padrão (português, inglês, francês, apenas para ilustrar).

Um dos casos emblemáticos a referenciar é baseado num estudo sobre memória e construção de identidade linguística nas narrativas de Alfredo Troni e Uanhenga Xitu, de Domingos e José (2017), pesquisadores angolanos. Das nossas análises, percebe-se que sendo os discursos a manifestação de subjetividade e ao mesmo tempo de socialidade, é indiscutível que as narrativas em questão não revelem a heterogeneidade dos saberes que absorvem, fazendo de cada discurso um evento inédito, carregado de elementos socioculturais e históricos de carácter grupal.

No que a construção da identidade linguística diz respeito, demonstramos que quer *Nga Mutíri*, de Alfredo Troni, quer a *Vozes na Sanzala (Kahitu)*, de Uanhenga Xitu, reportam a variedade angolana do português, considerando os vários aspectos estilísticos e variacionistas constatados, demonstrados e abordados. Apesar da variação estilística e linguística, as narrativas em questão obedecem aos critérios de textualidade típicas do português, sobretudo no que se refere à coesão gramatical e à coerência. Porém, é preciso pontuar que as estruturas agramaticais, que supostamente pecariam relativamente à coesão frásica, sobretudo a concordância, são consideradas como variação. Aliado a isso (no referido estudo), apontamos alguns aspectos de variação estilística e linguística que permitiram caracterizar a variedade do português angolano, com recurso a estruturas gramaticais próprias. Por outro lado, as restrições linguísticas e extralinguísticas observadas, em grande parte, caracterizam-se por um forte desvio à norma europeia, dando possibilidade a criatividade a nível morfossintático e semântico.

Observação similar é trazida por Schipper (2016) que, ao submeter ao exame crítico a obra *The palm-wine drinkard*, do escritor nigeriano Amos Tutuola, sublinha que, por

excelência, é marcada por aquilo que se considera “oralidade escrita”, tanto em sua língua como em sua composição, o que fez com que a linguagem empregada nessa obra suscitasse comentários bastante diferentes entre críticos de Amos Tutuola.

Segundo Schipper (2016), esses comentários variavam de uma apreciação positiva de seu “novo idioma africano-ocidental”, que era “incompreensível” por alguns críticos que se sentiam incomodados pelo uso original que Amos Tutuola fizera do inglês da rainha.

Resumidamente, tudo o que se disse acima não deixa de assinalar os modos como a oralidade e escrita se entrelaçam, formando uma trama de textos com elementos de origem e natureza diversos e estes, viscosos e flutuantes que são, estão em permanente trânsito, revelando o que se considera mestiçagem nas paisagens culturais dos quais se destacam múltiplos processos artísticos. Longe de ser um fenômeno exclusivo dos espaços culturais africanos, temos outros que bem ilustram a mestiçagem.

É o caso das paisagens culturais da América Latina: desde o descobrimento, via mestiçagem de formas, barroca de partida, realizada em materiais de novas proporções topográficas e geológicas (madeira, ouro, vegetação, água, voz, letra, luz), fundou-se a arte do mosaico de fragmentos contra a idéia dos modelos originais de influência por sucessão. Incluíamos aqui o corpo, com suas dobraduras e curvaturas, como lugar de convergência dos códigos e séries da cultura: voz, dança, performance, alimentação, vestuário, mobilidade urbana. A natureza, antes reduzida e domada pelo impulso positivista da ciência moderna, retoma o seu posto na cultura: enrosca-se nos corpos e nas palavras. A chamada razão ocidental é substituída por um laboratório de experiências sensíveis em que tomam a dianteira a desmesura barroca e a intensidade performática da cultura carnal e gestualmente incorporada. Tais materiais situaram localmente os múltiplos conhecimentos migrantes e imigrantes, dando forma a objetos e artes que não cabem dentro de noções binárias totalizantes, visto que as partes de um texto podem e devem pertencer também a outros textos, qual móveis giratórios: não há mais, assim, separação insuperável entre o livro e a rua, o palco e a platéia, a fala dos rádios e dos bairros. As sociedades mestiças ficaram treinadas em tradução: esse gesto sintático de assimilar e incluir o outro em si e o em si no outro (mesmo e especialmente quanto mais pareçam estranhos, desconhecidos e inimigos. (Pinheiro, 2010, p. 8-9).

Nesse sentido, longe de o mundo e os artefactos culturais se configurarem como territórios de deslocamentos não cruzados, são considerados sempre mestiços e transitórios, dado o fato de que não se pode falar da sua autonomia estrutural, pois, enquanto linguagem, são feitos encadeamentos de uma variedade de códigos e séries culturais.

Desse modo, os textos perpassados pelo uso verbal, gesto-visual da palavra não é uma exceção. Ao serem refuncionalizados tempo em tempo, permitem-nos dar conta da sua extensão e fixação em várias plataformas onde se fossilizam e se monumentalizam, por assim dizer, e mantêm sempre o vínculo umbilical com o código oral, que é um elemento de tradução intersemiótica.

É, no fundo, como bem nos lembra Barthes (1990), a tese advogada por Émile Benveniste, segundo a qual a língua é um sistema semiótico capaz de interpretar outros sistemas semióticos. Para demonstrar isso, vamos comentar, não de forma exaustiva, o processo de derivação em causa, partindo de materiais heterogêneos como registros escritos e pesquisas histórico-arqueológicas. Lembre-se de que os comentários feitos mais acima, sobre tradições orais e sistemas gráfico-visuais têm utilidade nesta seção, na medida em que formas textuais como *mabaya manzungu* e *sona* revelam a plasticidade e a extensão da oralidade para outros suportes, o que remete para uma complexa trama de derivados.

Servimo-nos aqui do trabalho de Paxe (2016) para ampliar um leque de informações que nos podem levar inclusive a fazer uma cartografia sobre o estudo das artes em Angola, privilegiando os diálogos interartísticos.

No seu estudo sobre a migração fractal do provérbio, dá-nos a conhecer que esse tipo de texto sustenta-se na interação de ritmos, cores, tons, sons e gestos dos objetos nas suas memórias. A sua manifestação pode ser vista não só nos suportes onde veicula a escrita, mas o faz também na escrita e na tradição oral, estendendo-se noutros sistemas de comunicação com configurações ideográficas evidenciadas, no contexto angolano, nas esteiras, nos desenhos na areia, nas danças de pastores e nos diferentes utensílios de uso doméstico.

Contextualizando com o que designamos por derivação intersemiótica, podemos reiterar que é um fato a interconexão entre o oral e as matrizes impressas, audiovisuais, o que pode nos levar, efetivamente, para os novos achados em termos de pesquisas em vários domínios do saber.

No contexto angolano, não são poucos os casos que ilustram a relação que os textos de natureza oral estabelecem com outras expressões artísticas.

- Relação com a música: no ritual de iniciação masculina entre os ovimbundu, findo o período da circuncisão, os neófitos saem perfilados um atrás do outro, em forma de um comboio, e cantam. Nesse ritual performativo, são entoadas várias canções do repertório oral em umbundu, como a canção conhecida como *Mboyo* (umbundização de comboio). Essa canção, hoje, circula em vários lugares de convivência social, como nas cidades. E mais: ela chega à música, assumindo características peculiares que se podem justificar tendo em conta alguns fatores: o novo meio social onde passa a circular e o estilo de música em que é reinterpretada, aliando a isso os novos padrões rítmicos e estéticos evidenciados pela acoplagem dos seguintes marcadores: contornos vocais de quem a canta e a base instrumental que a sustenta como música sonorizada.

Como exemplo, podemos referenciar a canção Mboyo, que é reinterpretada pela Pérola, cantora angolana⁵¹;

- Relação com a escultura: *O jacaré que pagou imposto* é uma narrativa de circulação oral em Angola, desde o século XIX, a qual retrata a revolta do povo angolano contra a autoridade colonial portuguesa na então Angola colonizada. A revolta deveu-se ao fato de o poder colonial ter sancionado, por decreto, o Imposto Geral Mínimo, medida econômica que exigia dos colonizados o pagamento de mais imposto à administração. Segundo se conta, nas margens do rio Dande, na atual província do Bengo, terá saído um jacaré com dinheiro (Escudo, moeda portuguesa) preso em seus dentes e levou-o com o intuito de entregá-lo ao chefe do Posto Administrativo. Vendo a raiva e a violência com o que o réptil transportava o dinheiro, o chefe da administração (pessoa considerada branca), pôs-se em fuga. Ora, essa narrativa, com o passar do tempo, deu origem a uma escultura que se encontra na região da Kijanda, à entrada da Bengo⁵²;
- Relação com o *tambor falante*: não são poucos os textos orais que migram para o tambor, onde o oral e todo seu espectro performativo transmudam, configurando-se como som resultante do bater das mãos dos(as) percussionistas, produzindo diversos sons rítmicos e sincronizados que remetem para mensagens cujos entes são palavras ditas com recurso da voz. Na verdade, a forma de se tocar o tambor varia muito em função do propósito pelo qual é executado. Por isso, em muitas comunidades africanas as pessoas conseguiam distinguir se a mensagem emitida pelo som do tambor remetia para rituais performativos recreativos, festivos, fúnebres ou outros;
- Relação com a literatura: o poema *Serão de menino*, de Viriato da Cruz (2012), poeta angolano, é disso um exemplo plausível⁵³. Em termos formais, é versificado e marcado por recursos fonossimbólicos, figuras de silêncio, entre outros, para além de expor elementos que remetem para uma narrativa de circulação oral entre os ovimbundu e os ovambu, por exemplo, conforme se pode ver nos versos sinalizados com as aspas, abaixo⁵⁴:

⁵¹ Pérola. *Cara & Coroa* (CD), Omboio, 2009.

⁵² O artigo *O jacaré do imposto – sua circulação nos artefatos culturais* (referenciado na bibliografia) tem outras informações pertinentes, como é o caso de músicas de cantores angolanos (Carlos Burity, Flagelo e Puto Português) cujas letras fazem alusão ao jacaré.

⁵³ O texto consta do livro póstumo de Viriato da Cruz intitulado *Poemas*, publicado sob chancela da União dos Escritores Angolanos, em 2012.

⁵⁴ Segundo uma das versões contadas em umbundu, a corça tinha uma cabra, e o leão tinha um cabrito. Com o intuito de os seus animais procriarem, ambos (corça e leão) combinaram induzir, por via da fecundação, a cabra e o cabrito para que procriassem e os(as) filhos(as) resultantes dessa relação deveriam ser divididos entre a corça e o leão. Dessa relação foram geradas duas cabras, e na hora de os dois dividirem as crias, o leão, valendo da

*Na noite morna, escura de breu,
enquanto na vasta sanzala do céu,
de volta de estrelas, quais fogaréus,
os anjos escutam parábolas de santos...*

*na noite de breu
ao quente da voz
de suas avós,
meninos se encantam
de contos bantos...*

*"Era uma vez uma corça
dona de cabra sem macho...
... Matreiro, o cágado lento
tuc... tuc... foi entrando
para o conselho animal...*

*("— Tão tarde que ele chegou!")
Abriu a boca e falou
deu a sentença final:
"— Não tenham medo da força!
Se o leão o alheio retém
— luta ao Mal! Vitória ao Bem!
tire-se ao leão,
dê-se à corça."*

sua força, determinou apoderar-se das crias, e isso provocou desavença entre eles. Isso levou a que a corça sugerisse a realização de uma renião na comunidade para que o assunto fosse resolvido. O leão aceitou. No dia agendado para a resolução do problema, pela manhã, todos os animais da aldeia compareceram, porém, a resolução não teve início na hora combinada porque o responsável máximo da aldeia (cágado) ainda não tinha chegado à assembleia de justiça, o que provocou confusão porque os demais animais alegavam serem desrespeitados pelo cágado por quem estavam à espera desde as primeiras horas do dia. No começo da noite, o cágado chegou ao local, e os demais membros presentes na assembleia perguntaram-lhe por que motivos tinha chegado muito tarde ao local, e este retorquiu que seria vergonhoso caso chegasse cedo e encontrasse seu pai (no caso, cabrito do leão) dando à luz. A resposta do cágado foi suficiente para resolver o problema, ou seja, todos os participantes perceberam que as crias geradas pela cabra seriam para a corça, visto que ela é fêmea.

*Mas quando lá fora
o vento irado nas frestas chora
e ramos xuaxalha de altas mulembas
e portas bambas batem em massembas
os meninos se apertam de olhos abertos:
— Eué
— É casumbi...*

*E a gente grande —
bem perto dali
feijão descascando para a quitanda —
a gente grande com gosto ri...*

*Com gosto ri, porque ela diz
que o casumbi males só faz
a quem não tem amor,
aos mais seres buscam,
em negra noite,
essa outra voz de casumbi
essa outra voz — Felicidade...*

Em jeito de conclusão deste tópico, podemos afirmar que partindo dos discursos orais, foi possível, como vimos acima, explicar, embora não de forma exaustiva, os processos de derivação, acompanhados de exemplos extraídos de vários materiais consultados. Para além disso, demonstramos a relação que esses textos mantêm com outras expressões artísticas, como a música, a escultura e a literatura.

Essa relação é articulada em virtude de os criadores de arte serem sujeitos social e historicamente constituídos e situados, cuja consciência é permeada pela memória que é mobilizada para acessar o passado do qual se sustenta como repertório e arquivo. Isso não anula a ideia segundo a qual as obras dos(as) criadores de arte não possam prescindir dos modelos pré-existentes.

Todavia, não se pode ignorar o fato de que a oralidade, nos termos em que estamos a abordá-la, figura como lugar de passagem dos(as) artistas. Nesse sentido, é preciso que se rastreie o seu trajeto, captando o seu zigue-zague até se refletir ou fossilizar noutras linguagens e suportes.

Em outros termos, seguindo Ferreira (2014), se somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória, então temos, aqui, a possibilidade de compreender a circulação intersemiótica onde o oral, o visual, o gestual e o sonoro se interconectam, sugerindo outros sentidos que nos constituem como sujeitos históricos.

As colocações sinalizadas neste tópico serão retomadas ao longo do trabalho pela seguinte razão: algumas canções que constituem o *corpus* deste trabalho desdobram-se fora das comunidades, ou seja, migram para outros suportes, e a sua trajetória remete, inevitavelmente, para a (re)criação de outros textos proferidos, nos quais está evidenciada toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, por via da oralidade – que não se pode reduzir à ação exclusiva da voz humana que codifica uma mensagem a ser ouvida e percebida, porque a oralidade é tudo o que, em nós, se endereça ao outro – um gesto mudo, um olhar (Zumthor, 2010).

E, nessa via de raciocínio, – tal como os livros, os monumentos, os museus – como lugar de memória, a oralidade e as formas textuais nela ancoradas não deixam de ser dispositivos historicizantes, ou seja, lugares de inscrição e proliferação de memória, como se pode ver na seção seguinte.

4. DA MEMÓRIA ÀS NARRATIVAS ENTRELAÇADAS

4.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE MEMÓRIA

Esta seção focaliza os conceitos de protomemória, memória, memória coletiva, memória histórica, extensão da memória e lugares de memória a partir dos estudos antropológicos, históricos e sociológicos.

As discussões em torno dessas questões decorrem do fato de que as canções em estudo, tal como museus, templos, monumentos, genealogias, crônicas e poemas épicos, configuram-se como relatos históricos inscritos no tempo.

Portanto, não deixam de ser um dispositivo historicizante, perpassadas pela memória, e investigá-las implica não separá-las do seu meio sociocultural que as suporta e as define. Em outras palavras, “[...] o conhecimento da língua e dos códigos sociais (mentalidades colectivas, usos de polidez etc.) da sociedade é necessário para colocar a investigação no tempo e no quadro histórico e cultural apropriado” (Obenga, 2013, p. 53-54). É por esse motivo que, ao longo desta seção, trazemos exemplos baseados nos repertórios do tecido cultural kongo e ovimbundo, com vista a fundamentar os aspectos atinentes à memória.

4.2. DA MEMÓRIA

É consensual a ideia segundo a qual a memória está associada ao indivíduo e não ao grupo. Todavia, a sua categorização como coletiva abre sempre as possibilidades para se pensar em que sentido se operacionaliza, dado que essa abrangência suscita, inevitavelmente, equívocos.

Ela diz respeito a uma faculdade humana que decorre de uma organização neorobiológica bastante complexa. Dessa afirmação, observa-se, de antemão, que a conceptualização de uma memória supostamente coletiva pode ser problemática.

Esse argumento não está longe do esboçado por Halbwachs (1990) segundo o qual a memória é acima de tudo individual e não está inteiramente isolada e fechada, tendo em vista que parte dela pode circular na sociedade, podendo fazer apelo às lembranças dos outros, ou seja, a memória reporta-se a pontos de referência que existem fora dela, e que são fixados pela sociedade.

Apesar disso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio.

Aqui, verifica-se a mudança de tom, ou seja, já é perceptível que pese embora a memória seja inerente a um indivíduo, ela é social e historicamente constituída, na medida em que é na consciência de um indivíduo que se fixam e se acionam lembranças de fatos ou acontecimentos que extrapolam a esfera individual.

Essa questão é atestada inclusive nas formulações teóricas relativas à análise do discurso de linha francesa. Sem pretensões de se trazer uma discussão exaustiva a respeito dessa questão, fica sinalizado que não se trata, portanto, de uma memória psicológica, mas sim uma memória que supõe o enunciado inscrito na história.

Não é por acaso que teóricos como Pêcheux (2010), por exemplo, liga a questão da interdiscursividade com a da gênese discursiva para mostrar que não existe discurso autofundado, tendo em vista que o ato de enunciar, em si, pressupõe situar-se sempre em relação a um já-dito que se constitui no Outro do discurso.

Portanto, fica claro, a nosso ver, que o ato de recordar não se limita a rememorar situações exclusivamente pessoais, pois a memória individual, como se disse anteriormente, apesar de captar e/ou rememorar ocorrências que tenham se dado na vida de uma pessoa de modo singular, busca também elementos de uma memória social e historicamente constituída, e isso já demonstra os nexos entre o vivido individual e coletivamente, que se podem distinguir nos seguintes termos:

Seria o caso, então, de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se o quisermos, a uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso (Halbwachs, 1990, p. 55).

Por outro lado, Candau (2012), que aborda a questão da memória sob o viés antropológico, presta maior atenção às diferentes formas como ela se manifesta, pois varia de acordo com os indivíduos, grupos e sociedades.

Nessa linha de raciocínio, aponta: *(i)* a protomemória, que é uma memória “imperceptível”, que ocorre sem tomada de consciência, sendo aquilo que, no âmbito do indivíduo, constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade; *(ii)* a memória propriamente dita, que é a memória da

recordação/reconhecimento: evocação ou invocação: deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, sensações, sentimentos etc.); (iii) a metamemória que, por um lado, é a representação que cada indivíduo faz da sua memória, e, por outro, o que diz dela, dimensões que vão remeter inevitavelmente para o modo de afiliação de um indivíduo a seu passado.

Corroborando com Candau, essa classificação é válida desde que o interesse esteja nas memórias individuais propriamente ditas. Equivale a dizer que a classificação em causa torna-se problemática quando se passa para o nível da memória grupal, como se pode observar:

nenhum grupo é capaz de ter uma memória procedural mesmo que ela passe a ser comum, compartilhada pelos membros desse mesmo grupo. Nenhuma sociedade come, dança ou caminha de uma maneira que lhe é própria, pois apenas os indivíduos, membros de uma sociedade, adotam maneiras de comer, dançar ou caminhar que, ao se tornarem dominantes, majotárias ou unânimes, serão consideradas como características da sociedade em questão (Candau, 2012, p. 24).

Dessa afirmação nota-se claramente que a noção de memória coletiva é problemática, pese embora, em sua aceção mais estabelecida seja vista como uma representação, ou seja, um enunciado que membros de um grupo produzem a respeito de uma memória supostamente comum a todos.

Uma das críticas a esse conceito consiste no fato de ofuscar as relações entre indivíduos e grupos sociais (Kansteiner, 2002) e gerar um mal-entendido de que é algo mais do que um conceito metafórico (Gavriely-Nuri, 2014).

Face aos equívocos que carrega, outros termos foram e são sugeridos como alternativas, como “memória comunicativa”, “memória cultural”, “memória nacional”, “memória pública”, “memória social” e “memória vernacular” (Dickinson et al., 2010; Gedi & Elam, 1996).

Embora cada uma dessas noções destaque aspectos específicos (comunicativo, público, social), todas elas, a meu ver, não evitam o equívoco de que supostamente procuram escapar, porque são muito estáticas e não captam adequadamente a dinâmica subjacente aos processos pelos quais uma “memória” que pode ter sido iniciada por indivíduos é mediada por meio de redes de comunicação, instituições de estado e grupos sociais da sociedade civil (Rothberg, 2010).

Tendo em conta esse problema conceptual, afinal, qual é o termo adoptado nesse trabalho? Aqui, privilegia-se a dupla constituição da memória (individual e coletiva).

Em todas as sociedades, existem vários aspectos da vida que são compartilhados por grupos. Devido a seu fundo sócio-histórico, espiritual e simbólico, esses aspectos acabam sendo considerados de pertença grupal.

Nas sociedades kongo e ovimbundu, apenas para exemplificar, temos inúmeros elementos que, como em qualquer região do mundo, vão remeter inevitavelmente para a memória que se acredita ter uma dimensão coletiva, na medida em que está ao alcance da sociedade, como é o caso de nomes atribuídos a pessoas.

Entre os bakongo e os ovimbundu, o sistema de nomeação é baseado nas suas cosmologias, segundo as quais o ato de nomear implica inscrever na pessoa narrativas históricas, cosmológicas, filosóficas, entre outras, como forma de perpetuar a história do grupo no tempo e no espaço. É sabido que em toda região bantu, isto é, no quadro da lógica endógena, nomear alguém obedece a critérios socialmente aceitos como patrimônio grupal.

No geral, as circunstâncias de nascimento de uma criança é que determinam o nome a ser-lhe atribuído. Dentre outras circunstâncias, destacamos a peste, a fome, a morte, os fenômenos cosmogônicos e as calamidades naturais.

A esse respeito, é importante assinalar que tem vários processos de constituição de nomes em kikongo e umbundu, sendo que um deles consiste em atribuir a uma criança o nome de um parente matrilinear ou patrilinear (vivo ou morto).

Acredita-se que uma criança que tenha nome de um ente querido acaba por representar esse seu congênero, pois, tal como a palavra, o nome próprio é investido de energia vital para imortalizar não só os feitos do parente, mas a própria história do grupo.

Por outro lado, como nos mostra Afonso (2020), entre os ovimbundu, não são poucos os casos em que nomes proverbiais são atribuídos às pessoas, como Simwila (hokandjupe tchange, ñasi ale likalyange)⁵⁵; Katulo (lyanga otulo, hokalyange ovisokasoka)⁵⁶.

Nos dois contextos socioculturais assinalados, o elemento comum é a inscrição da memória na pessoa, através do nome que, não sendo uma etiqueta, é, antes de tudo, a linguagem do grupo – a linguagem que mobiliza, estrutura, conceptualiza e performatiza a consciência histórica.

⁵⁵ A uma viúva que cuida sozinha dos filhos, não lhe peça nada emprestado.

⁵⁶ Durma antes e pensa depois, de contrário, o sono não vem.

4.2.1. Memória coletiva

Assim como vimos anteriormente, não sendo possível admitir que memória coletiva designe uma *faculdade* (pois a única faculdade de memória realmente atestada é a memória individual), é, de fato, legítimo afirmar que nenhum grupo humano se recorda de tudo segundo uma modalidade culturalmente determinada e socialmente organizada, pois, apenas uma proporção maior ou menor de membros desse grupo é capaz disso (Candau, 2012). Esse argumento não está longe do teorizado por Halbwachs (1991) segundo o qual:

Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também (Halbwachs, 1990, p. 53).

Partindo desse pressuposto, é de se reiterar que memória coletiva tem um sentido metafórico. Aliás, em termos estritamente referenciais, nenhum grupo se recorda de algo segundo uma modalidade culturalmente determinada, assimilando elementos constitutivos da memória entendida como coletiva. Entretanto, não é menos verdade afirmar que a memória (individual ou coletiva) possui elementos constitutivos, ou seja, marcadores que a caracterizam e a definem. Quais são, afinal, esses elementos?

Para respondermos a essa pergunta, convocamos alguns autores que se debruçam sobre esse assunto, como é o caso de Pollak (1992), que aponta, para além dos acontecimentos vividos pelas pessoas, os “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vivenciados pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer, mesmo não tendo feito parte deles num dado momento, mas que lhe são fornecidos pelo imaginário.

Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (Pollak, 1992, p. 2).

Para além dos acontecimentos e das personagens, arrolam-se os lugares que, dado o seu vínculo com a pessoa ou o grupo, funcionam como reativadores da lembrança e, por conseguinte, da memória.

Esses elementos constitutivos da memória estabelecem uma relação de indissociabilidade e fazem com que a lembrança entre na ordem dos discursos sócio-históricos,

políticos, filosóficos, cosmogônicos etc., conferindo ao indivíduo e ao grupo o senso de identidade.

A apreensão da memória passa por plataformas ou dispositivos de sua transmissão, recepção e socialização, daí o fato de se ter em conta o que se considera lugares de memória.

A esse respeito, Assmann (2011) sublinha que, desde que há as antigas técnicas mnemônicas – aquele conjunto de ensinamentos que muniu com uma memória artificial e confiável – existe uma ligação inseparável entre memória e espaço, ou seja, o cerne da *ars memorativa* consiste de *images*, a codificação de conteúdo da memória em fórmulas imagéticas impactantes, e *loci*, a atribuição dessas imagens a locais específicos de um espaço estruturado. Por isso, não é de se admirar o fato de que as memórias estão sempre associadas aos acontecimentos, às pessoas e aos lugares onde se encontram alojadas e são constantemente convocadas para relatar narrativas de forma múltipla e complexa.

Essa questão é extensiva a todas as sociedades, desde os tempos remotos, pois, como sabemos, a inscrição e proliferação de memórias nos diversos suportes não é algo da contemporaneidade.

Em África, como em qualquer outro lugar do mundo, os achados histórico-arqueológicos sobre as sociedades antigas atestam a existência de mídias da memória, como cemitérios, monumentos e registros gráfico-visuais e sonoros.

O continente africano, por muitos anos, por conta das contigências históricas, ficou conhecido como ágrafo e, por conseguinte, rotulado como continente das civilizações orais. Não obstante da oralidade ou das oralidades de que se fala em inúmeras pesquisas como traço dominante de África, é importante lembrar que possui múltiplos sistemas de escrita, como é o caso de inscrições rupestres que representam modelos cognitivos de relações ou interações ambientais fora das quais não podem ser dimensionados como sistemas significantes (Machado, 2014).

Relativamente ao universo gráfico-visual, gestual e sonoro das tradições orais, fica evidente que a palavra, apesar do seu valor dinâmico e vital, não é o único meio de transmissão e percepção da plêiade de conhecimentos veiculados.

Com essa afirmação, pretende-se pontuar que no contexto kongo e ovimbundu, mais especificamente, pensar a memória, os seus ambientes e os lugares de sua inscrição e enunciação implica ampliar as vozes de suas tradições orais, que se configuram como

[...] a biblioteca, o arquivo, o ritual, a enciclopédia, o tratado, o código, a antologia poética e proverbial, o romancelo, o tratado teológico e filosofia. Se acrescentarmos

as danças, a escultura, os jogos e a música, fica completo o património cultural negro-africano (Altuna, 2014, p. 38).

As questões assinaladas nessa citação são de extrema importância e serão retomadas mais adiante para se fundamentar a análise dos aspectos atinentes à memória e os seus lugares de inscrição e proliferação, nos contextos kongo e ovimbundu. Isso implica ter também em atenção as canções em estudo nesta tese, sem ignorar os elementos que as definem e suportam, como é o caso dos rituais performativos. Os rituais, no geral, atravessam todos os aspectos das tradições orais (arte, educação, direito, filosofia, história, onomástica etc.).

O argumento de Cavalcanti (2015) a respeito desse assunto é esclarecedor. A autora refere que essa categoria (ritual) ganhou nova plasticidade, ou seja, em uma acepção muito ampla, pode ser hoje compreendida como a dimensão expressiva, simbólica e comunicativa de toda conduta humana, na medida em que toda sociedade humana demarca de algum modo momentos extraordinários em contraponto à rotina da vida coletiva.

Esses momentos, percebidos pelos que os vivem como excepcionais, é que são chamados de rituais pela antropologia, nos quais a dimensão coletiva da experiência social se intensifica e parece palpável.

Essa intensidade é produzida por um agregado de condutas e ações simbólicas que podem abranger uma ampla gama de qualidades emocionais – o festivo, o celebrativo, o cerimonial, o fúnebre, entre tantos outros (Cavalcanti, 2015, p. 10).

Apesar de a noção de ritual ser assinalada de forma ampla, aqui é articulada para, de forma específica, ajudar na compreensão dos rituais performativos nos rios e nos rochedos, como veremos na última seção deste trabalho.

Quando falamos de atos performativos, referimo-nos à performance, ou seja, um ato que pode também ser entendido em relação: a ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas. Desse modo, ser é, em si, a existência. Fazer refere-se à atividade de tudo que existe, enquanto mostrar-se fazendo implica *performar*, ou seja, apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Portanto, explicar as ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance* (Schechner, 2003).

Do acima exposto, pode-se compreender que não há ritual algum que não tenha ações ou comportamentos reiterados. Aliás, como acentua Cavalcanti (2015), nesse processo há sempre múltiplos sentidos sobrepostos. Equivale a dizer que há sempre aspectos econômicos, políticos, jurídicos, morais, cognitivos, entre outros, que ali se enfeixam e comunicam. Portanto, há, junto com isso tudo, a simultaneidade de linguagens expressivas – os rituais

recorrem ao canto, à dança, à música, à plasticidade e aos gestos e encenações que se organizam e se estruturam como lugares de e para proliferação de memórias, como se pode observar:

Como forma de pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, nos aparatos, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (Martins, 2021, p. 47).

No fundo, as questões aduzidas por Cavalcanti (2015) e Martins (2021) espelham, de certa maneira, os rituais performativos, como os que se dão nos rios e nos rochedos, na medida em que são marcados por ações estético-simbólicas reiteradas e atravessadas pelo dizer que engloba, para além das poéticas da voz (cantos, por exemplo), outras linguagens corporificadas (gestos, mímicas), em consonância com os elementos do meio ambiente envolvente considerados não humanos (plantas, animais, rios, minerais etc.) que, para além de serem elementos da natureza, muitas vezes configuram-se como personagens nos textos em kikongo e umbundu.

Nesse sentido, são sujeitos de enunciação e suas vozes retroalimentam textos como cantos e contos. Aqui, não são apenas vistos sob o viés da estilística tradicional, pois os seus sons formalizados (onomatopeias e ideofones), a nosso ver, não deixam de ser a sua “língua”, por assim dizer, a qual se estabiliza na ordem dos discursos em kikongo e umbundu, ampliando os modos de dizer e perceber as múltiplas narrativas veiculadas nos meios socioculturais kongo e ovimbundu.

4.2.2. Dos lugares de memória

Existe uma relação de indissociabilidade entre a memória e o espaço, ou seja, há a atribuição de imagens a locais específicos de um espaço estruturado. Um dos autores com contribuições pertinentes e interessantes a respeito dessa questão é Pierre Nora, cujas obras retratam a noção de lugares de memória de várias maneiras.

Conforme observa Gonçalves (2013), no primeiro tomo da trilogia *Lieux* (sobretudo em *A República*) são designados lugares-corredores, atravessados de dimensões múltiplas – a historiográfica, a etnográfica, a psicológica, a política, a literária.

Todavia, é em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (Nora, 1993) que essa noção vai ter uma consistência decisiva e significativa.

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, simbólico, funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparente material, como um depósito de arquivo, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como o manual de aula, um testemunho, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre. Trata-se de um lugar de memória tão abstrato quanto a noção de geração? É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou (Nora, 1993, p. 22).

Nas obras de Nora, os referidos lugares vão mudar de tons, o que levou a que suscitasse apreciações críticas de alguns autores. Segundo Gonçalves (2012), Tony Judt (1998), por exemplo, comenta que a obra de Nora perde seu foco metodológico por ampliar em demasia a noções de “lugares de memória” e chega a questionar-se o que, afinal, não poderia ser qualificado como tal.

No entanto, Enders (1993), citado por Gonçalves (2012), sublinha que esses lugares são marcados por imprecisões, na medida em que designam ora objetos, ora um método, ora a memória. Face a isso, fica uma questão: em que sentido os lugares de memória são operacionalizados neste trabalho?

Antes de se responder a essa questão, é preciso ter em conta um elemento importante: a relação entre a memória e a história. A rigor, esses termos não são sinônimos; entretanto estão interconectados, pois um acaba por retroalimentar o outro e, nesse sentido, “[...] a memória pendura-se em lugares [...]” (Nora, 1993, p. 25).

Como se pode perceber, destacam-se, para além dos lugares, os acontecimentos cuja relevância muitas vezes não é dada pelas sociedades no momento em que acontecem.

De um lado, por vezes ínfimos, apenas notados no momento, mas aos quais, em contraste, o futuro retrospectivamente conferiu a grandiosidade das origens, a solenidade das rupturas inaugurais. De outro lado, os acontecimentos onde, no limite, nada acontece, mas que são imediatamente carregados de um sentido simbólico e que são eles próprios, no instante de seu desenvolvimento, sua própria comemoração antecipada (Nora, 1993, p. 25).

Quer isso dizer que muitas vezes o que acontece num dado momento e lugar assume uma grande importância histórica ou simbólica num outro momento, quando reativado na posteridade, conferindo ao acontecimento passado uma dimensão histórica relevante. Uma das questões que se colocaria é por que motivos, afinal, certos acontecimentos possuem uma carga histórica maior, por assim dizer, na posteridade.

No caso de Angola, pode-se apontar os trágicos acontecimentos de 27 de maio de 1977, que são um marco de assassinato massivo de angolanos e angolanas considerados(as) fraccionistas pelo MPLA⁵⁷.

A causa dos assassinatos tem a ver com a contestação, no seio desse partido político, de seus próprios membros que se opunham à governação sob a direcção de Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola.

O regime político implementado em Angola de 1975 a 1991 era monopartidário e de orientação marxista-leninista, e suprimia (como ainda suprime) as liberdades fundamentais dos cidadãos, como é o caso da liberdade de expressão.

No fundo, no plano político-ideológico, nesse período, vigorou (como ainda vigora) o que chamaríamos de política de silenciamento e invisibilização de memórias e histórias. Por isso, não é de se estranhar o fato de que é no contexto do multipartidarismo que a história do 27 de maio ganha destaques sem precedentes, sobretudo no domínio social, acadêmico e artístico. Essa questão, no fundo, sinaliza a ligação entre memória, acontecimento e lugares.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenómeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda com detalhes que a conformam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica (Nora, 1993, p. 3).

Nesse sentido, a política de silenciamento e de invisibilização de memória e história exerce-se com base a dominação e a subalternização dos grupos sociais (minoritários ou não) obrigados, via de regra, a passar por um processo de violência, na medida em que os seus signos memoriais são, de certa maneira, censurados, manipulados ou excluídos da ordem dos discursos oficializados.

Nesse sentido, percebe-se que a memória não é apenas conquista, mas também um instrumento de poder, ou seja, existe uma luta pela dominação da recordação e da tradição,

⁵⁷ Apenas para ilustrar, em seu livro *Dissidências e poder de Estado: O MPLA perante si próprio (1921-1977) – Ensaio de História Política (II Vol. 1974-1977)*, Tali (2001), entre outros aspectos, aborda o trágico acontecimento da recente história política de Angola. Para além disso, Mateus; Mateus (2011) relatam fatos relacionados com esse assunto na sua obra *Purga em Angola*.

estabelecendo aquilo que deve ser lembrado e aquilo que deve ser esquecido. Todavia, tal como as pessoas, as sociedades acionam determinados mecanismos para se inscrever no tempo quaisquer tipos de narrativas sobre si e sobre os outros.

Com isso, pretende-se dizer que os lugares serão determinantes para se arquivar as memórias. Dito em outros termos, essas memórias nascem e vivem do sentimento que elas não são espontâneas, que é preciso estocar informações, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (Nora, 1993).

Seguindo a linha de raciocínio de Candau (2012) a respeito dessa questão, percebe-se claramente que embora tal se justifique pela sua importância arquivística, é preciso reconhecer a multiplicidade de vias de transmissão de memória que, como se comentou anteriormente, servem para veicular informações e (re)ativar a lembrança sobre determinados acontecimentos.

Com essa colocação, podemos reafirmar que aqui os lugares de memória são abordados na perspectiva de Nora, por caracterizarem os suportes historicizantes de maneira consistente, acentuando as esferas de visualidade e visibilidade das categorias material, simbólico e funcional.

Logo, um depósito de arquivo, por exemplo, não deixaria de ser um lugar de memória caso se investisse nele uma carga sócio-histórica e simbólica, como é também o caso de um texto que entra na ordem dos signos memoriais se for objeto de um determinado ritual ou o tempo de certas comemorações ou reflexões periódicas que possuem uma significação simbólica.

Partindo das contribuições desse autor, pode-se reafirmar que os lugares seriam quaisquer dispositivos das esferas da fisicalidade e da virtualidade onde sejam ou estejam alojados conhecimentos ou histórias investidos(as) de energia simbólica que se expressam sob o viés da circularidade, ou seja, por via de trânsitos permanentes, inter-conectando e inter-relacionando linguagens e narrativas de forma bastante complexa.

4.2.3. Memórias em trânsito

A circulação das memórias dá-se por via de suportes, que são os lugares onde se alojam, sejam eles físicos ou virtuais: todos inscrevem-se no tempo como documentos, que não sobrevivem apenas com o recurso da escrita eurocentrada.

Tal como nos lembra Le Goff (1990), a história faz-se com documentos escritos, quando de fato estes existem. Entretanto, pode fazer-se – deve fazer-se – sem documentos escritos, quando não existem, isto é, com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite. Com as palavras, signos, paisagens e telhas.

Na mesma linha de raciocínio estão especialistas que reconhecem e legitimam outras fontes históricas, como a tradição oral, que abarca, entre outros elementos constitutivos, diversas formas textuais: adivinhas, canções, contos, crônicas, fábulas, mitos, genealogias, provérbios, relatos históricos etc.

Estes testemunhos, falados e transmitidos por oralidade, de geração em geração, de século em século, constituem em si dados históricos, porque são factos culturais inscritos no tempo. Estes testemunhos são portadores de História, exatamente como outros documentos históricos da vida quotidiana, como as enxadas, machados, vasos de terra cozida, cabaças, pilões, mós, moedas de búzios ou de metal (Obenga, 2013, p. 53).

As fontes de conhecimento não se limitam a isso se se pensar os outros signos memoriais, como os corporificados e os que passam pelo processo de exteriorização. Referimo-nos a toda uma plêiade de conhecimentos fixados em suportes como pintura, escultura, pedras, desenhos na areia, tecido e assobio.

Essa afirmação dialoga com a de Candau (2012) segundo a qual o homem quase nunca está satisfeito com o seu cérebro como unidade única de estocagem de informações memorizadas e, desde cedo, recorre à extensão da memória.

Apesar de que essas informações pareçam estar fora do corpo, na verdade, é a partir dele que emergem e se proliferam, configurando-se como linguagens. Inclui-se aqui os conhecimentos grafados e performados pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento (Martins, 2021). Embora tal se justifique pela sua importância arquivística, não é menos verdade que memória possui vias de transmissão e recepção que não podemos ignorar, como são os casos de documentos familiares (inscritos/escritos), sepulturas e fotografias.

Nessa linha argumentativa, enquadra-se o pensamento de Altuna (2014) para quem a tradição oral não deixa de ser a biblioteca, o arquivo, o ritual, a enciclopédia, o tratado, o código, a antologia poética, o romanceiro, o tratado teológico, a filosofia, a dança, a escultura, a música, entre outros elementos que são lembrados e performatizados, como é o caso dos cantos kongo e ovimbundu em estudo.

O mesmo pode ser dito em relação à dimensão arquivística das tradições orais africanas de que fala Hampaté-Bâ (1982), nos seguintes termos: essas tradições serão ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e

recreação, uma vez que todo pormenor sempre permite remontar à Unidade primordial. Continuando, como sinaliza Vansina (1982), essas tradições orais incluem

[...] não apenas depoimentos como as crônicas orais de um reino ou as genealogias de uma sociedade segmentária, que conscientemente pretenderam descrever acontecimentos passados, mas também toda uma literatura oral que fornecerá detalhes sobre o passado, muito valiosos por se tratar de testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das ideias, dos valores e da habilidade oral (Vansina, 1982, p. 142).

Dos argumentos aduzidos por Hampaté-Bâ (1982), Vansina (1982) e Altuna (2014) a respeito das tradições orais nos diversos campos culturais africanos (as regiões kongo e ovimbundu não são uma exceção), compreende-se que, atravessadas pela consciência histórica dos povos que as detêm, são marcadas por conhecimentos de várias espécies e são transmitidas de uma geração para a outra por via de múltiplos suportes (crônicas, jogos, danças, genealogias, antropônimos, topônimos, hidrônimos, zoônimos etc.). Esses suportes são inscritos no tempo e no espaço, e não apenas veiculados através do verbalismo, daí o fato de se ter pontuado um vasto universo de elementos gráfico-visuais, gestuais e sonoros.

Todos esses elementos, como os diversos rituais, fazem parte da ordem dos discursos desses povos e são rememorados, transformados, socializados, reelaborados e refuncionalizados e ressignificados nas diversas práticas sociodiscursivas que se tecem e se retroalimentam de maneira bastante complexa.

O fato de se configurarem como documentos e conhecimentos, é-de se afirmar que não estão isentos de memórias e, por conseguinte, de histórias. Aliás, como se sabe, a lembrança de acontecimentos encontra sua justificativa não apenas em assegurar uma continuidade fictícia ou real entre o passado e o presente, mas também em satisfazer uma lógica identificadora no interior do grupo, mobilizando deliberadamente a memória autorizada de uma tradição (Candau, 2012).

Nesse sentido, retomando os lugares de memória na acepção de Nora (1993), compreende-se, com efeito, que mesmo um depósito de arquivo só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Por outro lado, um lugar funcional, como um testemunho, só pode ser considerado como tal caso seja objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança.

Com isso, queremos reiterar que se as tradições orais kongo e ovimbundu possuem dispositivos (materiais, simbólicos e funcionais), então é legítimo afirmar-se que nelas estão

investidas informações com carga simbólica, ritualística, metafísica e histórica, se se tiver também em conta a simbolização das práticas e dos processos socioculturais que definem e suportam as tradições orais em causa.

Em outros termos, é nesses lugares onde se inscrevem histórias de toda espécie, das mais concretas às mais abstratas, privilegiando a sua circularidade, na medida em que elas se configuram como multidirecionais, ou seja, tomam diversas direções, flutuam de lugar a lugar e de discurso a discurso, revelando, nesse sentido, narrativas entrelaçadas.

É o caso, por exemplo, do provérbio em kikongo “*ombidizi okunganga matadi*” (a força do rio ombidizi está nas pedras). Essa locução-chave (provérbio) surge do hidrônimo *ombidizi*⁵⁸ (rio Mbrige) pelo fato de ter pedras na sua nascente, as quais impulsionam a velocidade da água do rio.

Esse provérbio origina-se da interpretação da velocidade das águas e, ao mesmo tempo, expande-se no tecido da cultura, e sua significação varia de acordo com as condições de sua produção.

Em outros termos, podemos afirmar que tanto o rio quanto o provérbio, enquanto linguagens das tradições, representam o capital cognitivo simbólico e histórico, pois nelas estão investidas as histórias do grupo como um todo.

O mesmo pode ser dito, por exemplo, em relação ao assobio entre os kongo e os ovimbundu. É multifuncional pelos fins pelos quais é articulado (chamar alguém, atrair os animais e as aves etc.) e plurivocal, dado o fato de ser caracterizado por uma projeção sonora variável, sobretudo nas situações em que se impregna uma música num assobio, no qual se reflete, entre outros elementos, o ritmo, gradação de falta de sons e de sons que se interconectam, revelando a projeção de unidades sonoras com carácter sintático-musical.

Um dos exemplos a ter em conta é a música *Assobio meu*, de Teta Lando⁵⁹, a qual consta do álbum *Esperanças idosas* (1993). Apesar da sua elasticidade do ponto de vista interpretativo, esse artefato cultural é aqui resumido no seguinte verso “*ñkenda zame muma mumpyozo wame zivwilanga*” (as minhas amarguras repousam no meu assobio).

⁵⁸ A nascente desse rio está no município do Kwimba.

⁵⁹ O cantor e compositor Alberto Teta Lando nasceu em Mbanza Congo, capital da província do Zaire, no norte de Angola, no dia 2 de junho de 1948. Da sua discografia constam, dentre outros, os seguintes álbuns: *Tia Chica* (Ngola, 1974/ Roda 1977), *Independência* (CDA, 1975), *Eu Vou Voltar* (Da Nova, 1981), *Semba Rytinée* (Tchatch, 1985), *Reunir* (Endipu UEE, 1987/ Tchatch 1989) e *Menina de Angola* (Chrisrod Records, 1990). Ele viveu de 1978 a 1989 em Paris, onde se tornou numa das maiores referências da música angolana na diáspora. Teta Lando morreu em Paris, França, no dia 14 de julho de 2008, após lutar contra o câncer.

Estruturalmente, a letra está dividida em duas partes, sendo que a primeira é substancialmente caracterizada por uma base sintático-musical constituída de palavras cantadas em português e kikongo, enquanto a parte final é marcada pelo assobio que, abdicado das palavras em termos acústicos, encarrega-se de narrar a história da música em questão, sonoramente, com diversas curvas melódicas, respectivamente.

Face ao exposto nos parágrafos precedentes, percebe-se que a memória estaria em tudo que é lugar, como tecidos, tampas de panela de barro, pintura, escultura, desenhos, gravuras, música, dança, pedras, rios, tambores, jogos, antologia poética, monumentos, cemitérios, antropónimos, hidrónimos, topónimos etc. Para além dessas mídias da memória, destacam-se as ações corporificadas e performatizadas.

[...] as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso (Taylor, 2013, p. 55).

A citação referenciada é uma das amostras sobre a multiplicidade dos lugares em questão, como é o caso do corpo – mídia por excelência –, lugar de inscrição e enunciação de conhecimento que privilegia a performance, nas suas mais variadas formas de manifestação (vocálica, corporal). Aqui, parece interessante sinalizar o conceito de corpo-tela, ou seja, corpo-imagem.

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gesto, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Como tal é *kinesis*, impulso cinético, uma condensação significante, síntese performática por excelência, em toda gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico e ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo (Martins, 2021, p. 79).

Vale salientar que pensar a linguagem falada do ponto de vista enunciativo implica não perder de vista a sua recepção. É por isso que trazemos a noção de corpo-tela (incluindo as suas materialidades: gestos, sons, vocalidades, ritmos, adornos, adereços etc.) que, como a palavra falada ou cantada, se endereça a uma audiência.

É através desse corpo, na sua esfera visual e auditiva, que se lê o que nele está inscrito como narrativa. Os cantos que constituem o *corpus* desse trabalho são disso um exemplo. A sua compreensão extrapola a dimensão linguística, dado o fato de serem também artefatos

culturais musicalizados e cuja existência é, antes de mais, virtual, ou seja, não existem sem que sejam proferidos e ouvidos. Aqui, coloca-se, mais uma vez, a questão da escrita musical, inexistente nos contextos em que esses cantos são entoados.

Enquanto no Ocidente a fixação escrita e/ou visual seria a principal fonte de memória, dentro do universo da palavra e do “texto” musical não fixado podemos observar que a cantiga, letra-melodia-percussão, serve como uma ajuda mnemônica: ela estrutura a fala, dá contornos, ajuda na estruturação da memória. A dupla codificação, pela música e fala e pela palavra cantada, faz certamente com que a informação passe por processos de fixação mais intensos e abrangentes nas estruturas mentais. Ela pode ser acessada por meio de diversas vias, pela via da palavra ou do som ou ambas (Lühning, 2001, p. 28).

Com todas essas considerações, queremos reafirmar que é impensável dissociar a memória das tradições orais kongo e ovimbundu, onde a palavra cantada, perpassada pela memória, não se dissocia do canto, da letra, da melodia e do movimento.

Aqui, a ideia de movimento remete também para a motricidade (dança, jogo, mímica etc.), assunto de que falaremos mais adiante, embora não de forma exaustiva. Antes de terminarmos essa seção, gostaríamos de sublinhar que a noção de memória não é entendida aqui apenas como forma de codificar e decodificar tradições e identidades (Lühning, 2001), mas também como conhecimento (re)criado, conceptualizado, estruturado, controlado, recordado, performatizado e socializado por via de vários suportes, como vimos anteriormente.

Isso está ligado, de certa maneira, com a ideia de que a memória não seria entendida no seu sentido psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas (Pêcheux, 1999).

Para além de outros suportes, a canção seria esse lugar onde se inscrevem aspectos afetivos, estéticos, políticos, históricos, sociais, cosmogônicos, culturais, filosóficos etc., das comunidades, que não se dissociam da rede das diversas práticas sociais e discursivas das comunidades que revelam um movimento dialético, interligando de forma bastante ampla a ancestralidade e a contemporaneidade.

É com essas considerações que chegamos às poéticas da voz em kikongo e umbundu, que envolvem uma multiplicidade de elementos que as circundam, dentre outros, os atos performativos que se retroalimentam por via da acoplagem, os lugares de enunciação, as sonoridades, os movimentos e os ritmos inscritos nas vozes e nos corpos das mulheres kongo e ovimbundu (compositoras, cantoras, percussionistas, contadoras de histórias e produtoras de conhecimento), conforme abordado na seção seguinte.

5. POÉTICAS DA VOZ EM KIKONGO E UMBUNDU

5.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Esta parte da tese está dividida em duas seções nas quais se abordam as canções nos campos culturais kongo e ovimbundu e se privilegiam as seguintes dimensões: texto, música e performance. Isso, desde já, leva a que se coloque no centro das atenções a noção de corpo-tela, pois, a performance não se dissocia da voz e dos corpos nos rituais performativos, pensando, mais precisamente, as poéticas matizadas e atravessadas por uma corporeidade constitutiva, que é expressa pelo corpo-tela, ou, então, corpo imagem, como acentua Martins (2021).

Tal como postulado pela autora, corpo-tela configura-se como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, e não remete apenas às inscrições peculiares e aos adereços e adornos corporais, e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares.

Tendo em atenção essa questão, percebe-se que os textos na esferas da oralidade emitem-se a partir do corpo, lugar de sua inscrição e proferição, independentemente de serem exteriorizados e grafados em múltiplos suportes ou plataformas. Esses textos, a priori, não existem sem que sejam enunciados.

Como nos lembra Finnegan (2008), uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto e do canto e talvez do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato.

Como se pode observar, na performance estão interligadas materialidades como o som, que vai remeter indiscutivelmente para o ritmo, que é um dos traços característicos das canções em estudo, como veremos mais adiante.

O ritmo é entendido como a organização do tempo do som, aliás, uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (tempo capturado) segundo convenções determinadas. “Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência (Sodré, 1998, p. 19).

O ritmo não se restringe na esfera da voz humana, na medida em que se estende para o som dos tambores e para a dança. Para além disso, é notável a interdependência da música com a dança, relação que acaba por retroalimentar uma forma da outra, de tal maneira que cada uma dessas formas de arte regula a outra, num movimento marcado pela retroalimentação, na medida que estabelecem uma relação de interdependência, envolvendo, entre outras disposições, as cognitivas e psicofísicas.

As canções que constituem o *corpus* deste trabalho evidenciam os aspectos acima elencados, os quais merecem especial atenção nesta seção que, na parte inicial, enfoca *nkunga*, termo genérico para se referir à canção em kikongo.

Longe de definições atômicas e estanques que a descrevem como composição poética, ritmada e rimada, neste estudo, como se verá mais adiante, a canção se funda na voz que a liberta oralmente por meio de uma variedade de textos do repertório oral em kikongo, como provérbios e contos, podendo, em termos transformacionais, ganhar configurações outras quando migra para outras formas de arte como a música.

Para além disso, maior atenção é dada à *nkunga mya maza*, canções entoadas nos rios, e nessa parte, dentre outras questões, enfatiza-se a potência do rio como espaço de interlocução cênica.

Finalmente, reserva-se um amplo espaço no qual se interpretam as memórias visibilizadas nas canções em causa, sem se ignorar a performance vista como o momento em que uma mensagem poética é transmitida e percebida “aqui e agora”, como sinaliza Zumthor (2010). Por outro lado, isto é, na segunda parte desta seção, a nossa atenção recai para as canções de trabalho cantadas por mulheres nos rochedos da região centro e sul de Angola.

Inicialmente, faz-se uma breve contextualização dos campos agrícolas da região. Nesse sentido, a tentativa é aproximar a produção agrícola aos rochedos, tendo como ponto alto, se se pode admitir, a dimensão estético-simbólica dos cantos que reverberam toda uma cultura que se tece através de várias narrativas que refletem o dia a dia das comunidade em vários aspectos.

Depois, destaca-se a dimensão sociocultural dos rochedos, que se configuram como instituições sociais (empresas femininas e espaços cênicos).

Na parte final, a ênfase recai para as práticas performativas. Aqui, tal como se disse acima, em se tratando de artefato cultural vocalizado, a canção não pode ser abordada profundamente sem se ter em conta a sua dimensão performática, pois é na performance que se coloca na esfera da visualidade e audibilidade.

É importante ter em conta que a ideia de canção é a de obra: “a obra é aquilo que é comunicado, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da performance” (Zumthor, 2010, p. 84).

5.2. NKUNGA

A vasta região habitada pelos bakongo, como qualquer outra, é caracterizada, entre outros aspectos, por práticas sociodiscursivas que envolvem, em diversas condições de produção, a enunciação de textos de natureza oral nos mais variados espaços de convivência.

Quer isso dizer que pessoas de várias idades, conforme as exigências do contexto, recorrem à sua memória para proferirem os referidos textos, utilizados para fins diversos, como advogar uma tese, recrear, persuadir, aconselhar ou repudiar alguém. A enunciação desses textos não se restringe ao uso oral nas comunidades, visto que, enquanto artefatos culturais, sempre estiveram em trânsito, daí o fato de serem veiculados em outros meios de difusão, como escrita, tambores, escultura e plataformas digitais.

Segundo Fonseca (1989), na região kongo de Angola, predominam as seguintes formas textuais:

1. *Ingana* – constituído pelos provérbios;
2. *Insinsi, nsonga, insamuna ou savu* – gênero literário constituído pelas histórias de ficção, nas quais se destacam os contos e as fábulas;
3. *Kimona mesu* – constituído pelas histórias consideradas verdadeiras, nas quais estão presentes as relações entre vivos e mortos e as práticas feiticistas;
4. *Ingunga* – as adivinhas constituem esse gênero. Possuem uma natureza essencialmente dialógica, pois apresentam uma pergunta seguida por uma resposta, cujo objetivo principal é o desvendar do enigma, que está contido na primeira (elemento descritivo) de modo cifrado, por parte da pessoa desafiada;
5. *Nkunga ou mbembu* – aqui encontramos as canções. Estão presentes em todos os momentos da vida, seja na alegria, seja na tristeza;
6. *Nsamu* – é um gênero que consiste em transmitir um recado, um convite ou uma notícia;
7. *Kimpanga* – abrange todos os jogos e brincadeiras infantis;
8. *Mvila* – a narrativa de genealogia constitui esse gênero literário oral. Normalmente esse tipo de texto é relatado pelos mais velhos;

9. *Mambu* – é um gênero considerado como híbrido. Surge como amálgama de diversos textos, particularmente *mvila* e *nkunga*.

Esses e outros textos de circulação oral refletem os aspectos vivenciados pela sociedade, o que implica dizer que se relacionam com a vida.

Relativamente a esse assunto, Altuna (2014), em seu livro *Cultura Tradicional bantu*, sublinha que a tradição oral está longe de ser vista exclusivamente como principal fonte de comunicação cultural, visto que em si é uma cultura própria e abarca todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações das pessoas.

Citado por Altuna (2014), Evans-Pritchard (1973) também nos lembra que em África não há acontecimento importante, não há qualquer ocupação ocasional ou profissional, nem sequer a mais simples diversão, que não seja assinalada e celebrada com expressões rítmicas e melódicas.

Diante do exposto, entende-se que nas sociedades africanas, no geral, e angolanas, em particular, todos os momentos da vida são marcados por atividades, e estas são acompanhadas por práticas sociodiscursivas, envolvendo, como não poderia deixar de ser, expressões estéticas e simbólicas associadas aos rituais performativos de natureza diversa.

A canção em kikongo (como em umbundu) possui duas performances fundamentais: solo e em grupo. Esta última tipologia pode ser dividida em duas categoria: monocoral e antifonal.

Enquanto a primeira implica que um coral cante em conjunto do início até o final, a segunda, que caracteriza os textos em estudo, é grupal, ou seja, as *performers* organizam-se como coletivo e contam com uma solista que faz a chamada e esta, por sua vez, é respondida melódica e ritmicamente pelas demais *performers*.

Não é menos importante sinalizar que tanto nos rochedos quanto nos rios é considerada solista qualquer cantora num desses espaços cênicos. Por outro lado, é preciso enfatizar que nos campos culturais perquisados tem diversos textos cantados.

Há casos em que os contos dão origem a canções e provérbios proferidos em vários lugares e momentos. Um dos exemplos é extraído da minha dissertação de mestrado cujo enfoque recai para questões de ordem morfológica e estrutural nos contos em kikongo e umbundu. Dentre outros contos analisados, consta o descrito em kikongo, abaixo, o qual dá origem a um provérbio dito e cantado.

Vakala ntangu i mosi, munkota fwangi wazingidyengi mu nkwezani ye ninga. Bawu batoma zolananga kwa yingi. Munkota fwangi wavwendenge kwani kuna kati kwa fwngi. E

Ninga wazingilanga muna min'ti. Yani kalendanga kota mu mafwangi ko. Wawu munkota fwangi wayenda dya mfuka kwa Ninga. Ninga wadika e mfuka yoyo. Kansi bawizana muna futa e mfuka mukonda kwa ñtatani.

Bavwanda kwawu. Muna lumbu ya landa, ninga wayenda kwa nkundi ani munkota-Fwangi. Vava kalwaka, yani Ninga wa vova:

— Ngizidi loma e mfuka ame.

Munkota fwangi lemokene ye kotele kwani kuna fwangi. Ninga wa vutuka kwani. E lumbu yalanda, e ninga wavutuka dyaka kuna kwa munkota fwangi, kansi e mvutu zani za kala kaka muna lemoka ye kota kuna fwangi. E kuma, munkota fwangi wakala ye mavangu ma swamina kuna fwangi. Tangu zawonso munkota fwangi kotele kwani kuna fwangi. E Ninga ukalenda kotela kuna fwangi ukondele. Vutukidi kwani. Va kala ntangu imosi e Ninga watoma fwema ye wabaka nzengu vo:

— E koko fwangi kota i kota ko, unu. Mfuka yoyo unu kyaki ka yilendi sala ko.

Munkota fwangi wawu kamona dyaka e ninga wizidi muna lomba e mfuka munkota fwangi wayenda kota kuna fwangi. Ninga wa mona e mpila yina wa yenda ku mvingila kuna kavayikilanga. E ntangu kavayika e Ninga u n'zayisi.

— Utwina, utwina, utwina.

Munkota fwangi wakota dyaka mu mafwangi matatu, kansi wamona se mpila yina kaka. Kuna kavayikila, mukutana kena kaka ye Ninga. E Ninga mpe vo:

— Utwina, utwina, utwina. Munkota fwangi ukayindula vo ninga kalendi kota muna fwangi ko.

Kansi e ninga kabakisa vo yani Munkota fwangi vo kakota muna fwangi vayika kaka kavayika. Yani wayendanga kum'vingila kuna kavayikilanga. Munkota fwangi wa mona vo e mpila kavanga dyaka kayakala ko. Wa baka e mfuka ya ninga ye wa futa yo.

Essa narrativa retrata a amizade entre dois pássaros: Munkota fwangi e Ninga. Certa vez, munkota fwangi pediu algo à ninga, com o objetivo de devolvê-lo. Passado algum tempo, Ninga foi cobrá-lo à Munkota Fwangi, que depois recusou devolvê-lo à sua amiga.

Depois de alguns dias, Ninga voltou a cobrar Mukota Fwangi, mas esta fingia estar nervosa e de seguida, ia esconder-se na floresta, ciente de que Ninga não conseguiria achá-la.

Todavia, quando Ninga ficou farta das artimanhas da amiga, resolveu segui-la na floresta. Chegando lá e vendo a pequenez da entrada do esconderijo de Munkota Fwangi, deu-se conta que não conseguiria entrar naquele esconderijo.

Depois, resolveu dar a volta ao esconderijo e foi assim que descobriu o orifício por onde saía *munkota fwangi*, sempre que quisesse fugir. Assim, Ninga resolveu permanecer naquele local para apanhar a amiga, caso tentasse sair por aí.

Quando *munkota* quis sair do esconderijo, já lá estava Ninga, que cobrou seu objeto de valor. E *munkota fwangi*, envergonhada, devolveu-o à Ninga.

É importante assinalar que *munkota fwangi* é uma espécie de pássaro cujo *habitat* é a floresta. Normalmente, frequenta um lugar que se chama *fwangi*, um tipo de esconderijo muito parecido com ninho e que é formado naturalmente nas árvores, com folhas e ramos entrecruzados. Possui duas entradas, sendo que cada uma está numa extremidade oposta da outra. *Munkota fwangi* é o único pássaro que entra e sai do referido esconderijo.

É interessante observar que, em analogia com a narrativa *munkota fwangi*, os bakongo têm o seguinte provérbio: “*nkewu kotele ku fwangi e nkila usolwele*”, que significa “o macaco entra ao *fwangi*, mas a sua cauda fica de fora”.

Na verdade, o macaco não entra naquele esconderijo cuja entrada e saída são pequeníssimas. Esse provérbio equivale ao que se diz em português “a mentira tem pernas curtas”, ou seja, se *munkota* é uma ave pequeníssima e é a única capaz de entrar no seu esconderijo, então é paradoxal que o macaco possa esconder-se lá. O provérbio, emerge do conto acima narrado e dá lugar a mais um provérbio cantado “*enkewu swama swamanga, e nkila usolwele*”, que remete para “o macaco escondeu-se, mas a sua cauda ficou de fora”.

É preciso sinalizar que existem outros textos orais cantados, como é o caso de contos de vária natureza. Acontece que muitas dessas narrativas sobrevivem na forma de canções, podendo também, em termos de trânsitos, visibilizarem-se em outros suportes, de forma bastante variada. Foi por isso que tivemos a ocasião de tecer algumas considerações em torno das tradições orais em trânsito.

Desse modo, fica claro que todos os textos orais, muitas vezes catalogados como material que se perde na amálgama do tempo, ao invés de se perderem, acabam por se manifestar muitas vezes como elementos fossilizados em outros tipos de textos.

A música é uma das expressões artísticas retroalimentada pelos textos das tradições orais, antigas ou novas. No contexto kongo, mais particularmente no Kwimba, as criações musicais da cantora e compositora Mele Mengi são disso um exemplo paradigmático.

Numa das suas canções, com pendor satírico e contestatário, narra acontecimentos sociais de Angola, no geral, e do Kwimba, em particular, num tom completamente desromantizado.

Muito para além da potência das unidades rítmicas e dos seus contornos vocálicos audíveis na voz da cantora, em termos de conteúdo, critica a governação de Angola e do Kwimba, caracterizadas por ações políticas aquém dos anseios da população pobre.

Se por um lado Holden Roberto é descrito como o nacionalista que não sabia servir o povo, como faz saber a cantora, esperava-se que os presidentes da República de Angola, Agostinho Neto (1975-1979), José Eduardo dos Santos (1979-2017) e João Lourenço (no poder desde 2017) governassem melhor, o que não aconteceu e não acontece mesmo ao nível das administrações municipais, como a do Kwimba, onde se registram vários problemas sociais como a falta de água potável e canalizada, a falta de luz elétrica nalguns bairros, assim como a precariedade das vias terrestres que ligam o Kwimba às demais localidades, como é o caso da comuna da Serra de Kanda a que a canção de Mele Mengi faz referência.

E mais, Djoni, a que se refere a letra, é o sr. Simão Kuanzambi John, administrador municipal do Kwimba (2015-2021). É interessante observar a proximidade dessa canção com os padrões de performance musical antifonal do cancionero em kikongo.

No vídeo divulgado no facebook⁶⁰, é visível o desempenho oral em grupo, entre a cantora Mele Mengi e o público.

No fim de cada trecho melódico carregado de crítica à governação, o público responde: “mele mengi”, que significa “é demais”, evidenciando metonimicamente a relação de contiguidade entre o nome da cantora e os problemas sociais refletidos nele, que se pode observar na canção. Nesse sentido, “mele mengi” remete para o que é de fato insuportável.

*Atu lonbanga kwa Nzambi o mambu oma!*⁶¹

— *Mele mengi*

Avo mbende Djoni, nkenda ngina zawu eko omambwoma

⁶⁰ O vídeo pode ser acessado através do seguinte link:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02BkaWejg8eMPHmUC3c4mALfgWEZ39aDePvzq4Tq7tD7kmtplgQmAudnzFujDGy3Sl&id=100039791585989&eav=AfZ7u24JZ4lrhNDaC4Rtu9L31ykPBSBCJ2CtWow8UTjMjUbfEqg2LWKT5jQM5XawaE&fs=0&focus_composer=0&entstream_source=timeline&paipv=0

⁶¹ Vamos pedir a Deus/ Isto é demais/ Avó Mbende Joni, estou triste com essa situação/ É demais/ Avó Mbende Djoni, estou triste com essa situação/ É demais. Fiquei em Angola, quem me vai ajudar?/ Fui esquecida/ Estou triste/ É demais/ É muito triste, Eduardo dos Santos/ É demais/ Viste o problema que me arranjaste? É demais/ Agora carrego fardo pesado/ viste o que você me fez?/ É demais/ Agostinho Neto, você me disse para ficar com Eduardo dos Santos? É demais/ Que Olodem Roberto não sabe governar/ É demais. Agora, Eduardo Santos. Estou muito triste com essa situação/ É demais/ Me disse para ficar com João Lourenço/ É demais/ Agora a diferença é apenas para eu beber refrigerante/ É demais/ Agora vou ao Lukunga, lá também tem problema/ É demais/ Vou à Serra, lá não tem carro/ É demais. Vou ao Luvaku com tantos problemas/ É demais. Fez mais luzes para eu comprar crédito de telefone/ É demais/ Agora o telefone tem crédito, não tem carga/ É demais.

— *Mele mengi*

Avo mbende Djoni nkenda ngina zawu eko omambwoma

— *Mele mengi*

Ovava yasala okungola kyadi beni nani okunvana ejuda? Wawu kavilakana kwandi nkenda ngina zawu eko omambwoma

— *Mele mengi*

O mambu mawonsoo mankenda Dwalu Santu

— *Mele mengi*

O mwene omambu wanvanga

— *Mele mengi*

Eko ezitu ndete mwene omambu wanvanga

Agostinho Neto, mwene omambu kankamba ya sala kwa Dwalu Santu?

— *Mele mengi*

Olodeni kazeye sala ko

— *Mele mengi*

Wawu e Dwalu Santu nkenda nginazawu eko omambu oma

— *Mele mengi*

Wawu kankembe yasala kwa João Lolensu, eko omambu oma

— *Mele mengi*

Wawu diferense kansisa ya nwina gasosa

— *Mele mengi*

Nkenda dyaka olukunga mambu menako

— *Mele mengi*

Wawu nkwenda dyaka eSerra ekalu nkatu

— *Mele mengi*

Yakwenda dyaka oLuvaku omambu oma

— *Mele mengi*

Minda dyaka kavanga yasumba esaldu

— *Mele mengi*

Telefone yazala ye saldo wawu mominda yina?

— *Mele mengi.*

Partindo das evidências do repertório oral em kikongo, entende-se por canção uma composição que articula dimensões linguísticas e musicais, e sua forma é multimodal, ou seja,

pode se manifestar como estrutura versificada e não versificada, breve ou longa e soa da garganta, mostrando, no nível de superfície, as potencialidades da voz.

Essa afirmação justifica-se pelo fato de a canção se evidenciar sob o viés multimodal, pois pode ser um conto ou um provérbio. Esses e outros tipos de textos de matriz oral percorrem outras direções, podendo ser reinterpretadas por músicos da contemporaneidade.

Nesse fluxo transitório, isto é, da oralidade à música, por exemplo, acabam por ganhar uma nova roupagem em função de fatores como as exigências de convenções estéticas e estilos musicais nos quais passam a ser (re)interpretados.

Nesse processo, tal como explica Almeida (2008), a figura do intérprete, apesar de profundamente marcada pela ênfase dada pela indústria do espetáculo ao talento individual, pode ser vista como forma de coletivização da experiência autoral.

Em outras palavras, a interpretação se configura como elemento inovador na medida em que recontextualiza e refuncionaliza o texto, dando-lhe novos sentidos em função das condições de sua produção. Aqui, enquandra-se, por exemplo, *ntoyo*, canção do repertório oral kongo musicalizada por Teta Lando.

A sua musicalização implica mudanças substanciais no material (re)interpretado, que transcende o lastro entoativo, tendo em vista que envolve, dentre outras materialidades, o aparatos tecnológicos, os instrumentos musicais e o corpo dos intérpretes, como se pode observar.

A voz é um elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração das notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas de sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte [...] (Almeida, 2011, p. 118).

O que se pode aferir da afirmação da autora referenciada tem precisamente a ver com a nova roupagem de que a canção *ntoyo* se reveste ao sair da boca das comunidades para se alojar na voz de Teta Lando, por assim dizer.

No que se refere à canção em referência, observámos o seguinte: no rio Kwilu, foi cantada pelas mulheres, e sua estrutura captada pela audição remete para cortes de versos, em decorrência, a nosso ver, das transformações paradigmáticas que sofreu, ou seja, foram entoados alguns versos, muito marcados por improvisos, para além de o seu lastro entoacional ter sido lento e acompanhado com as sonoridades resultantes do batimento das mãos das mulheres na correnteza da água.

Em Teta Lando, essa canção assume uma outra configuração, envolve, indiscutivelmente, a presença de uma banda musical, e esta é composta por violistas, pianista, percussionista e coristas.

Aqui, pode-se falar da acoplagem, pensando a sincronização entre as partes envolvidas no ato performativo. As marcas da corporeidade, assim como todo e qualquer ritual performativo, variam de situação a situação, daí a necessidade de se pontuar a sua unicidade, porque, afinal, não deixam de ser singulares e efêmeras.

5.2.1. *Nkunga mya maza*

Na seção anterior, maior atenção foi dada à *nkunga* (canção), no geral, e ficou claro que enquanto forma textual, particularmente na região kongo, não se apresenta exclusivamente como uma composição poética versificada.

Quer isso dizer que, em termos de forma, a canção pode ser uma adivinha, um conto ou um provérbio. E mais, a voz humana está longe de ser o único lugar da sua enunciação. Basta dar conta, por exemplo, dos instrumentos musicais onde se aloja e se visibiliza, mediando com a voz, num gesto de relação umbilical: onde a voz parece ser inexistente, ela surge para ser audível, projetando-se para o ouvido.

Na pesquisa de campo, constatou-se que à medida que as *performers* tocam o *kinkubu* (tambor da água), ouve-se intensamente um som designado *nsombokila* (percevejo), que é transmitido e percebido pelo som rítmico e harmônico do referido tambor.

A cadência resultante da intensidade rítmica e melódica do tambor remete para o trecho melódico *nsombokila*. Isso, desde já, mostra que a canção não é só produzida pela voz humana.

Vista a questão nessa perspectiva, pode-se aferir que existem vários tipos de canções, sendo que algumas são entoadas em rituais performativos acessíveis a grande parte da comunidade e outras não, dado o seu carácter místico-esotérico, conforme a concepção do grupo.

Quanto a essa questão, é importante explicar que, como vimos anteriormente, há textos orais com maior circulação nas comunidades, como os contos e os provérbios. Porém, em virtude de alguns axiomas locais, as comunidades entendem que há textos que se configuram como segredos, portanto, são mais utilizados pelos iniciados ou profissionais de determinadas áreas de conhecimento, como é o caso de curandeiros (as).

Em relação às canções, dentre várias tipologias, existem as que são comumente designadas *nkunga mya maza*, que são entoadas, nos rios, por mulheres de várias idades, sobretudo nas primeiras horas do dia, quando realizam atividades domésticas (lavar a roupa, a louça etc.), profissionais (pescar, colocar a mandioca no rio para, depois de amolecer, secar à luz do sol para, por fim, ser moída para se obter a farinha de mandioca) e lúdicas (cantar e brincar)⁶².

Nem todas as canções circulam fora dos rios, por serem consideradas ofensivas ou obscenas pela comunidade, dado o fato de que algumas delas explicitam relações sexuais. Equivale isso a dizer que cantá-las nos bairros, por exemplo, acabam por lesar os princípios éticos, morais e cívicos socialmente aceitos. Na pesquisa de campo, registrou-se uma canção marcada por elipse prepositada da interlocutora, por ter dado conta que estava com um homem (eu) falante da língua kikongo. Cantava:

E papa ukatele tuwizane
*Mwana nduma vumu kena kyeu*⁶³
 (...)

Percebe-se que essa canção está incompleta. Em um dado momento, a voz poética que a ecoa silencia-se, porque o ouvinte não é mulher e a cantora explica “*mankaka tulandisanga mansoni*”, que significa “o que dizemos depois é algo vergonhoso”, referindo-se aos versos omitidos.

Na sequência de *nkunga mya maza*, Diaina Ntela, uma das entrevistadas, comentou o seguinte:

Na região kongo as canções podem ser cantadas nos rios como também nos bairros... Nos rios lavamos roupa louça e pomos mandioca na água... Além disso o rio serve como um lugar de divertimento onde tocamos batuque⁶⁴ e cantamos vários tipos de canções podem ser para educar, podem ser para piadas para mulheres que não conseguem trabalhar, porque na sociedade também há mulheres que são preguiçosas... (Entrevista concedida em sua residência / Abril de 2021).

Dessa afirmação, pode-se aferir que as canções cantadas nos rios são de circulação comunitária. Numa primeira instância, os rios, como podemos observar, assumem dupla função: espaço cênico e tambor. Por outro lado, é possível perceber que as referidas canções

⁶² Importa sublinhar que o repertório kongo possui também uma espécie de canções de trabalho relativo à pesca, ou seja, são entoadas no momento em os(as) pescadores(as) realizam essa atividade.

⁶³ O pai disse para nos entendermos/a filha está grávida.

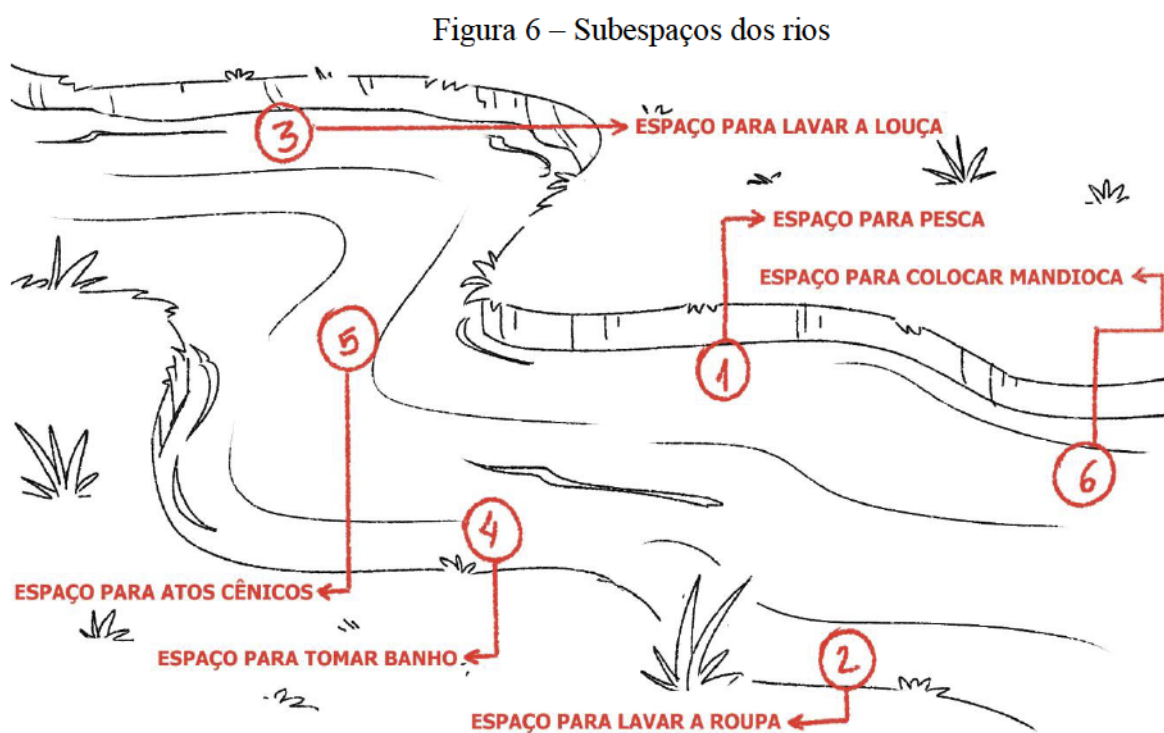
⁶⁴ Significa tambor. A interlocutora refere-se ao kinkubu.

refletem vários assuntos vivenciados pela comunidade, no geral, e pelas mulheres, em particular.

Apesar disso, é importante sublinhar que na pesquisa de campo foi possível dar conta que os rios da região kongo possuem demarcações geográficas, que fazem com que os homens ocupem a parte chamada *zulu* (em cima).

Ao contrário dos homens que acorrem mais aos rios para tomar banho, as mulheres, para além disso, fazem outros trabalhos, como cantar, jogar e lavar a louça e a roupa, o que faz com que elas ocupem a parte de baixo de um rio, que se chama *yanda* (embaixo).

A existência desses espaços (*zulu* e *yanda*), em si, revela a tradição cartográfica baseada na rede hidrográfica kongo, onde *yanda*, mais concretamente, vai ter subespaços: (i) para tomar banho, nadar, brincar e cantar; (ii) para lavar a louça; (iii) para lavar a roupa; (iv) para pescar; e (v) para colocar e amolecer a mandioca com que se produz a sua farinha.



Fonte: José; Oliveira (2023)

Todos esses subespaços estão reservados para práticas específicas. As mulheres reconhecem que não podem se fixar na região *zulu*, pelo fato de que os resíduos dos seus trabalhos tendem a seguir o curso da água, impossibilitando as outras pessoas na zona de baixo a realizarem as suas atividades. Mas há uma outra questão importante a ter em conta.

As mulheres e os homens não podem se banhar no mesmo local, segundo os preceitos culturais, tal como fez saber Rosa Mfwidimawu, uma das interlocutoras da pesquisa “luzitu twiza gwana kwa nkulu yeto... etu tugyolanga - kutandu - owana ma () owana mayakala kuntandu... yeto kuyanda (Entrevista concedida em sua residência / Abril de 2021)”⁶⁵.

O extrato da entrevistada enfatiza o fato de as mulheres e os homens não poderem se banhar no mesmo lugar, por se tratar de um princípio consuetudinário deixado pelos seus ancestrais.

Nesse contexto, apesar da antiguidade dessa prática, a comunidade vela pelo respeito das normas legitimadas pelo grupo. Essa questão é reforçada por Zahan (1970), que sublinha que o africano (como é o caso do grupo kongo), voltado para o passado, não encontra a justificação e sentido de sua ação no futuro, tendo em vista que a sua atenção é projetada para o tempo já decorrido.

Assim, estabelece-se a relação profunda e necessária entre o presente e o passado. Esse modo de pensar acaba por revelar o papel que o Direito local assume entre os bakongo e o significado que é atribuído à ação, no presente. Para além desse aspecto, é de extrema importância tecer outras considerações sobre os rios, conforme comentou Daniel Mfinda.

Os nossos kimbus⁶⁶ estão sempre ligados aos rios porque a água é vida... A segunda coisa é a nossa mística... nós acreditamos sempre que estamos ligados aos espíritos que ficam nos rios... Os nossos antepassados sempre passam lá e convivem conosco. Nos rios há sítios sagrados onde você não pode tomar banho... porque vai sujar a água e isso é insultar os nossos espíritos... (Entrevista concedida em sua residência / Novembro de 2021).

Seguindo os comentários feitos pelas pessoas entrevistadas e o conhecimento que temos acerca dos rios (*nkoko*) da região kongo, podemos afirmar que estão para além de fonte de recursos naturais e econômicos, pois podem ser considerados como:

1. Comunidade: parte-se do princípio de que neles habitam os gênios da natureza, como os *simbi*, entidades que atendem às súplicas dos seres vivos terrestres. Seguindo a afirmação de Daniel Mfinda, compreende-se a importância dos rios para as comunidades, como fonte da vida. Para além disso, assumem, no imaginário, uma função mítica e sociorreligiosa, dado que possuem um valor vital e conectam o grupo ao universo mítico. Esse pensamento aproxima-se do de Elungu (2014), filósofo congolês. Quando fala acerca da imaginação mítica, sinaliza que os povos bantu

⁶⁵ Encontramos o respeito que nos foi legado pelos nossos ancestrais... nós banhamos nos rios... os homens se fixam em cima... e nós (mulheres) ficamos em baixo...

⁶⁶ Essa expressão é do português angolano, e é usada para se referir a uma aldeia. Em kikongo, equivale à palavra *vata*.

veneram outros seres não humanos, como os fenômenos naturais. Dos comentários que tece acerca desse assunto, compreende-se que é o pensamento mitificador que confere a esses seres a sua qualidade essencial de símbolo do único necessário, a sua venerabilidade. Mais imaginativo do que conceptual, esse pensamento transforma esses seres em símbolos, que possuem, além do seu sentido empírico ou técnico, um sentido metafísico ou religioso, podendo influir na vida dos seres humanos. Por outro lado, Altuna (2014) explica que, entre os bantu, como o povo kongo, o pensamento mitificador leva a que cada coisa seja sinal e sentido ao mesmo tempo. Quer isso dizer que o mundo bantu, por assim dizer, está cheio de símbolos, de coisas visíveis que significam e atualizam a realidade invisível;

2. Instituição social: espaço de convivência no qual as mulheres realizam trabalhos profissionais, como colocar a mandioca na água, onde fica três (3) ou quatro (4) dias, para amolecer. Depois da retirada da água, é secada e moída (no pilão ou na moagem) para se obter a farinha refinada de mandioca. Para além disso, é nos rios onde elas falam sobre vários assuntos muitas vezes ocultados na comunidade. Em relação a essa questão, Diaina Ntela, cantora e instrumentista, explicou o seguinte:

É lá no rio onde partilhamos todas as coisas que acontecem no bairro... seja o que aconteceu à noite... há quem conta... não sabe o que aconteceu na casa do Makyadi... aconteceu aquilo... aquilo... contam-se também aquelas fofocas, como... você não sabe... o fulano também roubou na lavra do fulano... o fulano é assim... o fulano é assim... é também no rio onde surgem as canções... quem tem vocação de criar canções cria a partir do que ouve (Entrevista concedida em sua residência / Abril de 2021).

Figura 7 – Rio Bulunga



Fonte: autor (2021)

- 2.1. Lugar cênico: o rio e as suas margens se configuram como palco onde as mulheres de várias idades se reúnem para realizar diversas atividades, como os atos performativos multimodais. Para além de cantarem, praticam vários jogos e brincadeiras dentro e fora do rio. Tal como abordado nas artes cênicas, como é o caso do teatro, o lugar cênico (rio, no caso) constitui-se como lugar onde as representações se dão no *aqui e agora*. Dito em outros termos, esse lugar cênico é marcado pela prática de atos performativos (cantos, jogos, brincadeiras etc.) que se baseiam no princípio imaginativo. A potência dessas expressões artísticas resulta da realização humana através do recurso à arte de comunicação instaurada numa arena de troca voluntária que é informada por uma tradição mutuamente compartilhada. Nesse processo comunicativo, as pessoas (*performers*) expressam-se e colocam suas energias criativas em resposta às exigências ambientais (Adedeji, 2009);
- 2.2. Tambor: a correnteza da água do rio é considerada como tambor, que é *kinkubu*, em kikongo, executado pelas *performers*, no momento em que cantam e dançam nos rios. Em meu estudo intitulado *Performance na canção oral em kikongo* (2022) explico que tal como acontece com outros *tambores falantes*, como é o caso do *cyóndo*⁶⁷, o *kinkubu*

⁶⁷ Em *Tradição oral & tradição escrita*, Calvet (2011), destaca, dentre outras questões pertinentes e importantes, o *cóondo*, que é um tambor de madeira utilizado entre os Baluba, no sudeste da República Democrática do Congo, para a transmissão de mensagens. Esse tambor apresenta na face superior uma longa fenda, cujas bordas são de espessura desigual, sendo que a mais grossa emite um som baixo que se chama *mujaki wá cyóndo* (voz feminina), enquanto a outra é *múlume wá cyóndo* (voz masculina). Os sons emitidos pelo *cyóndo* remetem para a oposição de duração (vogais breves/longas) e de tonalidade (tom alto/tom baixo/tom complexo), aspectos que caracterizam a língua luba.

recompensa a ausência da palavra verbalizada pela amplificação do som emitido, levando o ouvido a captar, através da audição, a palavra da qual emerge. Aqui, os tons (altos e baixos) configuram-se como traços dominantes desse tambor.

No estudo em questão, enfatizo também os movimentos cinésicos executados pelas *performers* (cantoras, compositoras e instrumentistas) que, com os membros superiores do corpo inclinados para a correnteza da água, cantam diversas canções estruturalmente curtas, sendo que algumas estão entrelaçadas nitidamente com narrativas como contos.

É interessante observar que as *performers* executam uma variedade de movimentos com as suas mãos, que consistem em bater na água, de cima para baixo e vice-versa, produzindo diversos sons. Normalmente, esse tambor de água é tocado nos rios cujo volume de água é relativamente baixo, pois, pelo que percebemos, as águas dos rios chegam, no geral, ao nível da cintura das percussionistas. E os sons decorrentes dos movimentos das instrumentistas (no fundo e na superfície das águas) podem ser descritos como agudos e não agudos, podendo, às vezes, aglutinar-se e variar de intensidade, de acordo com o teor de cada canção.

A classificação das sonoridades de *kinkubu* representa um desafio para novos achados no domínio da música e da etnomusicologia, por exemplo, se se pensar a contribuição de análises espectrográficas.

[...] acreditamos que as análises espectrográficas, por possibilitarem a investigação dos sons através de abordagens que lidam com parâmetros físicos e psicoacústicos, são capazes de ampliar a nossa visão sobre a relação entre os tons que inevitavelmente vão remeter às palavras articuladas. Esse tipo de análise nos ajuda a entender possíveis correspondências entre as sílabas da língua e o número de batidas do tambor, haja vista o caso de os(as) percussionistas poderem orientar sílabas, tons lexicais e processos tonais com o tambor falante (José, 2022, p. 238).

- 2.3. Tambor como poética tonal: essa questão permite-nos ampliar a nossa visão em relação ao *kinkubu* como “poetry of tone instruments” (Okpewho, 1992, p. 254). Esse estudioso nigeriano, cuja produção científica incide sobre o que se considera literatura oral africana, define instrumentos musicais tonais como aqueles que produzem sons similares aos tons da fala humana. Esses instrumentos são os chifres, as flautas e os tambores. Esses últimos (os tambores) estão divididos em duas categorias: (i) tambores de fenda: feitos de um tronco sólido de madeira escavado através de um corte longo e estreito no comprimento do tronco, de modo que parece um gigantesco mealheiro cilíndrico; e (ii) tambores cobertos de pele de animais, esculpido em madeira e em forma variada. Ambos são *tambores falantes*, tal como o *kinkubu*, pese embora esse último (tambor da água) não faça parte da classificação de Okpewho.

Figura 8 – Rio Kwilu



Fonte: autor (2021)

Curiosamente, Marck (2011), cujo estudo incide sobre o que considera música tradicional kongo classifica os instrumentos musicais dessa região, mas não faz referência ao tambor de água. Entretanto, o problema não se limitaria a citá-lo, se fosse o caso, mas em que categoria enquadrá-lo, visto que a classificação em causa descreve instrumentos musicais com outras características, como se pode observar:

- (i) Membranofones: instrumentos cujo som é produzido pela vibração de uma membrana que pode ser percutida com as mãos, com um acessório, ou posta em vibração por meio de uma haste acoplada a ela. Aqui, destaca-se o *ngoma*, termo genérico que remete para tambor;
- (ii) Idiofones: essa categoria inclui todos os instrumentos que não fazem parte dos outros três grupos (membranofones, cordofones e aerofones). Esses instrumentos produzem um som por si mesmos quando recebem o impacto de um elemento estranho ou de uma de suas próprias partes;
- (iii) Aerofones: instrumentos cuja vibração é causada pela passagem de uma coluna de ar soprada pela respiração do executante ou por um intermediário mecânico. Os aerofones presentes na cultura kongo são de dois tipos: flautas (e apitos que funcionam segundo o mesmo princípio) e trombetas e;

- (iv) Cordofones (existem dois tipos: instrumentos de corda com arco e instrumentos de corda dedilhada).

Observando essa classificação, percebe-se claramente que o *kinkubu* (tambor de água) é um caso à parte, por possuir características que o distinguem dos instrumentos musicais apontados, como é o caso de membrifones, que vão remeter para *ngoma*, termo genérico para se referir a tambor.

Tendo em atenção os materiais com que são feitos esses tambores, a sua forma e modos de percussão, é impensável que *kinkubu* se enquadre nessa categoria. E é exatamente esse fato que leva a que Devin (2010) insira esse último tambor na classe de “hidrofones”. Entretanto, acentua que se se considerar outros instrumentos musicais que abrangem essa classe, então pode-se adoptar um termo mais geral: fluidofones – definição que permitiria, de fato, agrupar qualquer instrumento baseado em fluidos diferentes da água.

5.2.2. Práticas performativas nos rios

Nesta parte do trabalho, maior ênfase recai para as práticas performativas que se dão nos rios Kwilu e Bulunga. A nascente do rio Kwilu está na comuna da Serra de Kanda, e flui para o norte através da província de Bandundu (RDC), onde se junta ao rio Kwango, pouco antes desse fluxo entrar no rio Kassai (RDC).

Etimologicamente, remete para um recurso fonossimbólico (onomatopeia), sendo “kwi” o som da velocidade da água, e “lu” o som da queda da água do rio. Por outro lado, a nascente do rio Bulunga localiza-se em Casília, no Kwimba. Esse vocábulo provém de *ombulunga* (confluência das águas de vários rios). O curso das suas águas estende-se até o rio Kwilu e este, por sua vez, prolonga-se até a RDC, como se explicou anteriormente.

Figura 9 – Cantoras no rio Bulunga



Fonte: autor (2021)

As práticas performativas realizadas nos rios configuram-se como rituais e têm a canção e os jogos como suporte de enunciação de narrativas. Para tanto, tendo em conta a configuração da canção como artefato cultural vocalizado que combina de forma bastante complexa aspectos linguísticos e musicais e aliando-se a isso a multiplicidade dos temas nela retratados, como escárnio, poligamia, lamentos, aspectos da história recente de Angola e maternidade, privilegiar-se-á, teoricamente, estudos que elucidam esses aspectos.

Começamos pelo *kinkubu* como poética dos instrumentos tonais, que evidencia a potência das sonoridades que vão remeter, inevitavelmente, para textos. Na pesquisa etnográfica, constatou-se que há momentos em que as *performers* tocam o tambor de água sem sequer proferir uma palavra.

O som polifônico emitido chama-se *nsombokila* (percevejo). A variabilidade dos sons que caracteriza esse *nsombokila*, pelo que se observou *in loco*, não é somente uma questão estética e ideológica, é acima de tudo uma questão de ordem técnica porque embora o termo genérico para se referir aos sons produzidos na água seja *kinkubu*, a verdade é que as *performers*, enquanto produtoras de conhecimento, reconhecem que nem todas elas sabem tocar os múltiplos sons com o auxílio das mãos.

Esse fato leva a que se reitere que elas são de fato instrumentistas especializadas. Por exemplo, há um som mais agudo do que os outros (base, em termos musicais) que não é produzido por qualquer especialista.

Em alguns casos, antes de iniciarem os atos performativos, fazem uma espécie de conferência no rio, com o intuito de concertarem as ideias sobre a forma como o *kinkubu* deverá

ser tocado: correções e ajustes são feitos previamente de maneira que se evitem possíveis desacordos em termos de sincronia que envolve uma cadência rítmica e melódica, o que revela a sensibilidade estética delas e da plateia.

É exatamente nessa ocasião que aproveitam para ensaiar, ou seja, cada uma toca e produz os sons que domina melhor. Portanto, quando iniciam as performances, ouve-se a sincronia favorecida pelo referido tambor de água, pela canção, pela dança, pelas brincadeiras e pelos jogos.

A canção é marcada por versos rítmicos e por outras grafias performadas pelo corpo, como assobios, palmas e risos.

No que se refere ao *kinkubu* como poética tonal, é preciso pontuar a sua relevância, como qualquer outro *tambor falante* “[...] está na sua incorporação simbólica dos padrões existentes de fenômenos sociais e cosmogônicos, na sua abrangência como metáfora para a definição própria da comunidade no tempo e no espaço” (Osofisan, 2016, p. 2203).

Nesse sentido, configura-se como lugar de inscrição de subjetividades, memórias e histórias sobre os sujeitos nos seus lugares de convivência. Esse fato leva a que reforcemos a tese segundo a qual mais do que um lugar de inscrição de sonoridades, por assim dizer, o *kinkubu* é uma fonte histórica porque não deixa de se constituir como dispositivo historicizante. Basta, por exemplo, no processo de (re)constituição histórica dos *bayaka* (plural de *muyaka*) ter-se em conta as várias narrativas orais sobre a sua história recente, no sudoeste da República Democrática do Congo (RDC) e no norte de Angola, sobretudo nas regiões de Cuango e Alto Zaza, no município do Kimbele, província do Uige, onde esse grupo se estende geograficamente.

Uma dessas narrativas tem os rios como um dos espaço de circulação, isto é, sob o signo de som de tambor, onde se incorporam padrões rítmicos e melódicos em permanente conexão com as palavras ritmadas que lhe dão origem.

Em meu estudo sobre performance na canção em kikongo (2022), comento que, apesar da histórica organização sociopolítica e econômica do povo yaka, dos relatos orais e escritos sobre a sua história recente, compreende-se que esse povo tornou-se vítima da difamação inventada e difundida pelas autoridades coloniais belgas que colonizaram a RDC.

A forte resistência dos *bayaka* face à invasão levou a que os belgas, através de campanhas difamatórias, legitimassem narrativas segundo as quais os *bayaka* eram selvagens, porque não aceitavam os valores da civilização ocidental. Por isso, não é de se estranhar o fato

de até hoje, *muyaka*, na RDC e no norte de Angola, por exemplo, remeter para uma pessoa “inculta”, “desumana”, “suja” ou “rebelde”⁶⁸.

Nos rios, há, dentre outras, uma história narrada através do *kinkubu* que remete para “*muyaka akimi nsombokila*”, que literalmente traduzimos por “muyaka fugiu do percevejo”. Pelo que se percebe, o seu teor é satírico, na medida em que na longa duração da história, *muyaka* tem sido catalogado e descrito também como destemido. Portanto, dizer que ele foge de um percevejo pode remeter para um discurso metafórico, sustentando a antítese do que é ser *muyaka*, na visão de quem o descreve. A mensagem emitida pelo som em causa não deixa de ser uma poética tonal, caracterizada pela repetição.

Além do uso de fórmulas, as mensagens do tambor também são marcadas pelo uso frequente de repetições tanto para friccionar o ponto quanto para realçar a textura rítmica do texto. O resultado do uso desses recursos consiste no fato de que uma simples mensagem na língua falada se traduzirá em uma declaração consideravelmente mais longa na linguagem do tambor, principalmente porque a mensagem é sonorizada através de procedimentos musicais (Okpewho, 1992, p. 255-256)⁶⁹.

Pelo que se percebe, para além da constante incorporação de padrões rítmicos, as mensagens sonorizadas pelos tons (alto e baixo) do kikongo) são caracterizadas pela repetição, que é um recurso acionado pelas poetas, cantoras e instrumentistas, tornando o espetáculo mais atraente e cativante. Dito em outros termos, o resultado do uso desse recurso sonoro e prosódico é que torna a emissão da mensagem mais longa do que a que ocorre na língua humana.

O historiador Zumthor (2010) confirma esse fato quando refere que o tambor marca o ritmo básico da voz, mantendo-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “momento” poético oral.

Para compensar as ambiguidades provocadas pela disparidade dos outros traços sonoros (timbres vocálicos, oposições consonantais), um sistema de fórmulas perifrásticas permite substituir a “palavra” por uma figura mais longa para, aumentando o número das combinações tonais, facilitar sua decodificação. Assim praticada, a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética. Manipulado, como é regra, de forma expressiva, o som do tambor se enriquece de efeitos de intensidade, de conotações melódicas, que às vezes lhe permitem, como entre os Yorubá e os Akan, revezar com o canto no decorrer da performance (Zumthor, 2010, p. 188-189).

⁶⁸ Com o tempo, o campo semântico de *muyoka* alargou-se. De uma maneira geral, na RDC e em Angola, tratar alguém por *muyaka* significa qualifica-lo como bárbaro, porco, inculto.

⁶⁹ Apart from the use of formulas, drums messages are also marked by the frequent use of repetition both to rub in the point and to enhance the rhythmic texture of the text. The result of using these resources is that a simple message in spoken language will translate into a considerably longer statement in drum language, largely because the message is treated as a statement in poetic music (Okpewho, 1992, p. 255-256).

Essa percussão é acima de tudo uma linguagem poética, e a sua poeticidade está para além dos aspectos estritamente estéticos, em termos sonoros. A sua relação com a língua falada (kikongo, no caso) leva a que se afirme que se os tons emitidos são correlatos dos vocábulos a que se referem, então articulam, nesse sentido, dois índices, sendo um da oralidade (funcionamento da voz como portadora da linguagem) e o segundo, da vocalidade (conjunto das atividades e dos valores da voz que lhes são próprios, isto é, independentemente da linguagem).

Não se quer com isso dizer que os sons emitidos pelo tambor sonorizam sílabas (vogais e consoantes), pelo contrário, evidenciam as características de duração de tons dessas sílabas. Partindo desse pressuposto, pode-se afirmar que o *kinkubu* (texto) é marcado pela palavra e pela voz sem se perder de vista a dimensão corpórea, porque é nele que se inscrevem e se libertam.

Em outros termos, o *kinkubu* é a voz da água; sujeito de enunciação, visto que, como se afirmou acima, as suas sonoridades remetem, inevitavelmente, para uma história sobre os bayaka.

Desse modo, não deixa de se constituir como dispositivo historicizante enunciado por esse sujeito, que é o tambor da água. Com essa amostra, é possível reforçar a colocação de Cavarero (2011) segundo a qual não há uma sonoridade igual para todas as línguas, para todas as bocas e para todos os ouvidos, ou seja, a voz não é apenas som, mas é sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive.

Esse “alguém” a que a autora faz alusão não é exclusivamente o ser humano ancorado no paradigma antropocêntrico. Aliás, o dilema do antropoceno resulta de uma concepção antagônica do humano (ocidental moderno) como ser distinto e superior às outras espécies e em permanente oposição contra a natureza selvagem.

Essa concepção se expressa nos fundamentos do pensamento científico moderno, desde o *cogito* cartesiano até a própria (auto) classificação na taxonomia biológica como *homo sapiens* (Amorim, 2021).

Em contrapartida, a partir de estudos que abordam as experiências acústicas e comunicativas de seres considerados não humanos (aves, animais, plantas, minerais etc.) pode-se tensionar o entendimento que a linguística segregacionista, através dos tempos, veiculou ou ainda veicula acerca da noção de sujeito.

A esse respeito, apenas para ilustrar, podemos citar, Krause (2013), que propõe o conceito de biofonia (sons de origem biológica não humana) e Mâche (1992), por outro lado, que sugere o conceito de zoomusicologia (reflexão sobre o fenômeno musical, quando aplicada a animais que não o ser humano).

Esses exemplos têm uma forte implicação nas teorias da linguagem, quando se pensa o sujeito de enunciação sem que seja necessariamente a pessoa humana. Isso mostra claramente as visões e as percepções de mundo dos diferentes povos em relação a si e ao meio ambiente envolvente.

Ora, se água do rio é posta a falar por meio do *kinkubu*, então estamos diante de mais um congêneres do ser humano, por assim dizer, e não deixa de ser uma pista que nos pode ajudar a ampliar as reflexões e os estudos acerca dos limites do antropocentrismo, pelo menos no que a linguagem diz respeito.⁷⁰

Essa afirmação é comungada por vários autores que acentuam que se todas as coisas e seres estão sujeitos a transformações ao longo do tempo, o entendimento sobre esse fato nos escapa na percepção cotidiana por estarmos imersos na nossa própria escala temporal.

Se consideramos as diferentes escalas, é possível conceber, por exemplo, (na escala geológica) o “nascimento” de uma montanha no momento de sua formação. Num mundo pensado como música, as coisas e seres são também fenômenos transitórios, ou seja: eventos. E, inversamente, numa perspectiva cosmopolítica, os eventos são “pessoas” com corpo (“feixe de afetos e capacidades”) e, portanto, têm “vozes” distintas. Ao se pensar a relação entre música e linguagem a partir da voz como fenômeno incorporado, emerge a reflexão sobre o canto e a fala, aspectos atualizados dos domínios virtuais da música e da linguagem. A voz, assinatura sonora da subjetividade incorporada, pode ser abstraída em linhas de discurso (“vozes concordantes ou discordantes”), linhas melódicas (“condução de vozes”) etc. Essas linhas são conduzidas, cada uma, por ritmos característicos e o seu conjunto resulta em polifonias (arranjos de muitas vozes diferentes) e em polirritmias (Filho, 2023, p. 109).

Pode-se depreender que a água do rio é um corpo com “vozes”, com “linhas melódicas”, sendo que um dos aspectos mais significativos da sua percepção é operada pela pluralidade de padrões rítmicos compostos, simultaneamente, não como unidades isoladas, mas sim como um todo integrado.

Essa voz, no nosso entender, não deixa de ser a voz do narrador-parresiasista africano que, como sinaliza Severo (2020), por um lado, desempenharia um papel parecido com o do profeta, que não fala em seu nome, mas é uma espécie de mediador. Por outro lado, isto é, diferentemente do profeta, o narrador em questão está implicado em seu dizer, o que significa que a sua conduta é julgada por seus interlocutores como prova da verdade do seu dizer; além disso, seu dizer produz um efeito moral sobre a conduta do interlocutor.

⁷⁰ Conforme narra Albert Bruce, longe do nosso antropocentrismo, os Yanomami, no Brasil, julgam que os animais são humanos antigos que assumiram a aparência (uma pele) de animais de caça aos olhos dos humanos de hoje (mais tarde criados pelo demiurgo *Omama*), embora mantendo sua subjetividade original. Isso leva a que eles acreditem que os animais, apesar de sua diferenciação corporal, sempre concebem os humanos como seus pares (habitantes de casas).

Continuando, para além da voz do tambor, por assim dizer, os textos em kikongo e umbundu são caracterizados também por recursos fonossimbólicos, como as onomatopeias e os ideofones que resultam da imitação de sons diversos pelos falantes dessas línguas. Segundo Brathwaite (2000), citado por Cavarero (2011), o vocálico, mediante a inteligência silábica, é o núcleo essencial em torno do qual se organiza a estrutura semântica da língua. Entra em jogo, por exemplo, o som onomatopeico da palavra.

Mais do que imitar as coisas como quer a teoria da linguagem como imitação, trata-se de uma vocalidade que imita antes de tudo os sons do ambiente circundante. O ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos. A base do vocálico é, por conseguinte, essencialmente musical, no sentido em que se uniformiza à sonoridade contextual do mundo com os seus ruídos e dela participa (Cavarero, 2011, p. 177).

Essa citação reflete algumas canções selecionadas neste estudo, como a que transcrevemos abaixo, a qual retrata a figura de um homem bêbado.

Mwana toko nwini lungwila olekama nkandalale mame yo

Mwana toko nwini lungwila olekama nkandalale mame yo

— *E!lungwile mono bene ikamanga lo*

— *Elungwile mono bene ikamanga lo*

Kwé kwé, kwé, kwé kwé kwé⁷¹

É cantada em diversos lugares e momentos. Nos rios, torna-se, não poucas vezes, uma afronta contra os homens considerados irresponsáveis, com comportamentos e atitudes condenáveis pela sociedade, no geral, e pelas mulheres, em particular. Isso ocorre pelo facto de que muitas vezes, por conta das contingências históricas, a sociedade ser regulada, educada com princípios heteronormativos e compulsórios que levam a que as mulheres não possam exprimir as suas ideias, os seus pensamentos e os seus sentimentos onde quer que seja.

Desse modo, se a sociedade é hostil no sentido em que as mulheres não podem falar de tudo que pensam, então os rios, assembleias públicas a céu aberto, acabam sendo esse espaço de liberdade onde se anulam os protocolos ou os regimentos social e historicamente constituídos. Por isso, não é por mera casualidade que elas, no seu pleno direito, quando cantam, questionam certos assuntos considerados tabus nos meios sociais. Isso é visível quando dizem “*Mwana toko nwini lungwila olekama nkandalale mame yo*” para se referirem a um homem embriagado, que não consegue levantar-se para ir ao trabalho.

⁷¹ O jovem bebeu lungwila, embriagou-se e dormiu/ o jovem bebeu lungwila, embriagou-se e dormiu/ Se bebo, eu mesmo é que faço o lungwila/ Eu mesmo é que faço o lungwila/ kwe, kwe, kwe. Kwe kwe, kwe, kwe.

Em resposta, ele diz “— *E! lungwile mono bene ikamanga lo*”, que quer dizer (se bebo, eu mesmo é que faço o lungwila). O som onomatopeico “*kwé kwé, kwé, kwé, kwé, kwé*” não aparece apenas sob o signo de efeito estilístico é, acima de tudo, a voz das mulheres que, num tom satírico, imprimem a ideia de escárnio contra esse homem.

Essa sequência onomatopeica é a imitação do som que a máquina artesanal de lungwila produz. Essa máquina é feita de tronco escavado, sendo que a parte escavada (onde se colocam pedaços de cana-de-açúcar) possui um pequeno orifício no seu interior, permitindo a escoação do caldo de cana-de-açúcar que transcorre até um recipiente posto na parte externa da máquina, quando o fabricante manuseia uma vara comprida de cima para baixo e de baixo para cima, com o objetivo de moer a cana-de-açúcar.

O recipiente em causa é espécie de reservatório de caldo que, por sua vez, é conservado, com adição de ervas e raízes de plantas que alcoolizam muito mais o *lungwila* (bebida artesanal doce) que significa “ouçam-me”. Para além disso, vale assinalar outras formas textuais entrelaçadas as quais resultam da interseção entre o *savu* (conto) e *nkunga* (canção), que se encaixam no conceito de representação teatral.

É o que acontece com a narração abaixo descrita, que no plano linguístico evidencia a interação de duas línguas (kikongo e francês), embora a primeira predomine.

O texto retala a história de uma criança não assumida pelo seu pai, e que é abandonada num recinto de um edifício pela sua mãe.

No início da narração, a contadora de história faz uma autodescrição, assinalando que é fofqueira e possui habilidades em inventar histórias para causar pânico na sociedade. Isso pode ser percebido quando diz “*fonda ngyenda fondingi*”, unidade frásica que ilustra nitidamente, por assim dizer, a kikongonização do francês, sendo *fonda* do francês *fonder*, que significa criar, inventar, fundar, e *fondingi* referente ao hábito de criar e inventar.

Fica evidente o gênio criativo acionado pelas mulheres, que também são criadoras de artes verbais marcadas pela ficcionalidade que reflete os problemas do dia a dia das comunidades a que pertencem.

Em relação à interação entre kikongo e francês, tem outras construções frásicas que mostram esse processo, como se pode observar: “*Mwana wanlekese mu terasse*” (abandonou a criança no quintal), o quintal é dito em francês, “*terasse*”; e “*muntu wukunsadila couchement nkatwe*” (e ninguém lhe dará enxoval). Enxoval, em francês “*couchement*”, como se pode observar também na referida narrativa transcrita integralmente.

Omama, yalutela nsangu? Emono nsangu ngina.

— (*seva*)

Fonda ngyenda fongingi. Omazwizi yayenda gwana omuntu wawutidi. Mwana wanlekese muterase; Omwana wamoyo kawuta, kansi kuntuba. Muntu wukunsadila kushema nkatwe. Mwana ele kuntuba. E mambu. kamambu kwe?

— *Mambwe (seva)*⁷²

Essa narrativa, universo simbólico de caráter ficcional, entrelaça-se com a canção “*kweyi welenge?*” (onde você foi?), na qual os sujeitos de enunciação questionam onde terá ido a mulher (fofoqueira), que ao invés de ficar em sua casa, terá passado parte do seu tempo andando rua após rua, inventando problemas desagradáveis.

Kweyi welenge?

Kweyi welenge?

— *Wele ningisi malumalu*

Kweyi welenge?

*Wele fondi mambwe*⁷³

Marcada pela repetição de versos sob a forma interrogativa “*kweyi welenge?*”, a canção termina com o verso “— *wele ningisi malumalu*”, que significa “foste arranjar problemas” e expressa a indignação das cantoras contra a fofoqueira. Este último trecho melódico indica, para além ação vocal, o procedimento de distribuição de falas na letra, visto que, apesar de a canção ser cantada em uníssono, revela a mudança de voz das performers, sendo “*kwe welenge?*” a pergunta e “*wele ningisi malumalu*” a resposta, remetendo para uma ação dramática e dialógica.

Ao contrário do que acontece no plano da escrita literária, em que as figuras atuantes são lidas, nas artes cênicas onde o “aqui e agora” são correlatos de performances ao vivo, como é o caso dessa manifestação discursiva em análise, as *performers* são, de fato, pessoas reais em interação, conforme as exigências do espetáculo (re)apresentado que não deixa de ser movido pela teatralidade.

Como nos lembra Thomaz (2016), para o russo Nicolas Evreinov, a teatralidade é concebida como um “instinto de transfiguração” pré-estético, a qual dá origem a todas as artes

⁷² “Mamas, posso vos contar uma história? Eu sou a história. (risos). O meu trabalho é difamar as pessoas. Ontem, vi uma senhora que deu à luz. Ela abandonou a sua filha num quintal. A criança nasceu viva. Não há quem possa comprar enxoval para ela. A criança foi deitada. Isso é problema, não é?”.

⁷³ “Onde foste? Foste arranjar problemas/ Onde foste? Foste apressadamente arranjar problemas”.

e para além do teatro. Aqui, entende-se a tentativa de se aproximar a teatralidade e cotidiano. Evreinov corre o risco de anular a especificidade da teatralidade no domínio das artes cênicas, na medida em que confere uma extensão a esse termo que merece ser explorada, como também observa Féral (2015).

Essa autora argumenta que se a condição *sine qua non* da teatralidade é a criação de outro espaço onde a ficção pode surgir, então essa característica não parece ser específica do teatro, pois Evreinov afirmava que a teatralidade do teatro assenta-se essencialmente sobre a teatralidade do ator, que é movido por um instinto teatral que lhe suscita o gosto por transformar o real circundante.

Na sequência disso, Féral (2015) percebe que temos nessa dupla polaridade (eu-real), interfaces fundamentais de toda reflexão sobre a teatralidade cênica: seu lugar de emergência (ator) e seu ponto de finalização (a relação que institui com o real).

As modalidades de relação que se estabelecem entre os dois polos são dadas pelo jogo, cujas regras têm a ver, ao mesmo tempo, com o pontual e o permanente. Na verdade, os percursos entre esses dois polos podem ser variados, mas não obrigatórios. Eles organizam as três modalidades da relação que definem o processo da teatralidade e que pode envolver o conjunto do teatro, respeitando as mudanças históricas, sociológicas ou estéticas: o ator, a ficção e o jogo (Féral, 2015, p. 90-91).

Embora Féral aborde essa questão na perspectiva dos estudos relacionados com o teatro, a teatralidade não é uma exceção particularmente na enunciação e recepção do conto-canção em causa. As *performers*, que também são as ouvintes-participantes da narrativa, não deixam de ser portadoras da teatralidade inscrita na cena.

Seguindo o raciocínio de Féral (2015), pode-se afirmar que elas a codificam e a inscrevem em cena por meio de signos, de estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeitos em processo que explora seus avessos, a fim de fazê-los falar. Essas estruturas simbólicas resultantes de simulacros e de ilusões manifestam em cena (no aqui e agora) a emergência de mundos possíveis, dos quais as ouvintes-participantes aprendem, simultaneamente, toda a verdade e toda a ilusão.

No conto e na canção, percebe-se a necessidade de se preservar o censo de identidade comunitária através da valorização dos princípios éticos, morais e cívicos socialmente aceitos.

Assim, embora “*kweyi welenge?*” tenha dimensão lúdica, nela está investida uma aura simbólica e histórica, na medida em que privilegia a manutenção da memória histórica do grupo. A constestação varia de tom, tendo em vista o fato de que há questões do plano moral convocadas nos ritos performativos que se dão nos rios, como também tem cantos cujo plano de expressão é caracterizado pelo tensionamento de questões atinentes a questões políticas. Em

“*vutula petróleo!*” (devolva o petróleo!), observa-se o repúdio contra o governo no poder em Angola desde 1975. Das suas vozes poéticas, sem recurso ao *kinkubu*, ouvia-se:

Vutulé, vutelé, mwivi ya petróleo
Yandi ovutulanga Ngoletu manima
*Yandi ovutulanga nsyeto manima*⁷⁴

O primeiro verso, no modo imperativo, remete para “devolva, gatuno de petróleo!”, enquanto a segunda e a terceira unidades melódicas fazem referência a “ele é que atrasa a nossa terra”, referindo-se, nesse caso, aos governantes angolanos.

A performance vocal é contundente, expressando o descontentamento do povo empobrecido, que se posiciona face às injustiças e às assimetrias sociais, num país rico em recursos naturais, mas com grande parte da sua população mergulhada na pobreza extrema.

Os versos “Devolva, gatuno de petróleo/ Ele é que atrasa a nossa terra” são um exemplo claro dessas vozes contestatárias. Revela-se importante ressaltar que essa canção, como tantas outras, circula nos diversos momentos e lugares e não deixa de ser marcada pela elasticidade, pois jamais é entoada de maneira fixa.

Não são poucas as vezes em que é cantada nos rituais fúnebres, com especificidades textuais e performáticas que vale a pena explicitar. Entretanto, comecemos pela dimensão textual. É estruturalmente curta, com unidades melódicas repetidas sob um tom bastante melancólico, podendo ser acompanhada de choros e o bater de palmas. Nos óbitos, por exemplo, as(os) *performers* cantam:

Vutule, vutule, vutule mama
*Bevutulanga kwawe manima*⁷⁵

Essa é uma das versões da canção “vutula petróleo”, a qual faz alusão à morte de um ente querido numa determinada família e tem como audiência a comunidade como um todo. No momento em que é entoada, novos elementos são evocados e inseridos na sua textura. É o caso da inserção do nome da pessoa falecida. Esse gesto discursivo e simbólico imprime, no texto e na sua compreensão, elementos do universo sociológico, cosmológico e mitológico.

A alusão do nome da pessoa falecida é uma forma enunciativa de carácter transcendental, ou seja, dizer “*mano António kwendanga/ mbote kwa mama*” (tu que partes,

⁷⁴ “Devolva, devolva, gatuno de petróleo/ É ele que atrasa a nossa Angola/ Ele é que atrasa a nossa terra”.

⁷⁵ “Volte, volte, volte, mama/ Eles fazem com que retrocedamos”.

mano António/ cumprimente a mãe) equivale dizer que se reconhece e se respeita o princípio-base da cultura kongo: a participação vital.

Como nos lembra Altuna (2014), nessa união vital existe uma hierarquia de forças ativadas pela interação permanente, que é um elemento de conexão que une todos os seres sem os confundir, porque é, de fato, comum a todos e vivifica a cada um porque está no seu interior. Essa afirmação pode ser complementada pela seguinte:

A sociedade banta forma uma continuidade vital, solidária, de vivos e antepassados e de vivos entre si. É um circuito de comunicações vitais incessante. A ordem social, a religião e a vida comunitária fundamentam-se em idêntica corrente vital que une, sem possibilidades de separação, os dois mundos (Altuna, 2014, p. 66).

Na sequência dessa citação, que está baseada no segmento melódico “mano António que partiu, cumprimente a mãe”, pode-se afirmar que os(as) cantores(as), por via de um dizer estético, simbólico e mítico acima de tudo, se comunicam com a pessoa falecida a quem esperam que também faça chegar o recado da família a um membro familiar falecido há muito mais tempo. Essa crença é atestada tanto pelos estudiosos dos diversos campos culturais bantu, quanto pelas evidências que os próprios povos dispõem. É o caso do provérbio em kikongo “*mvumbi wafwa kyamesu, kafwa kya matu ko*” (o morto não vê, mas ouve).

Tendo em atenção o recado transmitido à pessoa falecida, por intermédio do ente querido também falecido, permite-nos pensar na memória espiralar ancorada, pelo que entendemos, no princípio da participação vital, ocasionando, nesse sentido, o que chamaríamos por vaivém da memória, reconectando, por via de diversas práticas ritualísticas, os vivos e os mortos, nos diversos espaços e tempos. Isso tem muito a ver com o significado do tempo entre os bantu, no geral, e kongo, em particular.

O passado é privilegiado, pois esse é o tempo dos antepassados. O passado, no entanto, não é fossilizado. Ele é potencialmente transformador, tal como a tradição-acúmulo de tempo transcorrido. O tempo africano, tal como o universo africano, está prenhe de ancestralidade. Assim como o visível não se separa do invisível [...] assim também o tempo dos mortos não se encontra separado do tempo dos vivos [...] (Oliveira, 2006, p. 52).

Com isso, considerando a canção em análise, pode-se afirmar que as pessoas falecidas (manu António e mama), assim como os ancestrais, apesar de serem seres inscritos no tempo transcorrido, influem sobre os vivos de várias maneiras.

No caso de “vutule”, por exemplo, a referenciação da “mama” dá-se mais no sentido de se pedir sua intervenção nos problemas vivenciados pelos vivos – a sua família –, dado que

se acredita que o malgrado “mano António” terá sido “comido⁷⁶” por alguém. Por outro lado, temos a canção *se yalwaka* (já vou chegar), acompanhada de *kinkubu*, cujo batimento combina sons melódicos variados em decorrência dos múltiplos movimentos das mãos das percussionistas na e sobre as águas do rio. A intensidade com que o *kinkubu* é tocado demonstra a sua sincronia com o lastro entoacional do canto, que é também intenso, com múltiplas curvas melódicas.

Mono mwana Ngola, si yalwaka mu Ngola

Nzila Ngola, kizeyo ko

Holden, unsonga nzila yayaya

Holden unsonga nzila yayaya

Mono nzila Ngola kizeyo ko⁷⁷

Essa canção, que faz referência à história recente de Angola, em termos cronológicos, enquadra-se no período da luta de libertação do jugo colonial português. Como se pode observar, no trecho melódico *Holden unsonga nzila yayaya*, faz-se alusão a Holden Roberto, nacionalista e líder da UPNA (União das Populações do Norte de Angola) que depois foi chamada UPA (União das Populações de Angola), em 1958, e transformada em FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), em 1962.

É importante sublinhar que a UPNA foi criada em 10 de Julho de 1957, em Leopoldville e em Matadi (atual RDC), por iniciativa de um restrito grupo de bakongo protestantes, inicialmente dirigido por Nekaka.

Em novembro de 1958, essa organização política que tinha sido influenciada por diversos missionários protestantes americanos e por vários líderes africanos, como Nkrumah, passa a ter a designação de UPA, deixando de ser um movimento regional e isso possibilitou a sua expansão no nordeste de Angola, entre 1959 e 1960. Antes e durante esse período, por força das contingências históricas (guerra colonial, comércio etc.), muitos(as) bakongo de Angola refugiaram-se em países como Congo-Brazaville e Congo-Kinshasa.

Como acentuam Pélissier e Wheeler (2009), o período que antecedeu a independência de Angola, sobretudo a década de 1960, foi marcado pelos debates anuais das Nações Unidas acerca das políticas africanas de Portugal. Um dos efeitos mais significativos das Nações

⁷⁶ Na cosmopercepção kongo, o verbo *kudya* ou *dya* (comer) remete também para a morte de alguém por via de superstição.

⁷⁷ “Sou filho de Angola, já lá vou chegar. Infelizmente desconheço o caminho. Holden, indica-me o caminho. Eu não o conheço”.

Unidas foi providenciar assistência aos(as) refugiados(as) angolanos(as), que foram impelidos pela guerra em direção a países como Congo-Kinshasa, Zâmbia Congo-Brazaville.

Os seus números aumentaram ao longo de toda a década de 1960, apesar dos regressos a Angola, que começaram no final do ano de 1961. Na realidade, todas as áreas firmemente controladas pela UPA perderam a quase totalidade dos seus habitantes (isto é, a população do distrito do Zaire foi reduzida de 102.777 habitantes, em 1960, para cerca de 30 mil, em 1968), enquanto áreas não baxi-congo (ou seja, a leste da linha Maquela do Zombo – Carmona [Uíge] – Negage) testemunharam o regresso gradual dos seus habitantes, à semelhança de Cabinda (Pélissier; Wheeler, 2009, p. 276-277).

Nesse período, verifica-se o regresso a Angola de bakongo, que se intensificou depois da independência de Angola. Esses(as) angolanos(as) que regressaram à sua pátria ficaram conhecidos(as) como *regressados(as)*, termo muitas vezes empregado no sentido pejorativo para reduzir os bakongo a zairenses, ou seja, estrangeiros(as) em território angolano como se de fato não tivessem a nacionalidade angolana.

Essa questão tem um fundo político e ideológico, e a história evidencia as clivagens entre os movimentos nacionalistas que lutaram pela independência de Angola, como são os casos da FNLA, MPLA e UNITA.

Não sendo nosso objetivo aprofundar essa questão, fica claro que se trata de uma breve contextualização com vista a facilitar a compreensão de alguns acontecimentos que marcaram e ainda marcam a história política angolana.

Esses partidos políticos emergiram no contexto da guerra fria, e a sua luta pela independência de Angola implicava também a aquisição de apoio externo, sobretudo do ponto de vista político-ideológico e militar.

Como se sabe, entre 1945 e 1989, a política global estava polarizada, sendo que os Estados Unidos da América (EUA) e a então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) lutavam para a expansão e consolidação das suas zonas de influência fora dos seus territórios.

Nesse sentido, a África, no geral, e Angola, em particular, viriam a ser, no plano da política externa dos EUA e da URSS, um escudo para o fortalecimento desses países em várias esferas (econômica, social, militar, tecnológica etc.). Ao contrário do MPLA, que tinha apoio da URSS e seus aliados, a FNLA e a UNITA eram apoiados pelos EUA, e isso esteve na base da rivalidade entre esses partidos e que abrangeu as populações de vários grupos étnicos, como o bakongo, considerados zairenses.

É exatamente esse povo que regressava a Angola, e cantava – e ainda canta – em vários lugares de convivência, como é o caso dos rios, a canção onde se ouvem trechos melódicos:

Holden unsonga nzila yayaya. Mono nzila Ngola kizeyo ko, que significa “Holden, indica-me o caminho. Eu não o conheço”. Se por um lado os(as) refugiados(as) bakongo assumiam ter a nacionalidade angolana, pese embora tenham sido chamados de zairenses em Angola, por outro, no Zaire (atual RDC), no geral, eram e são considerados bazombo, subgrupo kongo que habita maioritariamente o município de Maquela do Zombo, localizado na província Uíge.

Na RDC, o termo bazombo é, às vezes, empregado no sentido pejorativo para se referir aos(às) estrangeiros(as), isto é, bakongo nascido(a) em Angola, o que equivale a dizer que parecem ser estrangeiros(as) em ambos os países, os sem-terra, por assim dizer. A canção em questão não deixa de ser um documento, narra um acontecimento histórico aludindo a Holden Roberto, figura emblemática na luta pela libertação de Angola do jugo colonial português que, como Jonas Malheiro Savimbi, não ocupa lugar privilegiado nos discursos oficiais do partido no poder em Angola desde 1975.

Pelo que nos parece, as clivagens históricas resultantes dos conflitos entre esses partidos políticos estão na base de uma certa invisibilização e um certo apagamento dos feitos da FNLA e da UNITA no processo de luta pela libertação nacional.

Não se quer com isso dizer que se trata de um acontecimento que escapa à inscrição, ele está inscrito nos lugares e nos sujeitos e circula em vários suportes, como nas plataformas digitais, livros etc., embora, como se afirmou atrás, não mereça a mesma atenção que se dá, por exemplo, aos chamados heróis nacionais vinculados ao regime político no poder.

Em outros termos, “falando de história e de política, não há como não considerar o fato de que a memória seja feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos” (Orlandi, 1999, p. 59).

Nesse sentido, parece-nos que o silenciamento ocorre mais nas instituições de poder nas quais o dizer a história, sobretudo a de libertação de Angola do jugo colonial, é monopolizá-la e ajustá-la aos interesses do partido no poder a fim de disseminá-la como história única, visando fomentar a memória social segundo os interesses da classe política no poder.

As figuras emblemáticas ligadas ao MPLA, como Agostinho Neto, Saydi Mingas, Deolinda Rodrigues, por via do projeto político-partidário, assumem o protagonismo da/na história, por isso, não é de se estranhar a efetivação da agenda de “heroificação” que os torna, por assim dizer, arquétipo de aspirações coletivas.

Nesse sentido, a memória não é apenas conquista, mas também um instrumento de poder. Existe uma luta pela dominação da recordação e da tradição, estabelecendo aquilo que deve ser lembrado e aquilo que deve ser esquecido. Vale destacar que esse aspecto mostra-se bastante evidente na sociedade em que vivemos, na qual se verifica uma verdadeira imposição e manipulação de memórias (Ricoeur, 2012) por

determinados grupos que, detendo em suas mãos o poder econômico e financeiro, acabam difundindo visões de mundo e modelos culturais [...] (Gevehr, 2016, p. 950).

Apesar disso, a circulação da referida canção, para além de ter um carácter lúdico, é acima de tudo um meio informativo, na medida em que narra um acontecimento histórico, o que permite que as cantoras e percussionistas, enquanto ouvintes-participantes dos espectáculos que realizam nos rios, mantenham vivo seu repertório transmitido oralmente e que se cristaliza na sociedade.

O outro ponto importante a referir sobre essa canção é o fato de fazer parte da tradição oral, um campo fértil, com narrativas para a (re)escrita da história da região kongo e não só.

Queremos com isso dizer que não deixa de ser mais uma amostra de que a tradição oral kongo é uma das fontes privilegiadas para as pesquisas dos domínios da antropologia, arqueologia, artes, história, filosofias e linguística. É importante ressaltar que os cantos de que estamos falando possuem vários temas, sendo que algumas refletem questões como a poligamia, como bem ilustra o canto *kooko kutolekele* (o braço quebrou).

Eyaye yaye, eyaye yaye

Eyaye yaye yaye eyaye

Kooku kutolekele kwani

Dikakungilanga yakala keza munzwani

— *Kikuvani yani ko*

E umu yaya, ka tour aku ko

— *eyaya ndadidye*⁷⁸

Essa canção, que retrata a história de duas mulheres de um polígamo, está marcada, no início, pelas repetição de vocalises *eyaye yaye yaye eyaye*, simbolizando o choro de uma das mulheres, particularmente a que clama pelo retorno do marido à sua casa, alegando “*kooku kutolekele kwani*” (o meu braço quebrou), com o intuito de o marido comover-se com essa situação e, por conseguinte, ir cuidar dela.

Na verdade, trata-se de simulação dessa mulher que, por sentir a falta do marido e ciente de que ele está com a sua rival, então espera que este vá ficar com ela. Entretanto, tal não acontece porque a rival, ou seja, a outra mulher, em resposta, diz: “*kikuvani yani ko, e umu yaya ka tour waku ko*” (hoje não te darei o marido, não é a tua vez de ficar com ele).

⁷⁸ “Eyaye yaye, eyaye yaye yaye/ Eyaye yaye yaye eyaye yaye/ O braço quebrou/ Ela diz isso para o marido ir à casa dela. Hoje não te darei o marido/ Hoje não é a tua vez de ficar com ele. – Ai de mim”.

Esse canto, acompanhado pelas sonoridades intensas do tambor de água, evidencia, no plano linguístico, a interação entre kikongo e francês. Na unidade melódia “*e umu ka tour aku ko*”, identificamos o vocábulo francês “tour”, que significa “vez”.

No plano da representação cênica, no rio, constatou-se a divisão de papéis entre as *performers*, sendo que uma diz estar com o braço quebrado, e a outra desdenha a rival, para além de impedir o marido de ir cuidar dela.

A encenação, caracterizada pela briga entre elas, envolve a participação de mais *performers*, que as acudem. Embora a dramatização seja enquadrada no universo ficcional, certo é que também ocorre na esfera de superfície sócio-histórica, conforme narra Maria Tukwadyawu.

Bobo bakalanga ye ntima wasavuka wavevoka bazolanga tukabula kyese yambula tukabula mpasi ye yandi ukwiza, nksasi bankaka bakanga ye ntima wakangama kabazolanga woko Ah! Ndwa si kwambokolo longo Kizolele kwame wasompa ko ankaka akotanga munzo nganga nkisi mpasi vo kazelanga se zayi wa yakala; evo kazelanga se zayi wa nduka kwiza ku kota... makuku malambilwanga imanwananga sur tout mono muntu moyo (Entrevista concedida em sua residência/ Abril de 2021)⁷⁹.

Nessa afirmação, acentua-se a poligamia como instituição do tecido cultural kongo, assim como alguns problemas que acarreta. Antes de se adentrar nesse ponto, convém-nos citar o seguinte provérbio em kikongo: *nkento nkanda nsesi, vavwandanga zole ko* (a mulher é como a pele da gazela, não serve para duas pessoas).

Embora se reconheça que o sentido dos textos ou discursos dependa essencialmente das condições de sua produção, é importante sublinhar que esse provérbio é também proferido para se reforçar a tese segundo a qual a sociedade kongo é poligâmica.

Nesse provérbio, é marcante a comparação que se faz da pele da gazela com a mulher, reforçando a ideia de que uma mulher só pode ser casada com um homem.

A metáfora: *nkento nkanda nsesi* é, em si, um marcador espacial, assinalando a demarcação de um espaço pequeno. Equivale isso a dizer que pela sua pequenez, é impossível abrigar duas pessoas. É exatamente isso: *vavwandanga zole ko* (não serve para duas pessoas). Portanto, a mulher é proibida de ter mais de um marido. A poligamia evidenciada na canção é sucessiva, pois decorre do fato de que o homem possui mais uma mulher sem repudiar a anterior.

⁷⁹As mulheres com bom coração aceitam compartilhar a alegria e a tristeza com a nova mulher do esposo. Mas as outras com mau coração não aceitam isso. Ah essa nova mulher quer tirar-me do lar. Não aceito. Tem mulheres que vão às casas místicas e esotéricas para combater a rival... se as pedras que seguram a panela na cozinha se chocam, imagina eu que sou pessoa...

No contexto bantu, como explica Altuna (2014), essa instituição surgiu em época tardia, quando a evolução das técnicas possibilitou a acumulação de bens, a venda ou intercâmbio de excedentes e as especializações de indivíduos destacados socialmente. A princípio, era exclusiva dessas castas e generalizou-se mais tarde.

Pese embora seja apontada como solução de problemas sociais, econômicos e políticos, atualmente, com a modernidade que vem evocando a ideia de desenvolvimento do capitalismo, com a formação de estados-nações e suas dinâmicas sociais, políticas, econômicas, jurídicas, educacionais, a poligamia tem sido cada vez mais questionada e recusada.

Não são poucos os casos em que as pessoas a recusam devido a vários fatores, como a falta de condições financeiras que possibilitam assegurar plenamente a poligamia, assim como também é contestada por fatores religiosos. Ao contrário do islão, que legitima a poligamia, o cristianismo, como sabemos, prega a monogamia, o que leva a que haja cada vez mais casamentos monogâmicos.

Continuando, isto é, na sequência da afirmação da interlocutora acima referenciada, podemos destacar mais uma questão, a qual se insere no plano metafísico. Trata-se de mulheres que, temendo que os maridos se divorciem delas, recorrem a poderes místico-esotéricos com a finalidade de salvaguardarem os seus casamentos, evitando, desse modo, que os seus maridos fiquem com as suas rivais. Por outro lado, tem mulheres que apoiam a poligamia, pelo que não são poucos os casos em que elas aconselham os maridos a se casarem com mais mulheres, como se pode observar.

Também a esposa pode exigir ao marido que arranje outra mulher para dividir as tarefas domésticas. Isto deixa entender que, em tais casos, as mulheres não consideram a poligamia como um sinal de inferioridade ou de degradação. A tal ponto chegou a prepotência masculina e a educação dada às jovens (Altuna, 2014, p. 346).

O fato de muitos estudos focalizarem mais essas sociedades sob o viés moralista, não se pode assumir esse tipo de argumento como inquestionável. A questão é óbvia no cotidiano dessas sociedades, onde princípios heteronormativos são um fato. Tomando como amostra as canções analisadas neste trabalho, damo-nos conta de problemas provocados pela poligamia, como conflitos entre mulheres de um polígamo, para além do fato de que a minha vivência permitiu-me saber a incapacidade financeira de polígamos, que fazia com que muitas vezes não conseguissem garantir as condições básicas para as suas mulheres e seus filhos. Refiro-me, por exemplo, à falta de condições para se garantir os bens de primeira necessidade e a formação académica.

5.2.3. Dos campos agrícolas

Entre os ovimbundu, conforme explica Gomes (2016), até ao surgimento da burguesia rural (*olomfumbelo*), a terra era um património comunitário sob gestão directa do Soma⁸⁰, e repartia-se em três segmentos: (i) *imbo* ou *óféká*, espaço habitacionário reservado para fim de coabitação humana; (ii) *óvisèngé*, reservado ao exercício de actividades económicas como agropecuárias e pesca; e (iii) *òsí* ou *àlùmdá*, espaço considerado sagrado por causa das sepulturas dos(as) mais velhos(as), ou seja, é local aparentemente abandonado por não haver habitantes, tratava-se de reserva sob controle direto da família.

Atualmente, para além de terras consideradas reservas de Estado, parte delas tem como titulares as famílias que as herdaram dos seus ancestrais, como é o caso de *óvisèngé*, de que se ocupa esta parte do trabalho.

Assim como o resto de Angola, a região planáltica possui terras aráveis e aluviões que se acumulam ao longo dos rios e das regiões baixas, que fazem com que a fertilidade dos seus solos propicie a prática de uma agricultura bastante rentável, garantindo bens alimentares para o consumo e para a comercialização, fonte de receita para as famílias e para o país.

É importante não perder de vista o fato de que todas as actividades socioeconómicas entre os ovimbundu, como é o caso da agricultura, é feita tendo sempre em conta a divisão de trabalho.

Em relação a essa questão, Elungu (2012) lembra-nos que em quase toda África considerada bantu a divisão do trabalho corresponde à divisão da humanidade em sexos. O trabalho, ainda que penoso, é considerado como com um esforço natural para pedir à natureza aquilo que esta se predispõe a oferecer; tende, desse modo, a prolongar e a completar a natureza, destinando-se a satisfazer as necessidades reais da vida.

Contextualizando, entre os ovimbundu, na divisão de trabalho, os membros da comunidade exercem diversas actividades, como é o caso da agricultura, cuja tipologia é essencialmente resultado da racionalidade produtiva e do respeito às exigências ecológicas, por isso encontramos diversos campos de agricultura, sendo que cada um possui o seu método próprio, como explica Malumbu (2005).

1. *Ongunda*: o termo *ongunda* diz respeito às qualidades de uma empresa agrícola que está a começar e cuja exploração para o cultivo é demasiada lenta por causa da dureza

⁸⁰ Rei.

dos terrenos cultivados pela primeira vez. O seu cultivo exige um tempo considerável, em virtude de fatores como conhecimento das suas características morfológicas, físicas e químicas, por formas a que os agricultores possam saber os tipos de produtos que podem ser cultivados nesse tipo de solo;

2. *Ombanda*: esse vocábulo deriva de *ombanda*, a qual remete para a encosta, ou declive, e aos climas montanhosos de altitude superior aos 1.500 metros. A adaptação ao terreno para a prática de atividade agrícola é feita através de plataformas niveladas e curvas a acompanhar as formas montanhosas;
3. *Elunda*: é nome que se atribui aos terrenos onde existiam aldeias que, por um ou outro motivo, acabaram por ser abandonadas pelas comunidades. Existem vários fatores que levam a que esse tipo de campo agrícola seja abandonado, como as doenças desconhecidas que infectam as pessoas. Nesses casos, para que seja cultivado, a comunidade pode optar por chamar o chefe da aldeia para autorizar a prática da agricultura nesse solo.
4. *Onaka*: traduz-se em campo-horta, que é uma agricultura do tipo mediterrâneo praticada junto das nascentes de água e ao longo dos rios. Para além da água em abundância, a sua fertilidade é garantida pelos aluviões. Ela é economicamente o campo mais estratégico para a subsistência das famílias. Segundo Malumbu (2005), cultiva-se, no geral, no período seco, e os alimentos aí coletados servem para cobrir o período crítico pela escassez de alimentos nos meses que vão de janeiro a março, período em que os produtos agrícolas dos grandes campos de agricultura ou foram consumidos ou foram vendidos;
5. *Epya*: o termo é referente à empresa agrícola familiar propriamente dita e pode atingir 20 ou mais hectares de extensão. A sua estrutura interna é muito complexa e obedece aos princípios da racionalidade produtiva e da ecologia. Na sua estrutura interna, apresenta ao centro uma casa-abrigo designada *ocipundo*, que pode servir definitivamente de habitação ou de um rudimentar e esporádico abrigo das chuvas, de animais selvagens e de outros perigos próprios das áreas rurais. Segundo Jorge Kahosi, um dos interlocutores dessa pesquisa, à volta de *ocipundo*, tem construções, como o *osila* (celeiro), onde são conservados os produtos agrícolas.

Não é menos importante assinalar que, dentre outros produtos agrícolas cultivados nesses e em outros campos, destacam-se a couve, a mandioca, a batata-doce e a batata rena, a

banana, a cana-de-açúcar, o feijão, o amendoim, o abacate, o abacaxi, o repolho e o milho que, tais como outros elementos da natureza, entram na ordem do discurso da cultura.

O milho, no geral, é levado para *olohanda* (rochedos ou pedras), onde é triturado para se obter a sua farinha e os seus derivados. Antes de ser triturado, esse produto agrícola passa por um processo de preparação, que cumpre as seguintes fases: (i) é levado à moagem ou ao almofariz para ser descascado; (ii) depois, é colocado num recipiente com água, onde fica, no geral, três ou quatro dias, para amolecer; (iii) e, por fim, depois de retirado da água, é levado à moagem ou aos rochedos, onde é moído.

É importante explicar que em muitas regiões do planalto central de Angola, a prática de moer o milho nos rochedos começa a ser cada vez menos frequente, por várias razões. Uma delas é a implantação de moagens mecanizadas nas comunidades.

Muitas famílias, incluindo as da região da Ekunya, têm frequentado mais essas moagens por considerarem que são mais rápidas em termos de processamento do milho, facilitando o refinamento de grandes quantidades da sua farinha. Apesar das vantagens proporcionadas pelas moagens, certo é que não substituem os rochedos e todas as práticas sociodiscursivas a si inerentes, como se discute nas próximas seções.

Figura 10 – Mulheres da Ecunha



Fonte: autor (2021)

5.2.4. Rochedo como instituição social

Como vimos acima, dentre outros produtos cultivados nos diversos campos agrícolas, destaca-se o milho (*epungu*) que, depois de secado, é levado para os rochedos onde é transformado em farinha e não só.

Os rochedos, assim como os rios de que falámos anteriormente, são aqui considerados como instituição social, na medida em que se constituem como lugares onde se dão relações humanas. É para lá aonde acorrem as mulheres de várias idades para triturarem o milho, bem como para compartilharem as suas experiências e os seus conhecimentos sobre várias questões que envolvem a vida.

Nesse sentido, os rochedos são espaços de socialização das mulheres, uma espécie de assembleia comunitária onde todas podem falar sobre vários assuntos, como educação sexual e conjugal, o cuidado a ter na linguagem, a solidariedade, a hospitalidade, a generosidade, a proibição de comportamentos e atitudes que lesam os princípios aceites pela comunidade.

É interessante observar que a oralidade ocupa um lugar fundamental na transmissão de conhecimentos nos rochedos. A conversação e a observação constituem os principais métodos de transmissão e aprendizagem. É notável a presença de crianças nessa instituição social. Elas acompanham as adultas (mães, irmãs, avós) nas atividades diárias e não só, e aprendem a cantar, moer, peneirar, secar o milho, entre outras coisas importantes.

5.2.5. Rochedo como empresa feminina

Conforme nos lembra Malumbu (2005), a intensa e assídua atividade da mulher na empresa agrícola é equilibrada pelo fato de o homem, no geral, ocupar-se dos trabalhos que se creem ser mais pesados, como abater árvores para a construção de novos campos e conduzir o arado com as juntas de bois.

A mulher, ao contrário, não faz trabalhos considerados pesados, mas em compensação trabalha continuamente, seja no campo seja nas tarefas domésticas. Apesar disso, a mulher, particularmente nos meios rurais da região ovimbundu, ocupa-se também dos trabalhos profissionais. Basta ter-se em conta que, após plantação e colheita do milho, por exemplo, esse produto é transportado para os rochedos, onde é triturado para se obter a sua farinha e seus derivados destinados para a subsistência das famílias e para comercialização, proporcionando importantes receitas para as vendedeiras.

Nesse sentido, os rochedos podem ser considerados empresas de mulheres, pelo menos no formato rural, visto que não se constituem como unidades empresariais nos moldes institucionalmente consagrados, com obrigações jurídico-legais e fiscais.

Essas empresas podem ser consideradas como organizações, ou seja, coletividades especializadas na produção de um determinado bem ou serviço e, como tais, possuem uma cultura organizacional.

Dias (2007), com quem corroboremos, define cultura organizacional como construção coletiva determinada pela ação social. Dessa forma, fazer parte da organização e ter identidade organizacional implica ao indivíduo se identificar com as formas de conduta que orientarão seu comportamento e que foram consolidadas ao longo do tempo. Na sequência, sustenta que essa cultura possui elementos tangíveis e não tangíveis.

Os elementos tangíveis são os componentes da estrutura material: organização do espaço físico, instrumentos de trabalho, tecnologia. Como elementos não tangíveis podemos destacar normas ritualizadas nos costumes, histórias, símbolos, linguagem e lendas da organização.

Contextualizando a nossa abordagem, entendemos que os rochedos como empresas reúnem pessoas especializadas na prática agrícola, bem como na produção da farinha de milho e seus derivados e isso reflete a sua cultura organizacional, que compreende, dentre outros instrumentos de trabalho, o *upi*, o *ongalo* (balaio), o *usalo* (peneira) e as vassouras. Todo o conhecimento aplicado na execução das suas tarefas não deixa ser um elemento imaterial, pois incorpora memória, histórias, subjetividades e habilidades psicomotoras legadas.

Os rochedos, como se disse anteriormente, são ocupados pelas mulheres (casadas, solteiras, viúvas e crianças de várias idades), e é para lá onde transportam o milho utilizado para confeccionar alimentos como *iputa* (pirão) e *ekela* (papa) e para fazer bebidas artesanais, como a *ocisangwa*, espécie de suco e *owalende* (aguardente). É importante sublinhar que a quantidade do milho transportado para os rochedos varia de mulher para mulher, ou seja, pode ser muita ou pouca.

De uma maneira geral, em virtude das suas responsabilidades sociais nas comunidades, elas vão aos rochedos nas primeiras horas do dia, por formas a que, depois do trabalho, voltem às suas residências onde continuam a realizar outras tarefas.

Há várias etapas para a trituração do milho. Uma das mais importantes é a que ocorre nos rochedos ou pedras, ligeiramente afastados das aldeias⁸¹.

Na prática, quando chegam ao local, elas começam por higienizá-lo, sendo que umas varrem-no e outras lavam-no com água, de maneiras que o milho moído não tenha sujidade. Depois, sentadas no chão em forma de roda (uma seguida da outra), cada mulher coloca um monte de milho à sua frente.

O milho é colocado no rochedo, mais precisamente nas escavações circulares provocadas pelo batimento de *upi* sobre o milho posto no rochedo, ao longo dos tempos. Esse instrumento, como se assinalou na introdução, é feito a partir de ramos curvilíneos de árvores consideradas duras e pesadas, o que faz com que dure por muito tempo.

No processo de obtenção da farinha de milho, o *upi* é pegado por uma mão (esquerda ou direita), e a execução do movimento da mão pelas mulheres vai de cima para baixo e vice-versa, direcionando-se para o chão, mais concretamente onde se coloca o milho.

À medida que fazem esse trabalho, executam diversos movimentos corporais, ou seja, enquanto uma mão tritura o milho posto no rochedo, a outra é utilizada para arrumar os restos de milho e de farinha que se espalham durante o processo de refinamento.

Isso é feito com a mão ou com uma pequena vassoura de fibra, que é curta e utilizada exclusivamente para as atividades nos rochedos e não para a limpeza em suas residências.

À medida que se obtém a farinha, ela é peneirada e posta a secar no momento em que as mulheres realizam essa atividade profissional. A refinação da farinha é feita no local por formas a que a farinha de milho chegue às residências e ao mercado pronta para o consumo e venda.

Antes de terminar essa seção, é importante sublinhar que o milho é também moído no *ombambo*, espécie de rochedo artificial feito no interior de uma cozinha. Enquanto decorre o processo de trituração do milho, as mulheres, que também são compositoras e cantoras, entoam diversas canções nos rochedos, que não deixam de ser espaço cênico, conforme abordado no tópico que se segue.

⁸¹ O milho é também moído em casa, a qualquer momento do dia. Para o efeito, usa-se o almofariz. Enquanto decorre a sua trituração, as executantes cantam. Para além disso, a farinha de milho é, igualmente, obtida a partir do *ombambo*, uma espécie de rochedo artificial feito no interior de uma cozinha.

Figura 11 – Cantoras no rochedo da Cikala



Fonte: autor (2021)

5.2.6. Rochedo como espaço cênico

Cantadas em conjunto “aqui e agora”, as canções da região ovimbundu que constituem o *corpus* deste trabalho são entoadas em umbundu e têm também o rochedo ou as pedras como espaço cênico e tambor, cujo som é produzido pelo batimento simultâneo e harmônico de *upi* sobre o milho.

Segurado na mão por cada uma compositoras, cantoras e percussionistas, esse instrumento (*upi*), como se referiu atrás, é levantado pela mão (direita ou esquerda) de cima para baixo e vice-versa, com forte ou fraca intensidade, dependendo do teor da canção e da força física e emocional das executantes. Acontece o seguinte: se, por exemplo, algumas delas estiverem cansadas, a tendência é a canção e a performance reduzirem de intensidade. Referimo-nos à performance como um “[...] saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *desein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisio-psíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (Zumthor, 2014, p. 34).

Figura 12 – Trituração de milho



Fonte: autor (2021)

É importante lembrar que os rochedos ou pedras, no geral, ficam longe dos bairros e são inacessíveis aos homens. Um dos fatores da inacessibilidade prende-se com o fato de que as mulheres abordam várias questões (nos cantos e nas conversas) consideradas como abusivas pela comunidade. Portanto, evitam de todas as maneiras possíveis que essas questões sejam ouvidas pelos homens.

Na verdade, há canções com palavras obscenas, e outras são de escárnio, desdenham os homens, que muitas vezes são qualificados como maldosos, insensíveis, irresponsáveis e incompetentes. Porém, o que elas evitam que chegue aos ouvidos dos homens acaba sendo ouvido pelas seguintes razões: muitos homens ouvem-nas quando passam nas imediações dos rochedos.

No entanto, os rochedos são frequentados por crianças do sexo biológico feminino e masculino. Essas crianças, nos seus bairros, em momentos de lazer, cantam-nas, e os homens acabam por ouvi-las, o que faz com que essas canções circulem em outros espaços de convivência social.

E embora os rochedos sejam lugares reservados para as mulheres, a verdade é que algumas delas levam para lá crianças do sexo biológico masculino, muitas vezes por serem os únicos filhos de certas pessoas casadas.

Desse modo, todas as crianças que frequentam os rochedos enquanto instituição social acabam por se socializar nela, aprendendo, por via da audição, da observação e da oralidade, várias coisas, como triturar e peneirar o milho, assim como entoar os *ovisungu*.

5.3. OVISUNGU

O trabalho realizado pelas mulheres nos rochedos é acompanhado de *ovisungu* (plural de *ocisungu*), termo genérico que remete para canções, em umbundu. Assim como os kongo, os ovimbundu possuem um cancionário perpassado pela palavra cantada nos diversos lugares de convivências, refletindo, como não poderia deixar de ser, os problemas do dia a dia da comunidade.

Todas as pessoas, sem restrições, podem compor e cantar *ovisungu*, por isso, não é de se admirar que adultos(as), adolescentes e crianças se constituam como mestres da palavra, em termos artísticos, pois, assim como os(as) escultores(as), esculpem a palavra que é poetizada e marcada por diversos contornos vocais, que evidenciam a potência da voz de quem canta.

O ocimbundu, como qualquer bantu, tem um ouvido bastante educado para o descante. Ele canta quando ara a terra: *okulima kuvala katemo kange teka* (a lavoura é dura, minha enxada, quebra-te); canta quando moe no rochedo no alto da montanha: *eteke lya tchasapalo nsitumisa okokanda/kanda kulindu yange/katelela lofela...* (ao sábado escrevo um bilhete que vai ao meu amado/flutuando sobre o vento); canta quando moe no almofariz seguindo um ritmo cadenciado: *tingo avoyo tingo kacine katingoka okumola osule...* (oscila, companheiros, oscila o almofariz oscila ao ver o milho); canta quando pesca: *a ndombe a ndombe kapilile so...* (ó bagre, ó bagre, vai buscar o teu pai...), etc., ao som do batuque ou do kisanji, da alimba (marimbas) ou de instrumentos de corda como mbulumbumba, kalende, ou ainda de instrumentos de sopro como ocingungfu, alumbendo (flautas), etc. (Tchikale, 2011, p. 17).

A citação referenciada evidencia a multiplicidade de canções e as ocasiões em que são entoadas. Assim sendo, não se pode estranhar o fato de algumas delas serem cantadas publicamente e outras não, sobretudo as que estão vinculadas às sociedades secretas; guardam sigilo e as suas atividades e componentes passam despercebidos.

A comunidade conhece apenas as suas manipulações e sente a sua presença influente, o que se torna desassossegador dado que tudo está relacionado com a atividade mágica” (Altuna, 2014).

Tendo em atenção esse pormenor, percebe-se que o secretismo é parte dos seus princípios basilares, respeitados zelosamente. Por isso, apenas para exemplificar, determinadas práticas comunicativas produzidas nos ritos, como são os casos de preces e invocações, não são difundidas na sociedade.

Por outro lado, diferentemente das práticas comunicativas inerentes às sociedades secretas, os povos de língua kikongo e umbundu possuem diversas formas textuais que circulam nas comunidades.

O cancionero ovimbundu de que se ocupa este trabalho é disso um exemplo plausível. Ancorado na vivência do grupo como um todo, esse cancionero abarca aspectos sociais, culturais, históricos, políticos, econômicos, religiosos, educacionais e filosóficos. Todas essas questões

[...] são levadas ao âmbito metafísico e ético, numa linguagem puramente metafórica, poética, única capaz de exprimir a beleza, o encanto, o espanto e, em suma, todo o sentido mais profundo do ser existente, através do canto. Assim, apesar de ter o exterior como fonte de inspiração, pode-se afirmar que a música tradicional umbundu é algo que brota de dentro, com a intenção de deleitar, não somente a outrem, mas a si mesmo; é, e não só expressão de sentimentos ou impressões por meio de sons (ou do canto), mas também uma meditação e contemplação (Tchikale, 2011, p. 17).

Assim como o cancionero kongo, o da região ovimbundu, em termos de enunciação, é marcado pela presença inegável da voz, transmitida *ao vivo* no aqui e agora, para uma audiência real. A voz ultrapassa a língua. Aliás, [...] em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença” (Zumthor, 2005, p. 63).

A presentificação dessa substância acústica em cenários onde se projeta ao ouvido na forma de canto modula sons sem que sejam necessariamente palavras, em termos estritamente referenciais, como são os casos de vocalises, assobios e gritos, apenas para exemplificar.

Os *ovisungu* estão também vinculados a instituições nas quais se constituem como discursivos formalizados para fins específicos, sendo que estão vinculados às atividades socioprofissionais, como agricultura, caça e pesca; e outros intrinsecamente ligados às instituições como *evamba* (escola de iniciação masculina), *efiko* (escola de iniciação feminina) e igrejas cristãs.

Quanto à Igreja Católica, destacamos a tese de Rafael (2020) cujo enfoque recai para a prática expressiva da dança na celebração eucarística em Kawanga (Benguela), criando tensão entre os participantes no contexto litúrgico da missa católica de rito latino. Essa tensão é abordada numa perspectiva etnomusicológica; privilegia a etnografia da performance musical e a variação no repertório litúrgico em questão.

Para além de antigas influências de canto gregoriano, de corais luteranos e até de *leader* alemães, nele se notam outras, também antigas, com origens em cantos e ritmos tradicionais umbundu que as composições de Joaquim Hatewa, entre outros, denotam. Este repertório conta ainda com influências menos antigas de música popular local como a da *tchilyapanga* e da *tchisâselã*, entre outras, e ainda da música popular e erudita não tão local como o *gospel* e o *country* entre outros, que chegaram a Kawanga sobretudo com os missionários de várias proveniências, mas também com as audições que, via rádio e outros meios, tanto os locais como os visitantes foram

proporcionando, e a igreja foi admitindo no seu repertório, ao longo do tempo (Rafael, 2020, p. 277).

As características do repertório litúrgico destacados por Rafael (2020) mostram claramente um aspecto transversal dos *ovisungu*. Enquanto manifestações sociodiscursivas, acabam por se configurar como o lugar de mesclas, ou seja, um canto, como acontece muitas vezes, pode absorver e evidenciar elementos de origem e natureza diversa, nos níveis lexicais, vocais e sonoros.

Essa forma de expressão artística tem um carácter migrante. Um dos exemplos a termos em conta é a canção *ciyunge*, que emerge da oralidade e que no curso das artes verbais em umbundu migra para outros suportes, como é o caso da música da contemporaneidade, no contexto angolano. Apesar de na longa duração histórica ter sido entoada mais nas comunidades, de forma oral, na atualidade, ela é reinterpretada por contores(as) como Joaquim Viola, Gingas do Maculusso e Sabino Henda.

Assim como se comentou em relação à acoplagem na musicalização de canções em kikongo, o mesmo pode ser afirmado em relação às canções em umbundu. “Sob esse prisma, a canção se dá como presença através do canto que, por sua vez, pressupõe a ocorrência simultânea das interações entre sistemas em acoplagem, como as diferentes partes do corpo, o corpo e a linguagem e o corpo e os instrumentos etc. (Almeida, 2011, p. 125-126).

Com essa citação, pretende-se afirmar que a passagem de *ciyunge* da oralidade à música implica, inevitavelmente, mudanças substanciais nesse material, que ganha nova roupagem, atestada pelas modulações vocais e sonoras sob o signo de *semba* e *sugunra*.

Todas as sonoridades que se produzem na música são o resultado de um trabalho coletivo envolvendo o cantor, os(as) coristas, os(as) dançarinos(as) e os(as) instrumentistas, isto é, na esfera da visibilidade/audibilidade, por assim dizer, visto que há todo um trabalho técnico/tecnológico de arranjos e ensaios que acontecem antes das gravações em estúdio ou antes dos espectáculos propriamente ditos.

Todo trabalho feito funciona de forma sistemática, ou seja, as partes envolventes na performance musical mantêm relações de feedback, tais relações definem-se enquanto simultâneas e sincronizadas.

Nesse sentido, as recriações de *ciyunge* pelos(as) cantores(as) acima referenciados(as) são uma amostra evidente dos aspectos acima elencados.

Na voz de Joaquim Viola, a palavra cantada em umbundu é acompanhada, harmonicamente, pelo violão, cujas sonoridades lentas (desaceleradas) têm um tom

melancólico. Todavia, o mesmo não se pode dizer em relação à versão de Sabino Henda, cujo canto resulta da coabitação de duas línguas: umbundu e português.

Esse cantor angolano serve-se do português, com trechos de animação, como acontece no *rumba* tocado pelos(as) cantores (as) congolezes (RDC). O outro aspecto interessante em *ciyunge* cantado por Sabino Henda prende-se com o fato de ser acompanhado pelas vozes de coristas e por uma banda cujas sonoridades produzidas são típicas do *sungura*, estilo musical nascido no Zimbábue.

Segundo Muranda e Maguraushe (2014), *sungura* é um nome swahili (língua africana) que significa coelho, um animal sábio, astuto e muito veloz, conforme figura nos contos narrados em várias partes de África, como na Tanzânia e no Zimbábue. Portanto, *sungura* é, nesse sentido, análogo à velocidade do coelho. Por isso, é tocado e dançado aceleradamente.⁸²

5.3.1. Canções nas pedras

O *cimbundu*, como vimos acima, canta em todos os momentos da vida. O seu canto poético reflete várias questões que dizem respeito à sua cosmocepção. O meio ambiente constitui-se também como lugar no qual os(as) poetas ovimbundu se baseiam para criarem as composições inscritas em seus corpos, como atesta o provérbio citado anteriormente: “*ovindele visonehã alivulu, etu tusonehã vutima*”, que significa “os brancos escrevem no papel, nós escrevemos no peito”. É nos seus corpos onde inscrevem a imaginação, as histórias, as subjetividades, as memórias expressas em uma linguagem poeticamente elaborada a qual se evidencia, através de rituais performáticos indissociáveis dos textos, como o canto do seu universo cultural.

O canto circula nos vários lugares de convivência social, dependendo sempre das condições de sua produção, porque não surge do nada, ou seja, visa sempre dizer alguma coisa para quem canta ou para quem se canta.

Um dos lugares eleitos para se cantar enquanto se mói o milho chama-se *ohanda* (rochedo, pedra). Dado o fato de certas canções acompanharem o exercício de atividades

⁸² Muranda e Maguraushe (2014) comentam que depois de 1980, algumas gravadoras emblemáticas como Gramma Records, Record and Tape Promotions (RTP) e Zimbabwe Music Corporation (ZMC) encorajaram músicos novos e antigos para tocar a música *sungura*. É preciso reconhecer que autores não são unânimes quanto à origem desse estilo.

socioprofissionais, como a pesca, a caça, agricultura, colheita de produtos agrícolas e produção da farinha de milho, são designadas canções de trabalhos.

As canções de trabalho distinguem-se das demais pela sua relação funcional com a atividade que acompanham. Ocasionalmente configuram-se como uma forma de arte separada para uma audiência sofisticada, mas normalmente estão inextricavelmente envolvidas com o próprio trabalho. Isso é particularmente verdadeiro para as canções que acompanham o trabalho. Esse tipo de canção coordena a ação e leva os trabalhadores a se sentirem e trabalharem como parte de um grupo cooperativo, não como indivíduos separados (Finnegan, 2012, p. 233).⁸³

Figura 13 – Canto e trituração de milho



Fonte: Delfim (2017)

O repertório das cantoras e compositoras ovimbundu possui canções entoadas exclusivamente nas pedras, porque são muito marcadas de conteúdos considerados desagradáveis por serem contra os homens muitas vezes catalogados como arrogantes, insensíveis, violentos e, por outro lado, porque algumas delas são carregadas de conteúdos considerados ofensivos pela comunidade.

Os rochedos e as canções em causa são importantes na criação de vínculos e integração comunitária, visto que reúnem mulheres de várias idades que conversam, compartilham

⁸³ Work songs stand out from others in their directly functional relationship to the activity they accompany. Occasionally they appear as a separate art form for sophisticated audiences, but normally they are inextricably involved with the work itself. This is particularly true of songs accompanying collective work. The joint singing co-ordinates the action and leads the workers to feel and work as part of a co-operating group, not as separate individuals (Finnegan, 2012, p. 233).

experiências sobre vários assuntos, assim como entoam canções com as quais veiculam informações e ensinamentos sobre várias questões sobre o dia a dia da comunidade.

Nesse sentido, os rochedos não podem deixar de ser vistos como escolas socioprofissionais, dado que se constituem como espaços onde as participantes têm acesso às práticas sociais, profissionais e aos conhecimentos de várias espécies transmitidos também por via das canções com teor lúdico, afetivo, educativo, informativo, religioso, histórico, filosófico e político, marcadas pelos movimentos corporais não dançantes. Ou seja, a motricidade revela-se como execução de movimentos das mãos com o *upi* sobre o milho, que mobiliza o corpo das *performers* que, sentadas nos rochedos, moem assim como arrumam o milho que se espalha enquanto é moído. Esse aspecto é uma particularidade dessa prática, que não é acompanhada de algum tipo de dança específica, como acontece com outras canções de trabalho.

Os vários tipos de canções de trabalho podem ser vistos como canções para dançar, pois em cada caso o canto acompanha o movimento rítmico. A diferença, obviamente, é que os movimentos da dança não são considerados monótonos ou trabalhosos. Mas mesmo assim há alguma sobreposição entre as duas, com “canções de trabalho” também funcionando como, ou seguindo o padrão de canções de dança⁸⁴.

As canções entoadas nos rochedos, apesar de não serem acompanhadas de dança, não deixam de ter outras performances, como a vocal, com unidades melódicas multimodais. A multimodalidade a que nos referimos tem a ver com as diversas formas como a vocalidade se realiza em termos de duração, entonação, do ponto de vista estético e enunciativo, assunto aberto para as pesquisas mais aprofundadas nesse domínio.

5.3.2. Práticas performativas nos rochedos

É importante ter em conta que o processo enunciativo e receptivo das canções entoadas nos rochedos e nos rios enquadra-se na ideia de ritual como dimensão expressiva, simbólica e comunicativa de toda conduta humana, encenando, às vezes, de forma tênue, ações e atitudes restauradas.

É interessante a contribuição de Schechner (2003) em relação a esse assunto. Para o autor, performances artísticas, rituais ou cotidianas são feitas de comportamentos duplamente

⁸⁴ The various types of work songs can be seen to shade into songs for dancing, for in each case the singing accompanies rhythmic movement. The difference, obviously, is that dance movements are not regarded as monotonous or laborious. But even so there is some overlap between the two, with ‘work songs’ also functioning as, or following the pattern of, dance songs (Finnegan, 2012).

exercidos, comportamentos reiterados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.

Esse argumento pode parecer um paradoxo se não se tiver em conta a maneira como os padrões culturais condicionam, por exemplo, a mobilidade do corpo em circunstâncias específicas.

Entre os bakongo e os ovimbundu, por exemplo, é comum ver-se um jovem tirar o chapéu da sua cabeça quando está diante de uma pessoa adulta. Sem nos atermos aos mecanismos acionados pelas culturas para que o ato de remover o chapéu da cabeça simbolize respeito e cortesia, entendemos que há aqui uma ação social historicamente treinada e cristalizada no imaginário desses povos. Essa questão é enfatizada por Schechner, quando, em seu estudo, *O que é performance?* refere:

Fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. O longo período da infância e da adolescência característico da espécie humana consiste em um extenso período de treinamento e ensaio para favorecer uma boa vida adulta (Schechner, 2003, p. 27).

A questão trazida por esse pesquisador é de suma importância neste trabalho porque ajuda a compreender as dinâmicas performativas das mulheres ovimbundu nos rochedos. Como se afirmou anteriormente, uma das mais importantes etapas do trabalho feito nos rochedos consiste em cantar.

As *performers*, no decorrer do seu trabalho, usam o *upi*, levantando-o com a mão (esquerda ou direita), de cima para baixo, moendo o milho posto no chão para se obter a sua farinha. No geral, os rochedos ficam longe das aldeias. Dentre outros instrumentos de trabalho, essas mulheres levam para os rochedos, banheiras e peneiras usadas para o refinamento, conservação e transportação da farinha de milho para as suas casas.

Os rochedos funcionam como palco e tambor, enquanto o *upi*, que não deixa de ser um instrumento musical, é batido para o chão produzindo sons variados, que dependem fundamentalmente da intensidade das canções cantadas, assim como das disposições físicas das executantes.

Quanto mais cansadas elas ficam, mais lento é o batimento do *upi* sobre o milho, bem como fica mais lenta ou baixa a intensidade da voz (incluindo todas as suas potencialidades sonoras e rítmicas) e da performance.

É interessante pontuar que essas canções fazem parte do repertório ovimbundu e são filiadas à oralidade, que é funcional na medida em que responde a uma necessidade e tem uma

utilidade social. “Por um lado constitui um meio de preservar e transmitir de forma expressa ou não os elementos essenciais da memória colectiva; por outro lado, as mensagens são susceptíveis de serem adequadas às necessidades sociais num dado momento histórico [...]” (Fonseca, 1996, p. 25).

As canções (como outros textos da tradição oral ovimbundu) são performatizadas “aqui e agora” e isso coloca em ação corpos presentes. O que se disse até agora sobre o trabalho realizado pelas mulheres nos rochedos e nas águas dos rios converge com a afirmação de Schechner, que explica que toda prática social e historicamente constituída é resultado de treino e esforço consciente.

A vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamentos, que podem ser refuncionalizados permanentemente pelas pessoas, em circunstâncias específicas. Portanto, tendo em atenção esse aspecto fica claro que as ações e os comportamentos restaurados no processo de enunciação e recepção das canções, nos rochedos, são práticas treinadas.

Essa questão é, de alguma maneira, abordada por Fabião (2008) para quem as ações consideradas como programas descrevem um tipo de ação metodicamente calculada, que, em geral, exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional, na medida em que não seja previamente ensaiada.

Para contextualizar, o conceito de programas enquadra-se nas canções em estudo, porque as ações executadas pelas *performers* das regiões pesquisadas resultam de longos anos de prática, treino, por assim dizer. É o caso de as mulheres e as crianças sentarem nos rochedos (uma seguida da outra), colocarem o monte de milho no chão (à sua frente), segurarem o *upi*, movimentarem as mãos de cima para baixo, peneirarem a farinha de milho, mobilizarem o corpo e todas as suas potencialidades para sorrir e entoar a canção que, como explica Almeida (2008), se configura como artefato cultural a partir da articulação entre duas formas distintas de convenções: linguísticas e musicais. É um tipo de texto que se destina ao canto e à escuta. Filia-se às formas de oralidade e, ao se transmitir através da voz, ativa um conjunto infinito de questões relativas ao corpo e à performance. Essa questão caminha na linha argumentativa de Zumthor (2014) para quem:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (Zumthor, 2014, p. 20-30).

As afirmações de Almeida e Zumthor permitem-nos redimensionar o olhar sobre a performance, sobretudo quando se trata de corpos presentes “aqui e agora”, privilegiando a apreensão de todas as materialidades que envolvem os atos enunciativos e receptivos de textos, como as canções cantadas em umbundu, por mulheres que simultaneamente são *performers* e ouvintes.

É importante sublinhar que nesse processo não há meras ouvintes, ou seja, elas são emissoras e receptoras dessas canções que aludem a vários problemas vivenciados (como brigas com os maridos), os quais são representados no rochedo como palco.

Aqui, é fundamental ter em atenção o conceito de representação, como sugerido por Goffman (2014). O autor emprega esse termo para se referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência.

Segundo o autor, seria conveniente denominar de fachada a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação.

Para fins preliminares, considera conveniente distinguir e rotular aquelas que parecem ser as partes padronizadas da fachada. Primeiro, há o cenário, compreendendo a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele.

Na sequência, refere que se pode tomar o termo “fachada pessoal” como relativo aos outros itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais ou menos íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá. Dentre outras partes da fachada pessoal, destaca vestuário, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes. Alguns desses veículos de sinais são relativamente móveis e transitórios, como a expressão facial, e podem variar, numa representação, de um momento a outro.

Na afirmação de Goffman, dá-se conta do conceito de representação e dos aspectos a si relacionados. A fachada pessoal de que fala ajuda não só a refletir o que lhe constitui, mas também como ela se evidencia de evento a evento.

Ao contrário do que se vem performatizando nas artes cênicas convencionalizadas, como o chamado teatro clássico, onde o palco é uma estrutura montada com todo o aparato tecnológico que o sustenta, os rios e os rochedos são espaços de interlocução cênica

socioambiental. Tanto assim é que a natureza, *locus* dessas práticas sociodiscursivas, é o garante das disposições materiais que permitem a realização das atividades das *performers*.

Figura 14 – Secagem de farinha de milho



Fonte: autor (2021)

Sentadas no rochedo e vestidas de forma variada, à medida que cantam, expressam-se, através de expressões faciais, movimentos corporais, improvisos, aludindo ao cansaço (quando é o caso), e isso leva a que o ritmo da canção reduza de intensidade.

Às vezes, acontece o seguinte: se a canção iniciada por uma solista for entendida como escárnio para uma mulher que esteja no local, a entoação pode desembocar em tensão psicológica, fazendo com que algumas delas cantem intensamente e outras não, por se sentirem lesadas. É o que acontece com a canção abaixo transcrita:

Olohanda peyuka afulapi?
*afula ponumbutwe yasepakayî we*⁸⁵.

Esse texto não deixa de ser uma piada, e o risível se faz presente, considerando que as *performers*, em condições normais, não moem o milho sobre a cabeça de ninguém. Porém, enquanto universo simbólico representado, visibiliza tal ação como preceito socialmente aceito. Isso evidencia uma relação de fricção entre mulheres de um polígamo.

⁸⁵ “O rochedo está cheio. Onde vou triturar o milho?! Vou tritirá-lo na cabeça da rival”. Em Angola, “rival”, conforme referido aqui, é o nome dado a uma das mulheres de um polígamo.

A poligamia é, entre os ovimbundu, uma instituição, tal como entre os outros povos considerados bantu. Pese embora a cosmopercepção desse povo valide essa prática, na verdade, nos espaços socioculturais ovimbundu, as opiniões sobre esse assunto divergem, sendo que não é aceito por todas as pessoas.

Todavia, certas mulheres aconselham os seus maridos a contraírem matrimônio com mais rivais de formas a que, entre outros aspectos, haja divisão de trabalho entre elas. Entretanto, dado o fato de que nem sempre a sua amizade é estável, nalguns casos as desavenças causadas por diversos fatores, como ciúme, acabam por criar uma tensão entre elas, levando a que muitas vezes briguem nas suas comunidades, conforme já se disse anteriormente.

O relato de Mariana Nduva, uma das interlocutoras deste trabalho, elucida vários aspectos que envolvem a poligamia como instituição, sendo que um deles tem a ver com o fato de que uma mulher casada é colaborativa, ou seja, pode sugerir ao marido para se casar com mais uma ou várias mulheres ou aceitar o pedido do marido, caso este peça que deseje contrair mais um matrimônio.

Lá no mato um homem pode ter duas ou três mulheres ...mas não tinha confusão entre as mulheres... então se o marido manda para irem na lavra dele, todas mulheres têm que ir... Era mesmo normal se o marido quer aumentar outra mulher o marido vai pedir na primeira mulher... gostei daquela mulher assim, assim, assim... A primeira mulher vai aceitar porque no dia do pedido ela tem que ir é mesmo aquela que vai levar o garrafão de kapuka... Não havia ciúme porque se o marido quer dormir na outra mulher tem que se despedir... mas nas crianças vou falar o pai não vai vir... Vai dormir na outra vossa mãe e não madrastra todas são mães... São filhos do mesmo pai só e não tinha separação entre os filhos... Se uma mulher tem uma menina e não tem rapaz e aquela outra mulher tem rapaz lá no mato então o pai tem que chamar aquele filho para ir na lavra da outra mãe... Hoje em dia os homens desse tempo fogem, vão fazer pedido com os amigos sem a primeira mulher saber... por isso quando a primeira mulher saber vai criar confusão... No mato a primeira mulher sabe e a família tem que saber porque quando falar na família que arranjou mais uma mulher a família vai perguntar se a primeira mulher já sabe, se a mulher de casa não sabe vão dizer antes de levantarmos e irmos fazer o pedido tens que falar na tua mulher (Entrevista concedida via Whatsapp/ Setembro, 2023)⁸⁶.

A outra questão que nos chama a atenção nessa narrativa prende-se com as memórias da interlocutora relativamente aos casamentos poligâmicos problemáticos, aqueles dos dias de hoje, realizados, às vezes, sem consentimento da primeira mulher, se for o caso.

Depreende-se que os casamentos de outrora eram estáveis, mas sabe-se que encarar essa situação de modo essencialista pode levar a que se entenda que os referidos casamentos eram perfeitos, por assim dizer. Aliás, as relações interpessoais estão longe de serem

⁸⁶ O mato a que se refere a interlocutora tem o significado de aldeia, no contexto angolano. Por outro lado, “kapuka”, outro vocábulo empregue na citação, é referente a uma bebida alcoólica artesanal.

absolutamente estáveis, o que leva a pensar que em qualquer contexto social, político ou cultural as relações de poder tendem a gerar situações que propiciam tensões entre pessoas, podendo provocar fricções.

Os mecanismos acionados para a disciplinarização de corpos nas relações humanas são disso um exemplo plausível. Envolvem a disseminação de normas e códigos sociais legitimados como preceitos normativos, abarcando lições, ordens e exortações, que devem ser obedecidos. Mas também sabe-se que a série de procedimentos de poder que se estende para as pessoas ou grupos é susceptível de ser recusada, desobedecida, apesar da vigilância e punição exercidas pelas instâncias de poder, sejam elas familiares ou não. É nesse sentido que entendemos que não se pode vincular os conflitos nos contextos de poligamia à modernidade, como se no passado não houvesse registros de problemas.

Continuando, a outra questão central da fala da interlocutora é relativa ao grau de parentesco no contexto bantu, em geral, e ovimbundu, em particular.

Para sustentarmos esse argumento, começemos pelo provérbio em umbundu: “*ulika ukupanda osongo, kawukufeli viso*”, que quer dizer “solidão tira-te o espinho, mas não te sopra no olho”. Dito em outros termos, “a solidão significa isolar-se, ser estéril, significa não comunicar-se, não relacionar-se, significa não participar da vida total dos vivos e dos mortos, dos animais e da inteira criação” (Lukamba, 2014, p. 45).

Desse argumento, compreende-se que casar, entre outros aspectos, prolonga infinitamente a vida da família e do grupo, por meio da fecundidade, daí que ser estéril, no contexto *ovimbundu*, significa condenar a continuidade do grupo ao esquecimento. Por isso, “a mulher, enquanto representa o permanente da família e dá a vida, foi promovida a manancial da força vital e a guarda da casa; isto é, tornou-se depositária do passado e garantia do futuro do clã” (Altuna, 2006, p. 257).

Desse modo, parafraseando Lukamba (2014), a comunidade é campo fértil onde se realiza a pessoa como “*homem-mulher*”, como comunhão, como sociedade e história. Equivale isso a dizer que a partir do momento em que as famílias se unem por via de casamento, estabelecem-se laços que se fundamentam com base no princípio de participação vital.

Quer isso dizer que os(as) filhos(as) gerados(as) em casamentos poligâmicos, como visto no relato da interlocutora em causa, são considerados(as) irmãos e irmãs, e não meio(a) irmãos ou irmãs. Por outro lado, o sistema de parentesco ovimbundu não possui a noção de madrasta, pois esposas de um polígamo são consideradas mães de todos(as) filhos(as), independentemente de terem sido nascidos(as) de mães biológicas diferentes. E, por

consequente, a família “tradicional”, entre os *ovimbundu*, é não generificada. Assim como a família Iorubá, conforme narra Oyěwùmí (2022), entre os *ovimbundu*, os papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero, sendo que os centros de poder dentro da família são difusos. Por exemplo, os vocábulos *tate*, *ise* e *so* remetem para pai. A irmã do pai recebe o nome de *sohãyi*, cuja tradução literal é “pai de mulher”. Por outro lado, *ina* e *nyohô* significam mãe. O irmão da mãe chama-se *inamu*, que quer dizer “mãe de homem”.

Ao contrário da estrutura familiar cuja unidade conjugal está no centro, como acontece com as sociedades euro-americanas, entre os *ovimbundu* e os *bakongo*, por exemplo, a realidade tem outro fundamento. Porém, é preciso reconhecer que tendo em conta as dinâmicas sociais decorrentes de fatores externos (culturais e religiosos), hoje, muitas famílias “identificam-se” com a estrutura familiar estrangeira. Isso faz com que *inamu* (mãe de homem) seja considerado “tio”, vocábulo que não traduz as coordenadas socio-históricas e culturais dos quais emerge o sistema de parentesco *ovimbundu*.

No fundo, os problemas vivenciados pelos *ovimbundu*, nos diversos lugares de convivência, acabam sendo poetizados, ou seja, acabam por entrar na ordem de discursos estético-simbólicos, como é o caso da canção, que absorve e veícula a realidade ambivalente entre as mulheres de um polígamo.

Na prática, quem começa por cantá-la, pode estar ciente de que a pessoa visada está no rochedo e a intenção é magoá-la, tendo em conta que a suposta falta de lugar para se colocar e moer o milho pressupõe, por um lado, a falta de lugar no rochedo, por outro, essa falta é preenchida pela cabeça da rival, onde se colocará o milho para ser moído. Isso é interpretado como abuso à rival (e às pessoas próximas a ela que estejam no local, como familiares e amigas).

Dessa feita, em termos de entoação, a canção toma duas direções, respectivamente. Se por um lado é entoada alegre e intensamente por quem visa ofender a rival, esta, por sua vez, não aceita cantá-la, pois é uma ofensa contra si, o que faz com que a performance seja profundamente marcada por vozes que cantam e pelo silêncio de quem se recusa. Isso afeta também o som emitido pelo *upi*, ou seja, a intensidade no ato de moer o milho tende a variar. A variação é resultado das motivações psicológicas e emocionais tanto de quem provoca o ambiente de fricção quanto de quem é vitimizada, que se recusa a cantar pelos motivos acima apontados.

Figura 15 – Mulheres no rochedo da Cikala



Fonte: autor (2021)

Diferente da canção acima referenciada, a que se segue critica o comportamento de uma mulher que esconde a comida, depois de ter dado conta que estava chegando um hóspede em sua casa. O hóspede, por sua vez, ao se aproximar, ouviu, a partir de fora, “pwala pwala”, onomatopeia referente ao barulho do cair da louça para o chão. É nesse contexto que surge a canção em referência.

Alonga pwala, pwala ame sili.

Alonga pwala, pwala ame sili.

*Sili, sili ndeya okuyuka ondalume ame sili*⁸⁷

Ao contrário de outras canções cuja enunciação é marcada pela distribuição de falas, o que caracteriza a forma dialógica entre as cantoras, esse texto evidencia uma única voz que canta, a voz do hóspede.

A sua entoação é caracterizada pela repetição de versos, sendo que o primeiro começa pela sequência melódica que é a semantização de uma figura fonossimbólica: *alonga pwala, pwala* (pratos pwala pwala) cujo sentido se acopla a “*ame sili*” (não vou comer). Que isso dizer que o visitante, tendo dado conta da tentativa de se esconder a comida para que não fosse

⁸⁷ Os pratos *pwala, pwala!* Eu não como/ Os pratos *pwala, pwala!* Eu não como/ Não como, não como, vim pedir fogo, eu não como.

convidado à mesa, adverte que não irá comer, tranquilizando, desse modo, os proprietários da casa aonde se dirigia.

No fundo, com essa canção pretende-se criticar comportamentos desviantes nas comunidades, ao mesmo tempo, acentua-se o respeito aos preceitos socialmente aceites, como a partilha de bens de primeira necessidade.

Tal como se referiu sobre as poéticas em kikongo, a palavra, no seu sentido referencial, não segue linearmente a constituição dos versos ou das unidades melódicas. Prova disso é que as vozes das cantoras, no ato de cantar, não têm a palavra como elemento exclusivo na composição e enunciação de histórias.

Os sons decorrentes das unidades melódicas dos diversos cantos entoados nos rochedos – e não só (nos rios também) – variam quanto à sua acentuação (intensidade), quantidade silábica (a duração, especialmente vogais), seu timbre (ou qualidade) e também quanto ao carácter ou sentido das palavras e dos sons onomatopéicos, como acontece na canção em análise.

A esse respeito, consideramos importante referenciar Bugalho (2001) para quem, em um extremo, se a palavra é, para a filosofia, a ideia que ela carrega, a música, isto é, no extremo oposto, pode abdicar-se da palavra e cingir-se ao som.

Em nossa perspectiva, embora possa acontecer, o som não deixa de ser significativo, dado o fato de ser semantizado, como se observa na figura fonossimbólica “pwala pwala” que, tal como se aferiu anteriormente, significa, ou seja, revela-se como índice, remetendo tanto para a imagem como para a ideia de falta de solidariedade e generosidade da senhora que esconde a comida. Entretanto, para além de ser desmascarada pelos pratos que caem e produzem barulho, é censurada, pois, como rege o princípio da «covitalidade», entre os bantu, no geral, e os ovimbundu, em particular, a vida é entendida como um traço de união. Tendo em consideração esse aspecto, facilmente compreenderemos que

A sociedade, a cultura como expressão dessa visão fundamental do mundo, não assentará nas virtudes individuais nem será justificada por elas, tal como não assentará num grupo de indivíduos nem será explicada por ele. O individualismo e o colectivismo devem voltar as costas um ao outro. Existe, como referimos, uma síntese originária em que o indivíduo e o grupo já estão conciliados e assim se mantêm constantemente: trata-se da vida que é dada a cada um em permanente ligação com a fonte da vida e com todos os outros vivos (Elungu, 2014, p.60).

Face ao que Elungu escreve a esse respeito, percebe-se que a vida é vista na perspectiva da relação estabelecida entre os sujeitos social e historicamente constituídos, como comunidade, anulando o individualismo e o coletivismo.

A nossa observação relativamente ao princípio da «covitalidade» é vista também como relação, que é marcador para descrever a maneira como os ovimbundu, por exemplo, vivem, privilegiando o que designamos por ação recíproca. A reciprocidade acaba sendo um elemento constitutivo e imprescindível nas relações humanas perpassadas pelos princípios socialmente aceitos, expressando fundamentalmente o afeto e o amor ao próximo.

Nessa ótica, tendo em atenção a canção em causa, pode-se afirmar que as cantoras servem-se dela para chamar a atenção à comunidade de que a vida comunitária implica o respeito às virtudes que asseguram o bem-estar comum, o que equivale a dizer que a partilha de coisas como a comida é indispensável para se preservar os valores éticos, morais e cívicos, como princípios basilares de uma convivência salutar entre os membros da comunidade.

Os valores em questão fazem parte da educação formalizada no contexto ovimbundu, abrangendo, entre outros aspectos, os pressupostos de organização e gestão socioeconômica e educativa baseados fundamentalmente na oralidade. Aliás, o modelo de educação ovimbundu, como o kongo, apenas para ilustrar, insere-se no que tem sido considerado por vários especialistas como educação tradicional.

Segundo Masandi (2004), dentre os aspectos, esse modelo de preservação cultural privilegia a educação elaborada pela própria comunidade segundo princípios e regras, processa-se em todos os lugares e momentos, desde a intimidade familiar aos contextos públicos, e sem disciplinas e horários ou dias específicos, integrando, para o efeito, diversos tipos de rituais para se aceder a novos estatutos sociais, e é um processo contínuo exercido da infância à velhice.

Esse modelo de educação possui meios didáticos como adivinhas, anedotas, canções, contos, jogos e provérbios transmitidos e percebidos nos diversos lugares. Nesse sentido, os rochedos são, entre outros, os lugares eleitos para o compartilhamento de experiências de vida e conhecimentos de várias espécies. O exemplo disso é a canção em análise que, como as outras cantadas nos rochedos, destina-se às *performers* como receptoras do manancial de conhecimentos expressos nesse tipo de texto. Em termos espaciais, focaliza a casa de um casal, lugar de unidade familiar e comunitária por meio de casamento, segundo os princípios das tradições históricas que o regem.

Os homens são destinados a formar “comunidade” viva. A família mesma como núcleo elementar da comunidade “tradicional” umbundu é já muito mais ampla do que muitas outras sociedades, sendo até difícil de delimitá-la. Casamento de dois jovens é precedido por um período com várias etapas que vão do livre consentimento ao primeiro indicio de fecundidade, passando pela contracção da indissolubilidade e pela festa da entrada oficial da noiva na família do noivo. Como se pode intuir pela sua complexidade, é uma questão que não diz respeito apenas aos dois jovens, mas

mete em movimento quase todos aqueles que de um ou outro modo estão ligados aos nubentes e que amanhã serão corresponsáveis no bom andamento do futuro lar. Aproveitamos explicar aqui o dote segundo o seu significado original. De acordo com o seu significado mais profundo, o dote consagra o casamento e constitui o “símbolo” do amor que o jovem rapaz manifesta à rapariga amada. Por outro lado, é “símbolo” da amizade entre as duas famílias, a do rapaz e a da rapariga, porque o casamento não é uma coisa “egoística” de dois indivíduos que se isolam do grupo, mas é um “acontecimento” comunitário (Lukamba, 2014, p. 46).

Conforme se pode constatar, longe de o casamento ser um acontecimento que une duas pessoas (homem e mulher), é acima de tudo o traço de união familiar e comunitário, na medida em que permite a participação efetiva da comunidade como família alargada e goza de direitos e deveres sobre um casal.

O casamento é, nesse sentido, algo sagrado e garante da continuidade do grupo tendo em vista que os princípios que o regem valorizam o nascimento de filhos(as). Na sociedade ovimbundu, grande é o lugar reservado à mulher, dadora e protetora da comunidade e também defensora dos valores socialmente consagrados como positivos. Como qualquer pessoa e com base na cosmopercepção ovimbundu, ela é soberana da Vida, o centro da Vida cultural comunitária; ela é que dá e salva a Vida, e é graças a ela que a Vida continua sobre a face da terra: vida biológica, social, econômica, política e religiosa (Lukamba, 2014).

A contribuição do autor diz respeito à mulher em meios socioculturais ovimbundu cuja formação, para além da institucionalizada pelo Estado angolano, depende fundamentalmente da educação considerada “tradicional”, e é através dela que decorre a sua formação inclusive por meio de rituais, privilegiando a oralidade e a observação como métodos de aprendizagem dos conhecimentos ministrados ao longo da vida.

Desse modo, como salienta Silva (2011), a socialização comunitária é realizada sob consideração da diferenciação de papéis, atribuindo-se a rapazes e raparigas tarefas distintas. Assim sendo, as tarefas desempenhadas pelas raparigas relacionam-se com actividades domésticas. Elas estão em estreita interação com suas mães, porque é imperioso que assimilem os comportamentos de quem é instruída para ser esposa e mãe. A princípio, essa é uma das leituras possíveis do papel da mulher destinada a satisfazer os desejos do marido e a realizar as tarefas domésticas como se o casamento se traduzisse em sua submissão e subjugação. A ser verdade absoluta, pode-se, de antemão, presumir que

É nesta lógica que se assiste no meio rural angolano à continuidade de processos de preservação da tradição, visando educar os membros da comunidade e em particular as novas gerações nos cânones culturais do grupo, isto é, socializá-los no contexto dos valores culturais tradicionais nos quais se inscreve a construção social do género e respectivos papéis sociais. É no interior desta lógica que se compreendem os processos tradicionais de educação que conduzem à subalternização da mulher e à

aceitação dessa condição o que gera a naturalização dos comportamentos, justificados pelo código cultural subjacente em função do qual se estabelece o sentido de comunidade (Silva, 2011, p. 30).

Disso depreende-se que é no contexto dos valores culturais “tradicionais” em que se inscreve a construção social do gênero e os respectivos papéis desempenhados pelos homens e pelas mulheres, conduzindo essas últimas à subalternização, ao silenciamento e à invisibilização no que consideramos projeto histórico.

Isso contrasta com o que muitos estudiosos das culturas africanas comentam, como é o caso de Altuna (2014), para quem os povos bantu seguem a matrilinearidade e, por esse motivo, desvanece-se o conceito de mulher-escrava, de mulher-objeto de compra e venda que os desconhecedores dessas sociedades propagaram, apoiados, via de regra, em análises e observações superficiais ou em deduções apriorísticas, depois de fazerem comparações com as sociedades ocidentais.

Com esse argumento, compreende-se que um olhar deslocado do contexto sócio-histórico pode levar a conclusões errôneas. Todavia, não se pretende com isso negar as formas de violência a que as mulheres são submetidas (simbólica, física ou outra), pois essa é uma das faces da moeda e não sua a totalidade. Por exemplo, Amadiume (1997), que se aproxima de uma leitura na perspectiva de gênero para a África, lembra-nos que matriarcado seria abrangente para todo o continente, e isso coloca em causa a ideia ocidental corrente segundo a qual o homem é cultura e a mulher é natureza.

Meu argumento básico do matriarcado é que a estrutura matricêntrica é a menor unidade de parentesco. Sua base material é concreta e empírica, enquanto a base material e ideológica do patriarcado carrega uma contradição. Patriarcado é disputável, enquanto a paternidade é um constructo social. O resultado desta contradição é a tendência à compulsão patriarcal baseada na força jurídica, rituais violentos e metáforas e simbolismos de pseudo-procriação, oposto à força moral do matriarcado (Amadiume, 1997, p. 21-22)⁸⁸.

Os argumentos aduzidos por Silva (2011), Altuna (2014) e Amadiume (1997) parecem-nos fundamentais para se pensar a condição da mulher ovimbundu, tendo como material empírico a canção em análise, que não se dissocia do meio social, histórico, filosófico e geográfico do qual emerge enquanto prática social e comunicativa historicamente constituída.

⁸⁸ My basic argument of matriachy is that the matri-centric unit is the smallest kinship unit. Its material basis of patriarchy embodies a contradiction. Patriarchy is disputable, since fatherhood is a social construct. The result of this contradiction is the tendency of patriarchal compulsions on jural force, violent rituals and pseudo-procreation symbolisms and metaphors (Block, 1986), as opposed to the moral force of matriachy (AMADIUME, 1997, p. 21-21).

Todavia, antes de mais observações a esse respeito, convém-nos referenciar, mais uma vez, Silva (2011), que também acentua a questão de gênero em contextos rurais angolanos.

Mas observemos o seguinte. Tal como assinala Oyěwùmí (2022), a universalidade atribuída à assimetria de gênero sugere uma base biológica no lugar de cultural, uma vez que a anatomia humana é universal, ao passo que as culturas falam através de uma miríade de vozes. Dizer que o gênero é uma construção social significa que os critérios que compõem as categorias masculino e feminino variam em diferentes culturas. “Se isto é assim, então se problematiza a noção de que existe um imperativo biológico em funcionamento. Então, a partir dessa abordagem, as categorias de gênero são mutáveis e, como tal, o gênero é desnaturalizado” (Oyěwùmí, 2022, p. 38-39).

A autora advoga também que é por via do imperialismo que o debate acerca das categorias em causa foi universalizado para outras culturas, e seu efeito imediato consistiu em introduzir problemas ocidentais onde tais questões originalmente não existiam.

Na sequência, faz um relato bastante significativo e profundo que caminha na direção do que seria a desconstrução do gênero universalizado, como se pode ler.

Por exemplo, notei que é difícil para muitos ocidentais conceberem uma *oko* fêmea (comumente traduzido como “marido” sem pensar em homossexualidade ou travetismo. Pelo contrário, na Iorubalândia, as mulheres como *oko* são um dado suposto e seu papel é entendido como social e não sexual. Em um mundo saturado de gênero, que se estende muito além e fora de controle dos povos iorubás, não surpreende que a não especificidade de gênero iorubá possa ser interpretada como a norma androcêntrica da língua inglesa” (Oyěwùmí, 2022, p. 256).

Todas essas questões aqui assinaladas permitem-nos, a partir da canção em análise, deslocarmos o olhar sobre a mulher ovimbundu, tendo em conta que o fato de ser descrito no espaço doméstico pode levar a que se pense na sua subjugação ou subalternização pelo homem.

Não se pretende negar a existência de atos de subjugação, subalternização e violência contra as mulheres no universo cultural ovimbundu, mas sim reconhecer que, seguindo o texto em análise, trata-se, no fundo, da sua representação em um cenário doméstico, no qual se depreendem aspectos sociológicos, filosóficos e religiosos do grupo como parte da sua consciência histórica.

O princípio da «co-vitalidade» acentuado na canção em causa é disso um exemplo a termos em conta. O mesmo não se pode afirmar em relação à canção que se segue, a qual possui uma extensão estrutural curta (com dois versos repetidos várias vezes) e faz alusão ao ato sexual entre um jovem e uma jovem, no pasto.

A repetição cumpre uma função estética e prática, facilita a memorização, assim como torna evento performativo mais animado e envolvente, acelerando, desse modo, a trituração do milho, com o *upi*, cujo bater sobre o milho no rochedo é forte e sincronizado. A sincronização abarca as materialidades da canção como um todo.

Assim como nos lembra Finnegan (2008), esse tipo de texto realiza-se nas especificidades da sua materialização em performance e todos os seus elementos constitutivos aglutinam-se numa experiência única, transcendendo a separação de seus componentes particulares. Assim, não se pode pensar essa e outras canções dissociadas dos diversos elementos que os asseguram, como é o caso do ritmo dessa canção.

Owima ndamwile kolongombe kumayi syawupopele
*Onyoha yalonda kocisingi, ipanga opuwesya*⁸⁹.

Note-se que o último verso evidencia a umbundunização do português, tal como se pode ler na sequência “*ipanga opuwesya*” referindo-se à serpente que “fazia poesia”. As cantoras, que também são contadoras de história, narram um episódio erótico que se deu no pasto, e coloca em cena um jovem e uma jovem que se envolveram sexualmente.

A jovem, satisfeita com o ato, conta a história, através do canto, às companheiras e esta, por sua vez, é musicalizada efusivamente no rochedo. É interessante observar que na primeira frase melódica dizem “*owima ndamwile kolongombe kumayi syawupopele*” (não contei à mãe o meu azar no pasto), enquanto na segunda assinalam “*onyoha yalonda kocisingi, ipanga opuwesya*” (a serpente subiu o toco e fez poesia). Aqui, uma questão chama a nossa atenção: o segredo, tendo em vista que a história é contada às amigas e não à mãe.

No segundo verso “a serpente subiu o toco e fez poesia” articula-se claramente a uma dimensão imaginativa e realiza-se pela potência da personificação da serpente. Prova disso é a serpente (no caso, órgão genital masculino) que “fez poesia”, aludindo à alta performance sexual que terá agradado a jovem.

Tendo em vista que relações sexuais não são abordados abertamente entre pais e filhos, sobretudo nos meios rurais enraizados nas suas matrizes culturais, como é o caso dos ovimbundu, compreende-se que não é por mera casualidade que a jovem se recusa a contá-la à sua mãe.

⁸⁹ Não contei à mãe o meu azar no pasto/ a serpente subiu o toco e fez poesia.

Não se quer com isso assumir que a sexualidade seja um assunto proibido. Antes, pelo contrário, para além dos pais que o abordam com os filhos, por exemplo, é um assunto que fez e faz parte das matérias ministradas nas chamadas escolas iniciáticas femininas e masculinas. Entre os ovimbundu, apenas para ilustrar, o *efiko* é uma escola reservada exclusivamente para as meninas. Ela configura-se como difusora de conhecimentos com função transformadora, e comporta elementos como o sagrado e a sexualidade baseada numa ideologia dominante – a heterossexualidade⁹⁰.

Nesse contexto, a sexualidade implica a legitimação dos relacionamentos entre pessoas de sexo biológico diferente (masculino e feminino) cujas dimensões incluem conhecimento sexual, crenças, valores, atitudes e comportamentos, relações sexuais entre homem e mulher, assim como a procriação. Essa visão distingue-se, por assim dizer, da noção de sexualidades trazida por autoras como Tamale (2018).

A referência à sexualidade no plural não aponta simplesmente para as diversas formas de orientação, identidade ou estatuto. É um posicionamento político para conceptualizar a sexualidade fora das ordens e quadros sociais normativos que a vêem através de oposições e rótulos binários. Pensar as sexualidades múltiplas é crucial para se dispersar o essencialismo incorporado em tantas pesquisas sobre sexualidade (Tamale, 2018, p. 17)⁹¹.

Essa questão é atravessada inevitavelmente pelas categorias gênero e sexo. Voltemos a Oyèwùmí. A ideia de que o debate à volta dessa temática entrou em África por via do imperialismo pressupõe a homogeneidade desse continente e a inexistência das relações de poder sob a égide de gênero, isto é, antes da invasão e colonização de África pelos europeus. A outra leitura que se pode fazer em torno de suas contribuições no campo de Estudos de Gênero em África é que se se considerar a categoria de gênero, conforme teorizado pelo feminismo euro-americano, falar-se-ia da categoria da diferença e esta estaria baseada no modelo da família nuclear.

Assim, isso implicaria encarar a mulher como esposa, mãe, dona de casa, cujas atividades se restringem ao espaço doméstico. As críticas às formulações de Oyèwùmí vêm de várias direções, sendo que algumas são da perspectiva queer africana.

⁹⁰ Nesse contexto, são impensáveis as narrativas, as experiências e os debates queer ocidentais, no geral, e africanas, em particular, cujas agendas estão pautadas fundamentalmente nas sexualidades e gêneros dissidentes. A obra *Traduzindo a África Queer e Traduzindo a África Queer II: figuras da dissidência sexual e de gênero em contextos africanos* tem estudos importantes e interessantes que contrapõem histórias únicas a respeito dessa temática.

⁹¹ Reference to sexuality in the plural does not simply point to the diverse forms of orientation, identity or status. It is a political call to conceptualize sexuality outside the normative social orders and frameworks that view it through binary oppositions and labels. Thinking in terms of multiple sexualities is crucial to disperse the essentialism embedded in so much sexuality research.

A perspectiva queer africana levanta, porém, dúvidas sobre estas interpretações e questiona o fato de que, apesar de desafiadora em relação ao feminismo hegemônico ocidental, a tese da não existência de laços de poder em termos de gênero nas sociedades africanas anteriores à colonização europeia implicaria uma compreensão heterocentrada das relações entre homens e mulheres em tais sociedades. A posição de Oyèwumí defenderia, de fato, a imagem de uma complementariedade entre os sexos (papéis reprodutivos), que não implicaria opressão ou dominação de um grupo sobre o outro (Rea, 2016, p. 7).

Disso depreende-se que uma vez negada a existência de relações de poder baseada no gênero fica-se com a impressão de que o continente africano, antes da invasão e ocupação europeia, não registrou dominação de um grupo, como as mulheres, o que de fato está longe de ser verdade.

Aliás, sem ignorar as relações de poder no que a questão de gênero diz respeito, parece-nos que seja algo que atravessa as relações humanas, não importando o domínio em que se inserem (religioso, socioprofissional, político ou outro).

Uma relação de poder, como Foucault (2009) deixou escrito, articula-se sobre dois elementos que lhe são indispensáveis para ser efetivamente uma relação de poder. Dito em outros termos, o que “o outro” (aquele sobre o qual ela se exerce) seja reconhecido e mantido até o fim como o sujeito de ação; e que se abra, diante dessa relação, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis. Portanto, parece-nos que é no campo das respostas que se espera a passividade do sujeito sobre o qual se exerce o poder, daí o fato de se observar os efeitos da ação que assujeita, apaga, invisibiliza e silencia.

É nesse quadro em que emergem também as tensões sociais, levando a que o grupo violentado aja em prol dos seus direitos.

Os rochedos, assim como os rios da região kongo, nesse sentido, podem ser considerados verdadeiras assembleias das mulheres onde elas fazem ecoar as suas vozes para compartilharem os seus pensamentos, as suas ideias, as suas experiências e a sua visão de mundo relativamente às questões que dizem respeito à condição humana.

É importante reiterar, como se afirmou anteriormente, o que aparente os homens não podem saber, acabam sabendo, porque os cantos em questão têm um carácter migrante, ou seja, migram para a comunidade, sobretudo por meio das crianças que as cantam em outros contextos e através de homens que as ouvem quando circulam nas imediações dos rochedos.

É assim que essas canções entram no macro tecido cultural. Equivale isso a dizer que os cantos considerados segredos, que deveriam ser entoados exclusivamente nesses espaços cênicos, extrapolam a fronteira e entram na ordem do discurso social mais amplo, estando ao

alcance da comunidade, embora se reconheça que nem todos possam ser proferidos em qualquer lugar, sobretudo aqueles com teor obsceno, na visão da comunidade.

Aliás, os discursos são social e historicamente construídos, controlados e censurados sob o viés de vários procedimentos de exclusão. Logo, as condições de produção de discursos serão um marcador significativo para o dizer em uma dada circunstância e a uma dada pessoa, por exemplo. Por outro lado, reconhece-se que o repertório em umbundu é perpassado também por diversas formas textuais cujo fundo é o escárnio e o maldizer, como é o caso do texto que se segue, o qual, cantado pelas mulheres do bairro Cikala, ridiculiza as moças da região de bairro Ciwamba, situado no município da Ekunya.

A referenciação dos dois topônimos é um aspecto que vai remeter inevitavelmente à atualização da canção, tendo em vista que esse tipo de texto, no geral, registra transformações sintagmáticas e paradigmáticas, podendo, em vários níveis estruturais e enunciativos, evidenciar a absorção ou a perda de elementos ou de sequência que emergem de vários ambientes, ocasionados pela criatividade das *performers*.

O estudo dos processos de produção lingüística demonstra a não existência de escolhas aleatórias no domínio da linguagem, do contexto social, dos níveis de cultura e da participação psicológica. E na literatura oral o fato confirma-se em cada performance. A participação psicológica é de relevante importância, sobretudo porque afasta a idéia de que o narrador ou cantor é um simples transmissor – um canal de comunicação – do que memorizou. Mesmo aqui ocorrem os “ruidos do canal”. A participação psicológica não se manifesta apenas por inserção de variantes pessoais no texto oral. Manifesta-se igualmente através de alterações caracterizadas por supressão de seqüências ou versos, ou simplesmente por acréscimos para embelezamento ou ampliação, dilatando o percurso narrativo. Tais procedimentos estão condicionados por fatores de ordem geográfica, social e cultural (Nascimento, 2006, p. 167).

No texto abaixo transcrito, ocorre a substituição, mecanismo de construção textual operado para a sua atualização, daí o fato de as cantoras apontarem Ciwamba, o que nos leva a inferir que as mulheres dessa região podem substituir esse topônimo por Cikala, caso, em resposta, queiram ridiculizar as suas correligionárias.

Ame omanyanya yange eyi

Kokukwela sikatumala

Ndasaluka, ndasaluka, ndasaluka

Ndasaluka kimbo lyetu kociwamba

Okamõlã katitotito vakayongola

*Vaciwamba vakwete osamba*⁹²

Nesse texto, o escárnio constitui-se como questão central. As *performers* relatam, por um lado, a dificuldade que uma mulher tem de se manter no lar enquanto esposa e, por outro, manifestam, satiricamente, seu espanto pelas meninas do bairro Ciwamba, que se casam na adolescência.

Ao contrário das canções cujo teor é o amor, as marcadas pelo escárnio, muitas vezes, evidenciam um tom satírico e retratam não poucas vezes o obsceno, o erótico, assim como sinalizam as referências ao baixo corporal, aos órgãos sexuais, às necessidades fisiológicas, fontes do risível.

Em relação a essa forma textual, é notável a expressão depreciativa, dado o fato de que aponta os casamentos precoces de meninas de Ciwamba. Na primeira e na segunda unidades entoativas, ouve-se a voz de uma mulher do bairro Cikala, que manifesta, com um tom irônico, a sua irresponsabilidade por rebaixar as mulheres da outra região, o que pressupõe a transgressão da ordem social estabelecida. Por isso, como bem se evidencia “*Ame omanyanya yange eyi/ Kokukwela sikatumala*” (com esta mania/não vou demorar no casamento).

Na sequência, isto é, nas unidades entoativas subsequentes, que marcam a divisão da canção em dois segmentos enunciativos, percebe-se a mudança de tom dessa voz, apontando o seu estranhamento em relação aos enlances matrimoniais precoces de meninas do bairro Ciwamba, que prendem, por assim dizer, os homens nos relacionamentos com ajuda de *osamba*, que se entende como sedução irresistível que, segundo crenças locais, pode estar associado a práticas místico-esotéricas. Esse ataque, por assim dizer, comporta a comicidade, instensificação da presença do humor e do riso em ambiência artística, como acontece inúmeras vezes nos rochedos.

Em um outro âmbito de análise, pode-se afirmar que o texto em causa engendra uma ambivalência, se se partir do pressuposto de que os casamentos precoces de meninas são uma questão transversal, ou seja, atravessam toda região ovimbundu. Assim como nos outros povos considerados bantu, entre os ovimbundu, não são poucas as vezes em que as adolescentes são pedidas em casamento, e isso encontra respaldo nas suas tradições históricas, nas quais

elas estão em estreita interação com as mães pois é imperioso que assimilem os comportamentos próprios de quem está destinada a ser esposa e mãe. Circunscritas a este ambiente sob o olhar atento das mulheres, as meninas estão permanentemente sujeitas às influências da tradição, de pendor discriminatório, sendo preparadas para

⁹² Com esta mania/ não vou demorar no casamento/ Estou assustada, estou assustada, estou assustada/ Na Ciwamba uma é pedida em casamento/ as mulheres de Ciwamba têm poder de atração.

o ofício de esposa e mãe. Este é o destino que lhes é irrevogavelmente traçado (Silva, 2011, p. 25).

E a última canção transcrita, vemos que, em termos estruturais, é marcada pela distribuição de falas, o que já remete para uma forma discursiva plurívoca. A plurivocalidade evidencia os enunciados das cantoras, as quais sinalizam, por um lado, a chamada vocálica executada pela solista e, por outro, a resposta conjunta de todas elas durante a performance.

Tanto o canto como o som produzido pelo *upi* revelam uma sincronização que culmina com a canção como um todo, como se afirmou nos parágrafos precedentes. Um dos elementos mais marcantes é o ritmo que, no fundo, está presente em todas as culturas e é configurador de sentidos.

Ao contrário do que acontece na fala corrente, que não cultiva o gosto da simetria sonora automática, na poesia, a frase poética é marcada pelo dinamismo da linguagem, que leva o(a) poeta a criar seu universo verbal utilizando o ritmo, como imã. Ao reproduzi-lo, por meio de procedimentos estéticos como rimas, aliteraões, paronomásias etc., o(a) poeta convoca as palavras. Em outros termos, o que dizem as palavras do(a) poeta está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam (Paz, 2012).

Em relação a essa questão, Antomarini (2004) postula que a musicalidade da poesia assenta numa sonoridade subjacente à voz do(a) poeta. Ora, para fazer isso, o(a) poeta usa o verso rítmico, e este assume uma progressão poético-musical atestada pelas sonoridades.

Isso pode ser atestado também nas canções em estudo; são marcadas por uma progressão rítmica que está para a além da palavra, na medida em que se constituem como composições poético-musicais, as quais articulam tanto a dimensão linguística como a musical, o que amplia a compreensão e o estudo do ritmo, conforme assinalado nos parágrafos precedentes.

Aliás, tal como nos lembra Paz (2012), o ritmo não é algo que está fora de nós, na medida em que somos nós que o transformamos e rumamos para algo. Logo, o seu conteúdo ideológico ou verbal não é separável.

Para contextualizar, o que as palavras das cantoras dizem já estão sendo enunciadas pelo ritmo em que as palavras faladas se apoiam. Face a isso, pode-se afirmar que as canções não se restringem às letras, pois, enquanto práticas comunicativas que refletem as cosmopercepções dos povos que as compõem, são cercadas de outras materialidades, como a voz, o corpo, e a percussão, que é executada pelo bater das mãos na correnteza das águas dos rios (na região kongo) e pelo bater do *upi* sobre o milho (nos rochedos ovimbundu).

As questões assinaladas estão expressas nas canções em estudo, cujos elementos constitutivos evidenciam padrões de recorrência interconectadas. Os sons, apesar de variarem tanto na voz como no bater do *upi* sobre milho, por exemplo, não deixam de ser ritmados; evidenciam diversas sequências rítmicas as quais variam muito em função do teor da mensagem. Essas sequências, expressas pela ação da voz e do corpo, são acompanhadas pelo som intenso de *upi*, que assegura a prática da canto como um todo.

É o que ocorre com a canção descrita, a qual é marcada pelos sons que se articulam em pequenas unidades delimitadas por cesuras. Dito em outros termos, assim como acontece com outras canções da mesma espécie, essas unidades concatenam-se entre si, ou seja, movimentam-se sequencialmente e se encadeiam com as seguintes, com rítmicos (feitos de sons e falta de sons) que concorrem para o sentido que proliferam, como se pode observar.

Ulume kwende vonjango

— *Haka!*

Iputa syukulimila,

— *Haka!*

Amwele ndacikuliha

Avoyo we ame kulo ndikwele

Eteke ngenda kumanyi

— *Haka!*

— *Okahumba ndikwete we*

okahumba ndikambatela

avoyo we olosongo vyekumbi

amayi nambule omola.

— *Haka!*

Kukanambule okahumba we

— *Haka!*

— *Haka!*

Vohumba mwandela ongato

*Avoyo we yukusuya posingo*⁹³

⁹³ Homem, vai ao jango/ Haka!/ Não te recuso o pirão/ Haka!/ Eu sei que sou casada/ ai, eu sou casada!/ No dia em que eu for aos meus pais/ Haka!/ O balaio tenho/ Haka!/ Levarei no balaio os problemas/ raios do sol/

O pano de fundo desse texto é o descontentamento de uma mulher pelo marido. Percebe-se isso nas frases poéticas nas quais se sonorizam palavras, interjeições e vocalises, para além do som emitido pelo *upi* que, como nas outras canções, acentua o ritmo tanto musicalmente, quanto fisicamente, particularmente na sua troca de uma mão a outra, no momento em que é batido para o chão, onde se encontra o milho.

Na primeira unidade entoativa, em voz viva e alta, a solista diz ao seu marido que vá ao *ondjango*, que pode ser traduzido por escola rural institucionalmente reconhecida dentro da estrutura da família alargada. A partir dos 8 a 9 anos, a criança do sexo biológico masculino começa a frequentar essa escola, juntamente com o pai, ou com um membro familiar adulto também do sexo masculino. É lá onde se promovem diálogos e se compartilham conhecimentos sobre questões sociais, políticas, econômicas, da aldeia e das vizinhanças. Nesse mesmo período, as meninas iniciam a participar activamente nos trabalhos da cozinha e em outros particularmente reservados ao sexo feminino (Malumbu, 2005).

No dizer da solista, percebe-se, de antemão, a demarcação simbólica de lugares, no caso, a cozinha (para a mulher) e *ondjango* (para o homem). No fundo, trata-se do alerta da mulher ao marido, pois este frequenta a cozinha para ver se a comida está confeccionada, o que se traduz em transgressão do espaço da mulher, que reconhece que é casada e, por conseguinte, está ciente dos seus afazeres.

Nesse texto, a voz da solista, que representa a mulher no espaço doméstico, dialoga com outras vozes que, gradativamente, isto é, depois da solista, respondem com a expressão admirativa (*haka*), como forma de manifestarem sua indignação face à atitude do homem.

No fundo, pede-se que o marido se retire da cozinha, e, em resposta, as companheiras da solista, admiradas com a situação, respondem */haka/*, solidarizando-se com a amiga.

Um dos versos aponta o seguinte: *okahumba ndikambatela/olosongo vyekumbi*” (levo o balaio com raios solares), o que pressupõe que a mulher manifesta o interesse de se divorciar. É interessante observar a metaforização de “balaio com raios de sol”, querendo com isso dizer que, quando abandonar o lar, levará consigo problemas extremamente desagradáveis e insurportáveis.

Por outro lado, na terceira estrofe, da sua voz poética da solista ouve-se “*a m̃ayi nambule om̃lã*” (mãe, leve o bebê) e, mais uma vez, as outras *performers* respondem */haka/*,

Recebe-me o bebê, mãe/ Haka!/ Não me recebe o balaio/ Haka!/ No balaio tem um gato/ vai arranhar-te o pescoço.

o que revela que a companheira foi determinada e abandonou a casa onde vivia com o marido e foi aos seus pais.

Nota-se que pede à sua mãe para levar o seu filho, e as cantoras respondem com a referida expressão admirativa, admirando a maneira como ela entrega o bebê à sua mãe. Fica a impressão de que se esperava que pedisse à mãe que recebesse as coisas que transportava.

Face a isso, ela responde: “*vohumba mwandela ongato yukusuya posingo*” (no balaio tem um gato, vai te arranhar o pescoço), o que pressupõe que não queria que a sua mãe soubesse a amargura que carregava dentro de si.

Como se pode constatar, a expressão *haka* é uma interjeição e está longe de ser um mero recurso fonossimbólico com função estética, pois possui uma carga semântica, expressando a admiração de diversas formas, de situação a situação, conforme a narração poética das mulheres no ritual performativo.

Essa questão leva-nos a pensar as formulações de Ameka (1992), para quem as interjeições não podem ser vistas como meras expressões paralinguísticas ou, como sugeriram alguns autores, que em uma situação de interação linguística propriamente dita, a língua começa depois de se dizer uma interjeição. “As interjeições são vistas como um acompanhamento da linguagem ou da comunicação, em vez de serem uma forma de comunicação linguística ou verbal em si (Ameka, 1992, p.112).⁹⁴

Ora, de modo inverso, neste trabalho, as interjeições são vistas como forma de comunicação em si, isto é, nas canções, mais precisamente em termos pragmáticos, tendo em vista que, como ato de fala, carrega consigo a intenção comunicativa dentro de situações enunciativas específicas e diferenciadas, como bem ilustra a forma canção descrita.

Em termos tipológicos, o autor aponta duas categorias de interjeições. Enquanto a secundária se caracteriza por palavras com um valor semântico independente, mas que podem ser usadas convencionalmente como enunciados por si só para expressar uma atitude ou estado mental, como chamadas de alarme e chamadores de atenção (socorro! fogo! cuidado!), a primária configura-se como pequenas palavras ou não-palavras que, em termos de sua distribuição, podem constituir um enunciado por si mesmas e normalmente não entram em construção com outras classes de palavras (por exemplo, ai! uau!).

Contextualizando, a interjeição expressa na canção (*haka*) enquadra-se na primeira categoria e, como se viu, o seu tom varia, embora se figure gradativamente como espanto, tal

⁹⁴ Interjections are viewed as an accompaniment to language or communication rather than being a form of linguistic or verbal communication themselves (Ameka, 1991, p. 112).

como acontece, por exemplo, quando, na parte final, a solista diz que o balaio tem gato, metáfora que dá a ideia de medo e agressão.

Lembremos que “a oralidade concretiza-se numa infinidade de palavras-símbolos já que a própria palavra sempre é símbolo” (Altuna, 2014, p. 96). Equivale isso a dizer que *ongato* (umbundunização de gato) é símbolo. Logo, simboliza. Ele figura no mundo animal ovimbundu.

Ao contrário da tartaruga que simboliza a sabedoria e a prudência, a figura do gato está muito associada à feitiçaria e à força, e na canção em análise a descrição da sua raiva e violência são um aspecto muito marcante. Disso depreende-se que o balaio possui uma carga histórica e traumática, suportada somente pela mulher a que se refere a canção. Aqui, mais uma vez, podemos dizer que estamos diante do silêncio, que pressupõe autocensura, dado o fato de que a mulher não conta os seus problemas aos pais, pelos motivos acima apontados. A nosso ver, isto acontece porque

[...] sentidos possíveis, historicamente viáveis foram politicamente *interditados*. E tornaram-se inviáveis. Essa possibilidade, posta pela censura e pela força, se naturaliza e funciona como um pré-construído restritivo a certos sentidos de liberdade, de tal maneira que eles parecem *impossíveis*. Foram assim desmoralizados, amolecidos, inviabilizados, de-significados, postos fora do discurso (Orlandi, 1999, p. 63).

O silêncio opera como mecanismo de controle social das mulheres dentro de um regime cultural que estrutura e performatiza procedimentos de exclusão de discursos e de sujeitos.

Nota-se isso nas palavras de Jubina Madureira, que sinaliza o silêncio como estratégia de autocensura das mulheres, evitando que estejam em situações de desvantagem em relação aos homens. “[...] há canções que à medida que tão a cantar você consegue notar que ali tá surgir algumas piadas... então é a razão pela qual que não se pode cantar nos bairros mas tem que ser lá nas pedras” (Entrevista concedida em sua residência/ Novembro, 2021)⁹⁵.

Depreende-se que a autocensura é resultado do entendimento das mulheres em relação à dificuldade de falar dentro do regime de relação de poder que, de certa maneira, privilegia os homens, embora o sistema familiar ovimbundu seja considerado matrilinear.

Existem várias canções que escarnecem os homens por frequentarem a cozinha, sendo que uma delas é a que se transcreve abaixo.

Manu yange wasapa

⁹⁵ Na citação, “tão” remete para “estão”, enquanto “tá” é referente a “está”.

Oñgwala, ñgwala vosilo
Okatako kahe kavanda
Ndocimboto congunja.
Oco ndusolile, oco ndusolile
Manu xexé
Akuti ombilakaya, akuti ombilakaya
 “Toma banana”⁹⁶.

Nesse texto, o marido é catalogado como guloso e tem nádegas achatadas como as da rã, o que demonstra a resposta merecida por este transgredir uma fronteira, um lugar quase intransitável para os homens – a cozinha. Pese embora seja ridicularizado, é respeitado pela mulher pelo fato de revelar uma performance sexual agradável.

Percebe-se isso nos versos “*Akuti ombilakaya, akuti ombilakaya*” (gosto dele quando me chama); “*toma banana*”, citação textual das palavras do marido, as quais remetem para o convite ao ato sexual, o que torna o evento performático mais interessante no rochedo, dado o fato de ser marcado pela comicidade.

Esse texto, assim como o anterior, que retrata o homem que frequenta a cozinha, tem como pano de fundo o descontentamento de uma mulher pelo fato de o marido ficar em casa e passar muito tempo comendo. Um dos aspectos mais marcantes desse texto, dentro do universo simbólico representado, é o tom de humor, com a articulação da comparação das nádegas do marido que são achatadas como as da rã. Essa metáfora ganha mais expressividade quando a mulher faz alusão às palavras do marido, que a chama e diz “toma a banana”, que no fundo remete para o convite à cama para se envolverem sexualmente.

Apesar do reconhecimento da alta performance sexual do marido, fica claro que a crítica a esse homem se deve ao fato de ficar em casa e comer bastante, o que deixa a ideia de que se trata de uma pessoa insuportável nesse sentido.

Em outras palavras, quer dizer que tanto a mulher quanto o homem têm suas respectivas tarefas por conta da divisão de trabalho por sexo, o que implica o reconhecimento e a ocupação desses lugares na comunidade.

Em jeito de conclusão desta seção, pode-se dizer que as composições poético-musicais entoadas nos rios e nos rochedos configuram-se como documentos inscritos no tempo. São

⁹⁶ O meu irmão é guloso/ o meu irmão é guloso/ Frequenta tanto a cozinha/ Os seus glúteos são achatados como os da rã/ mas gosto dele/ Quando me diz “toma banana”.

portadoras de histórias e, por conseguinte, revelam as questões vivenciadas pelas comunidades, no geral, e pelas mulheres, em particular.

Ocorre que enunciação de memórias inscreve-se nesse tipo de texto cantado e dirigido para as mulheres nos referidos espaços de interlocução cênica. Porém, o que elas evitam que chegue aos ouvidos das pessoas nas comunidades muitas vezes acaba chegando por várias razões, sendo que uma delas prende-se, como se assinalou nos parágrafos precedentes, com o fato de que as crianças que participam das atividades realizadas por essas mulheres contam ou cantam determinadas canções nos bairros.

Isso faz com que os segredos, por assim dizer, saiam da esfera dos rochedos e dos rios, e entrem na ordem do discurso social. Apesar disso, e parafraseando Foucault (2014), em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Com isso, as interdições, em nossa sociedade (kongo e ovimbundu também), revelam o que autor chama de tabu do objeto para se referir que não se tem o direito de dizer tudo; ritual da circunstância (significa que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância); e, por último, o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (que qualquer um não pode falar de qualquer coisa).

Pelo que percebemos, esses três tipos de interdições são marcantes nas sociedades kongo e ovimbundu, pensando, por exemplo, as relações de poder que cruzam homens e mulheres, determinando modos específicos de dizer e negociar as práticas comunicativas entre esses sujeitos interpelados pela ideologia heteronormativa, cujo poder se estende aos sujeitos social e historicamente constituídos, procurando, por via de vários dispositivos de controle social, exercer o poder que exige obediência a quem se assujeita a ele.

Assim sendo, esse poder se estrutura com medidas normalizadoras, reguladoras, disciplinadoras, corretivas e otimizadoras. Significa que, como sinaliza Pelbart (2013), a vida sobre a qual as técnicas de si incidem é, sobretudo, uma vida capaz de condutas e que não cessa de ser (re)alimentada por uma variedade de dispositivos disciplinares, por via de instituições.

Por exemplo: uma instituição escolar – sua organização espacial, regulamento meticuloso que rege sua vida interior, as diferentes capacidades aí organizadas, os diversos personagens que aí vivem e se encontram, cada um com uma função, um lugar, etc. – tudo isto constitui um “bloco” de capacidade-comunicação-poder (Foucault, 2009, p. 12).

Ora, considerando que em qualquer sociedade (como kongo e ovimbundu) existem relações de poder que funcionam e circulam através de diversas práticas comunicativas, percebe-se que a atividade que assegura o aprendizado e a aquisição de aptidões referenciadas na citação em questão aciona uma série de comunicações concebidas como leis – instrumentos jurídicos que determinam as regras do jogo da vida: ordens, exortações e procedimentos de obediência. A não obediência, à luz da lei, implica a punição, dentro das lógicas de cada sociedade.

Essas questões são trazidas aqui no sentido de se entender as múltiplas relações de poder nos meios socioculturais kongo e ovimbundu, particularmente no que diz respeito à relação entre homens e mulheres, que se estabelece, se reforça e se performatiza através de discursos e práticas. Alguns desses discursos, sobretudo das mulheres, são interditados, pois são considerados inadequados aos ouvidos da sociedade.

Isso remete para o que considero como violência simbólica, tal como sugerido por Bourdieu (2012). Esse termo remete para a forma de violência que se exerce com a cumplicidade tácita daqueles que a sofrem e também, frequentemente, daqueles que a exercem tendo em vista que uns e outros são inconscientes de a exercer ou a sofrer.

É preciso assinalar que antes, como hoje, quer nos meios rurais quer nos urbanos, as relações interpessoais entre casais nos meios socioculturais do povo de língua umbundu, como em qualquer sociedade, sempre estiveram e são marcadas por questões positivas e negativas. As questões negativas, por exemplo, decorrem de tensões, causando discórdias em relação a determinados problemas. Há casos em que a mulher é vítima de agressões de várias naturezas (psicológica, física etc.), porém, por conta do “peso da cultura”, ela é muitas vezes silenciada, não podendo, por isso, enfrentar diretamente o seu marido. Tal silenciamento é, por meio da socialização, reforçado por medidas disciplinares que a obrigam a naturalizar a sua submissão perante o homem, ou seja:

“a perda das mulheres é o ganho dos homens, como as instituições do casamento e da maternidade investem ainda mais os homens de poderosas posições no sistema de parentesco existentes nas relações interpessoais com significado político e econômico mais amplo” (Bakare-Yusuf, 2003, p. 3).

Segundo Arthur e Mejia, citados por Loforte (2009), isso faz com que o medo dos que são suscetíveis de serem vítimas de violência, só por si, atue como um poderoso mecanismo de controle. Não é, pois, por acaso que é frequente as mulheres autocontrolarem os seus

comportamentos e até as suas deslocações, para evitarem ficar em situação de risco, mesmo carregando dentro de si verdades desagradáveis.

Parafrazeando Kilomba (2019), tais verdades tornam-se inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. Contudo, enquanto enterradas no inconsciente como segredos, elas permanecem latentes e capazes de serem reveladas a qualquer momento. Para contextualizar a afirmação acima, as mulheres *ovimbundu* (como as bakongo) não se calam, ou seja, elas têm o rochedo e os rios como lugar para revelação de suas amarguras e vivências como um todo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, como ficou exposto na introdução, procurou investigar a memória nas canções cantadas por mulheres kongo e ovimbundu nos rios e nos rochedos: espaços de interlocução cênica.

Essas composições poético-musicais marcadas pelo uso verbal/gesto-visual da palavra e que inscrevem o sujeito, através de seu corpo e sua voz, na esfera da visibilidade e da audibilidade, são criações artísticas cujo tecido narracional capta e revela diversos aspectos da realidade dos meios socioculturais dos quais emergem, daí o fato de serem considerados testemunhos transeuntes, dado o seu carácter migrante, pois, trata-se de um artefato cultural em permanente trânsito, tanto é que se expande e retroalimenta várias formas discursivas (música, literatura, escultura, conversas cotidianas etc.), assim como é retroalimentado de diversas formas e várias condições de produção.

Dentre outros objetivos, procurou-se contribuir para melhor compreensão da realidade sociocultural das regiões kongo e ovimbundu, dar uma visão geral acerca das canções em kikongo e umbundu, analisar a memória nelas refletidas e explicar a maneira como a performance se evidencia nessas práticas comunicativas de sujeitos social e historicamente constituídos.

Relativamente à coleta de dados que sustentam a tese, teve-se em conta uma metodologia que combina as pesquisas documental, etnográfica e bibliográfica. Por outro lado, com vista a atingir os objetivos preconizados, optou-se por um roteiro de análise interdisciplinar, numa perspectiva poliédrica, ou seja, objetivou-se operacionalizar a interdisciplinaridade como possibilidade de interligação de conhecimentos de forma recíproca, o que possibilitou dar conta e explicar a articulação da memória nas canções estudadas, partindo de teóricos(as) cujos trabalhos oferecem contribuições valiosas para as várias questões refletidas nesta tese, como são os casos de tradições orais e seus universos gráfico-visuais e sonoros, corpo, voz, performance, memória, memória coletiva e lugares de memória.

Do exposto ao longo do trabalho, ficou explícito que, dentre outros aspectos, a memória (individual ou coletiva/histórica) não está fora do sujeito social e historicamente situado. Reconhecendo a importância e a pertinência de estudos referenciados em torno dessa questão, baseando-me nos autores citados, defendo que memória e história inscrevem-se em lugares.

Nesse sentido, se os lugares de memória, com efeito, seriam quaisquer dispositivos nos quais a imaginação investe uma certa carga simbólica, então é compreensível que a canção em kikongo e umbundu seja considerada um lugar de memória, ou seja, um documento multifuncional, dada a sua utilidade social, cultural, política e estética, apenas para ilustrar.

Importa também reiterar que as memórias expressas nas canções entoadas nos rios e nos rochedos estão inscritas em diversas práticas ritualísticas. Um dos aspectos significativos dos rios e dos rochedos prende-se com o fato de terem múltiplas configurações e fomentarem o senso de comunidade e união entre as mulheres que compartilham saberes e experiências sobre vários aspectos atinentes à sua condição humana.

Apesar disso, é importante sinalizar que alguns dos seus dizeres por via de cantos, por exemplo, são fatores de desavenças entre elas, sobretudo quando entoam canções de escárnio para atingir uma das suas companheiras, o que pode causar tensão entre elas.

Isso leva-me a defender que esses textos, por serem marcados pela ação da voz que produz efeito sobre o(a) outro(a), não têm como não terem uma dimensão incorpórea, pois produzem efeitos sobre o(a) outro(a). Por outro lado, tendo como evidência os textos analisados, compreende-se no contexto kongo, que ecoam das vozes poéticas das mulheres narrativas com uma dimensão política, literalmente.

A canção sobre “devolva o petróleo” é disso um exemplo, para além do fato de que muitas das canções entoadas por essas mestres da oralidade documentam fatos históricos, como assinalado no canto cuja ênfase recai o fluxo migratório de angolanos(as) refugiados(as) na República Democrática do Congo, no contexto da luta pela libertação de Angola do jugo colonial português.

E mais, através de «nsombokila», texto sonorizado pelo *kinkubu*, demonstrou-se que emergem dos sons produzidos nas águas dos rios mensagens significadas que se constituem como relatos baseados na amplificação – um procedimento com o qual se anuncia sequencialmente uma mensagem mediante diversas técnicas performativas – e é por via da amplificação que se tece o *kinkubu*, buscando suas bases nos tons (alto e baixo) do kikongo.

Isso não deixa de ser uma pista para, entre outros aspectos, se refletir sobre os limites do paradigma antropocêntrico e a complexidade da linguagem do tambor de água como pódica tonal, sem se ignorar uma outra questão: as epistemologias das águas, mais concretamente no contexto kongo onde, do curso das águas dos rios, emergem poéticas e performances do corpo de mulheres.

Na sequência, isto é, no contexto ovimbundu, percebeu-se que os rochedos ou pedras, tal como os rios, são assembleias a céu aberto de e para mulheres. Através das canções entoadas em umbundu, revelam, entre outros, os seguintes temas: escárnio, sexualidade, poligamia e matrimónio, que expressam questões concretas vivenciadas por elas e pela comunidade.

Embora muitos estudos focalizem mais essas sociedades sob o viés da moral e da ética, não se pode assumir esse tipo de argumento como inquestionável. A questão é óbvia no cotidiano dessas sociedades, onde princípios heteronormativos são um fato. Tomando como amostra as canções analisadas, compreende-se que a memória reporta a liberdade de expressão, o silêncio também.

No que se refere à liberdade, importa assinalar que as vozes poéticas das mulheres em causa soam em todos os lugares de convivência, desde que não sejam tipificados como interditados, por assim dizer. Tanto é que muitos dos seus discursos são expressos livre e abertamente nos rochedos, e não nas comunidades, por motivos assinalados anteriormente.

Esse fato, por exemplo, ficou claramente atestado numa das citações de uma das interlocutoras, na última seção desta tese. Isso demonstra, mais uma vez, que é indiscutível que a memória é também uma questão política, que transcende a soberania a partir do momento em que se enxerga suas outras extremidades, como a relação de poder homem e mulher. Aqui, sigo Foucault (2022), para quem o exercício do poder, por via dos diversos dispositivos de sua articulação e implementação como projeto normativo imprime a produção de verdade como pauta geral, com fundo jurídico-legal.

Assim sendo, esse poder não cessa de interpelar, interrogar, vigiar, indagar, registrar e institucionalizar o sujeito à busca da verdade. Daí que, no fundo, estamos submetidos à verdade também no sentido em que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder.

Embora o autor tenha focado mais na questão de soberania e disciplina no contexto europeu, argumento que os dados analisados mostram essa questão dentro da lógica kongo e ovimbundu. Aliás, o silêncio das mulheres diante de determinados assuntos que evitam dizer nos seus lares é disso um exemplo plausível. Equivale isso a dizer que existem discursos invisibilizados em certos espaços de convivência, mas o mesmo não se poder afirmar em relação aos rios e rochedos, onde, como se referiu nos parágrafos precedentes, as mulheres kongo e ovimbundu (compositoras, cantoras e percussionistas) rompem com os protocolos institucionalizados e naturalizados no tecido social, libertando suas vozes poéticas, cantando

para si, já que os seus rituais performativos articulam um movimento enunciativo e receptivo assumido por elas, tanto como cantoras quanto como audiência de si mesmas.

Os seus textos poético-musicais, curtos em termos de estrutura e profundos no que diz respeito ao conteúdo, emergem da ação vocal, sem se ignorar o corpo, ou melhor, *corpo/corpus*, na acepção de Martins (2021), para quem essa noção é a síntese poética do movimento. E mais, defendo que esse movimento está para além da motricidade (semantizada ou não). Basta, por exemplo, dar-se conta da voz, ou melhor, das vozes na canção em kikongo, a versão de «devolva o petróleo», na qual os sujeitos que choram pelo ente-querido falecido pedem que este transmita um recado a uma outra pessoa já falecida.

Aqui, fica mais uma pista sobre a voz e seus contornos, talvez as pesquisas nesse sentido tivessem também em conta o que Demeurt (2018) chamada de “spectral thinking”, ou seja, o pensamento espectral, que é uma resposta ao que tem sido chamado de “crise do natural” – articulando uma visão que vai além do empirismo e do materialismo convencionais.

Dito em outros termos, nem tudo o que importa está à vista, pode ser transformado em dados e medido. No fundo, o espectro e o fantasma lembram-nos que por trás daquilo que podemos ver, ouvir e sentir, existem sempre outras histórias e outras vozes. O que está oculto aos nossos sentidos é tão importante quanto o que está visível, como a multivocalidade e heteroglossia nas interações sociodiscursivas.

Os espectros encorajam-nos a ouvir não apenas a multiplicidade de vozes audíveis, mas a prestar muita atenção àquelas vozes que foram e são reprimidas, recalcadas. Ou seja, permitem-nos explorar o que realmente é, em grande parte, invisível e inaudível, mas ainda assim tem força transformadora, estruturando e moldando as nossas práticas sociais e comunicativas (Deumert, 2018).

Continuando, a voz nas canções estudadas é também acústica, dirigida para o ouvido. Possui suas próprias materialidades (ritmo, melodia etc.), questões não desenvolvidas nesta tese, mas que não deixam de ser elementos importantes e interessantes para futuras pesquisas centradas nos repertórios kongo e ovimbundu caso, por exemplo, sejamos tocados por dimensões outras que nos mobilizem para reflexões críticas acerca desses textos, como acentua Cavarero (2011), cortados por um ritmo musical, nos quais a vocalidade, explodindo no significativo linguístico, sobe à superfície e comanda o sentido.

REFERÊNCIAS

- ADEDEJI, Joel. African theatre: the issue of an historical approach. In: LAYIWOLA, Dele (Ed.). *Rethinking african arts and culture*. Cape Town: CASAS, 2009, p. 137-147.
- AFONSO, Mário Vicomo. *Antroponímia em língua umbundu no Bié: nomes portugueses e umbundu* (Dissertação de Mestrado em Linguística), Faculdade de Letras das Universidade de Lisboa, 2020.
- AKPOROBARO, F. B. O. *An introduction to African oral literature – A literary descriptive approach*, Lagos: Princeton, 2004.
- ALBERT, Bruce. *A floresta poliglota*. Disponível em: <https://subspeicalteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-brucealbert/>. Acesso em 9 de fevereiro de 2023.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. A voz como provocação aos estudos literários. In: *Outra Travessia – Revista de Literatura*, n. 11, 2011, p. 115-129.
- _____. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia et al (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 316-326.
- ALTUNA, Raul Ruiz De Asúa. *Cultura tradicional bantu*. Luanda: Paulinas, 2014.
- AMADIUME, Ifi. *Re-inventing Africa – Matriarchy, religion and culture*. Zed Books: New York, 1997.
- AMEKA, Felix K. Interjection: the universal yet neglected part speech. In: *Journal of Pragmatic*, September, 18, 1992, p. 101-118.
- AMORIM FILHO, Pedro. O antropoceno e a música dos insetos. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 10, nº 2, 2021, p. 55-70.
- _____. Políticas polirrítmicas: o mundo é composto como música, mas não é uma sinfonia. In: SEVERO, Cristine; BUZATO, Marcelo (Org.). *Cosmopolítica e linguagem*. SP: Letraria, 2023, p. 96-114.
- ANGOLA. Administração Municipal de Ecuinha. *Perfil municipal dinâmico*. Ecuinha, 2016.
- _____. Administração Municipal do Kuimba. *Perfil municipal dinâmico do Kuimba*. Kuimba, 2016.
- _____. Administração Municipal do Kuimba. *Relatório do Kuimba*. Kuimba, 2020.
- _____. Instituto Nacional de Línguas. *Esboço fonológico: alfabeto*. Luanda: Departamento de Investigação científica, 1985.

_____. Instituto Nacional de Línguas. *Histórico sobre a criação dos alfabetos em línguas nacionais*. Luanda: Edições 70, s/d.

_____. *Diário da República*. I série nº 165, agosto de 2021.

ANTOMARINI, Brunella. *The Acoustical Prehistory of Poetry*. Virginia: New Library History, 2004, p. 355-372.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ASSOBIO MEU. Intérprete: Teta Lando. Compositor: Teta Lando. In: *Esperanças idosas*. Intérprete: Teta Lando. Lisboa: Sonovox, 1993. 1 CD, faixa 8.

BAKARE-YUSUF, Bibi. *Além do determinismo: A fenomenologia da existência feminina Africana*. Tradução para uso didático de BAKARE-YUSUF, Bibi. *Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence*. *Feminist Africa*, Issue 2, 2003, por Aline Matos da Rocha e Emival Ramos.

BARTHES, Roland. O Grão da Voz. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

BATSÍKAMA, Patrício. *As Origens do reino do Kôngo segundo a Tradição Oral*. Luanda: Myamba, 2010.

BATTESTINI, S. Pour une 'exégèse' scripturaire d'art africain. In: Battestini, S (Org.). *De l'écrit africain à l'oral: le phénomène graphique africain*. Paris: L' Harmattan, 2012, p. 111-132.

BAYARD, Jean-Pierre. *História das lendas*. Ridendo Castigat Mores: eBookBrasil, 2002.

BONVINI, Emilio. Textos orais e textura oral. In: QUEIRÓIZ, Sônia. *A tradição oral*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016, p. 5-10.

BOURDIEU, Pierre. *Sur l'État. Cours au Collège de France (1989-1992)*. Paris: Raisons d'Agir/Seuil, 2012.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: Cláudia Neiva de Matos at al. (Org.) *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 299-308.

CALVET, Louis-Jean. Estilo oral. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016, p. 44-49.

_____. *Tradição oral & Tradição escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1984.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Ritual e teatro na cultura popular*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 7-22, mai. 2015.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA, Mankenda. *O mpovi e o poder da palavra entre os bakongo de Angola: propostas de estratégias de ensino-aprendizagem*. TCC, Instituto Superior de Ciências da Educação, Luanda, 2011.

CRUZ, Viriato da. *Poemas*. Luanda: UEA, 2012.

DELFIN, Filipe. *Estilo, temática e performance na canção relativa à produção de farinha de milho – Caso da Ekunya*. TCC, Faculdade de Letras, Universidade Agostinho Neto, Luanda, 2017.

DERIVE, Jean. *Literarização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2015.

DEUMERT, Ana. *What about the ghosts? Toward a sociolinguistics spectre*. Disponível em: <https://www.diggitmagazine.com/column/sociolinguistics-spectre>. Acesso em 7 de novembro de 2023.

DEVIN, Luis. *Water drums of the baka of cameroon and Gabon*, Disponível em: https://foresttropicaleslefilm.files.wordpress.com/2012/06/iccbhg2010_devin.pdf. Acesso em 27 de maio de 2013.

DIAS, Reinaldo. *Cultura organizacional*. 2ª ed. SP: Alínea Editora, 2007.

DICKINSON, Greg. et al. *Places of public memory: The rhetoric of museums and memorials*. Alabama: University of Alabama Press, 2010.

DOMINGOS, Manuel da Silva; JOSÉ, Nsimba. Memória coletiva e construção de identidade linguística nas narrativas de Alfredo Troni e Uanhenga Xitu. In: *Revista Internacional de Língua Portuguesa. África em Língua Portuguesa – variação no português africano e expressões literárias*. Lisboa: RILP, 2017, IV Série, nº 32, p. 123-146.

ELUNGU, Alphonse Elungu Pene. *Tradição africana e a racionalidade moderna*. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v. 8., p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em 3 de dezembro de 2020.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, João; NTONDO, Zavoni. *Angola – povos e línguas*. Luanda: Nzila, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Matrizes impressas do oral*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

FONTINHA, Mário. *Desenhos na areia dos Quiocos do nordeste de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.

FREITAS Neide; QUEIROZ Sônia. Pedindo licença para cantar. In: FREITAS Neide; QUEIROZ, Sônia (Org.). *Vissungos cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. 3ª ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015, p. 7-11.

FU-KIAU, B.L. *African cosmology of the bantu-kongo. Principles of the life & living*. Lexington: African Tree Press, 2001.

FINNEGAN, Ruth. *Oral traditions and the verbal art – A guide to research practices*. London: Routledge, 1992.

_____. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia de et ali (Org.), *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15-43.

_____. *Oral literature in Africa*. London: Open Book Publishers, 2012.

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

_____. *Sobre os Kikongos de Angola*, 2ª ed. Lisboa: Edições ASA, 1989.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 20 ed. São Paulo: Loyola, 2010.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

FOURSHEY, Catherine; et al. *África bantu*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

GAVRIELY-NURI, D. (2014). Collective memory as a metaphor: The case of speeches by Israeli Prime Ministers 2001–2009. *Memory Studies*, 7(1), 2014, p. 46–60. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1750698013497953>. Acesso em agosto de 2023.

GEDI, N; ELAM, Y. Collective memory – What is it? *History and Memory*, 8, 30–50. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25618695>. Acesso em dezembro de 2022.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. São Paulo: Viva Voz, 2010.

GEVEHR, Daniel Luciano. A crise dos lugares de memória e dos espaços identitários no contexto da modernidade: questões para o ensino de história. *Revista Brasileira de Educação* v. 21 n. 67, out-dez, 2016, p. 945-962.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOMES, Armindo Jaime. *Os ovimbundu pré-coloniais: contribuição ao estudo sobre os planálticos de Angola*. Luanda: Centro Académico Cultural Umbombo, 2016.

GONÇALVES, J. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. *Historiæ*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 27–46, 2013. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260>. Acesso em 29 de agosto de 2023.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.) *História Geral da África I, Metodologia e Pré-História*. Editora Ática: São Paulo, 1982. p. 167-212.

HOUIS, Maurice. *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*. Paris: PUP, 1971.

JOSÉ, Nsimba. A performance na canção oral em kikongo. In: ALMEIDA, Tereza Virgínia de; SALVIATO, Anna Viana et al. *Sobre, vozes, poemas e canções*. Florianópolis: UFSC, 2022, p. 229 - 250.

_____. *Os contos kongo e ovimbundu – uma abordagem morfológica e estrutural*. Dissertação, Faculdade de Letras, Universidade Agostinho. Luanda, 2016.

_____. *Recolha e estudo de textos orais em Angola: Problemas e perspectivas*. (Comunicação, Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Universidade Jean Piaget, Luanda, 2014).

_____; OLIVEIRA. *Figura 6 – Subespaços dos rios*. 2023.

KANDJIMBO, Luis. *Alumbu: cânone endógeno no campo literário angolano – para uma hermenêutica cultural*. Luanda: Mayamba, 2019.

KANSTEINER, W. (2002). *Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies*. *History and Theory*. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00198>. Acesso em dezembro de 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KRAUSE, Bernie. *Le Grand Orchestre Animal*. Paris: Flammarion, 2013.

KUBIK, Gerhard. African graphic system (bantu languages zone). In: *Muntu: Revue Scientifique et culturelle du CICIBA*. Libreville: CICIBA, nº 4-5, 1986, p. 71-136.

KUKANDA, Vatomene. *O lingala no norte de Angola: invasão ou expansão*. Comunicação apresentada no FENACULT. Luanda, 2014.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. *A Modelização épica nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Veja, 1995.

_____. *Oralidades & escritas pós-coloniais: Estudos sobre Literaturas Africanas*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

_____. *Oralidades & Escritas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LOFORTE, Ana Maria. *Os movimentos sociais e a violência contra mulher em Moçambique: marcos e um percurso*. Maputo: Outras Vozes, nº 27, 2009, p. 1-6.

LÜHNING, Angela. Música: palavra-chave da memória. In: Cláudia Neivas de Matos at al (Org.) *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 23-33.

LUKAMBA, André. *A evangelização como encontro vivo na cultura umbundu de Angola*, Huambo: Artipol, 2014.

MACHADO, Irene. Tecidos gráficos da cultura e a expansão dos sistemas de escritas. *Semeosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002134140.pdf>. Acesso em 11 de janeiro de 2022.

MÂCHE, François-Bernard. Music, myth and nature or the dophins of Arion. *Contemporary Music Studies*: Vol. 6. Harwood Academic Publishers, 1992.

MAKONI, Busi. Black female scholarship matter: a black female's reflections on language and sexuality studies. *Journal of Language and Sexuality*, 2021, p. 48-58.

MALUMBU, Moisés. *Os Ovimbundu de Angola – Tradição, economia e cultura organizativa*, Roma: Edizioni Vivere In, 2005.

MARCK, Oriane. La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XVe-XIXe siècle). *Musique, musicologie et arts de la scène*. 2011.

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

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

_____. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASANDI, Pierre Kita. *Education traditionnelle*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. *Purga em Angola*. 7ª ed., Luanda: Texto Editora, 2011.

MBEMBE, Achille. *África é a última fronteira do capitalismo*. Disponível em: <https://visaoplural.wordpress.com/2018/12/09/achille-mbembe-a-africa-e-a-ultima-fronteira-do-capitalismo/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2023.

- MBITI, J. S. *African religions and philosophy*. New York: Doubleday & Company, 1970.
- MESHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- MURANDA, Richard; MAGURAUSHE, Wonder. Sungura music's development in Zimbabwe: the emergence of trendsetters, emulators and copycats. *The Journal of Music and Meaning*. Vol. 12, 2014, p. 44-62.
- NASCIMENTO, Braulio. Variantes e invariantes na literatura oral. *Revista ELO*, 11 12, (2005-2006), p. 167-180.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História, (10), dez 1993.
- NÓVIK, E.S. O sistema dos personagens do conto de magia russo. In: *A estrutura do conto de magia: ensaios sobre mito e conto de magia*. BERNARDINI, Aurora Fornoni; NEKLIÚDOV (org.), S.I, Florianópolis, UFSC, 2015, p. 149-194.
- OBENGA, Théophile. *A dissertação histórica em África*. Luanda: Media Press, 2013.
- OGUNJIMI, Bayo; NA'ALLAH, Abdul-Rasheed. *Introduction to african oral literature and performance*. Trenton: Africa World Press, 2005.
- OKPEWHO, Isidore. *African oral literature – Backgrounds, character and continuity*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*. 2ª Ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.
- OMBOIO. Intérprete: Pérola. Compositora: Pérola. In: *Cara e coroa*. Intérprete: Pérola. Paris: Cyber Sound Studio; Top Master, 2009. 1 CD, faixa 13.
- ORLANDI, Eni P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD P et al (Org.). *O papel da memória*. São Paulo: Pontes, 1999, p.59-71.
- OSOFISAN, Femi. O tambor nostálgico: literatura oral e as possibilidades da poesia moderna. In: LAUER, Helen; ANYIDOHO, Kofi (Org.), *O Resgate das Ciências Humanas e das Humanidades através de Perspectivas Africanas*. Brasília: FUNAG, 2016, Vol. IV, p. 2201-2230.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- _____. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Dakar: CODESRIA, vol. I, 2004, p. 1-8.
- PANZO, Almeida. *Proverbiometamorfose*. Luanda Edições: Apa, 2013.
- PAXE, Abreu. C.V. Dos. *A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas*. Tese Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-1969). In: GADET Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 2010. p. 59-158.

_____. *Papel da memória*. Campinas: Pontes Editora, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Foucault versus Agamben?* Revista Eopolítica: São Paulo, nº 5, jan-abr, 2013, p. 50-64.

PÉLISSIER, R; WHEELER, D. *História de Angola*. Lisboa: Tinta de China, 2009.

PERNISS, Pamela et al. *Iconicity as a general property of language: evidence from spoken and signed languages*. Acesso em 12 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2010.00227/full>.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. Das línguas africanas ao português brasileiro. *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, p. 81-105.

PETTER, M. Introdução. In: Petter, M (Org.) *Introdução à linguística africana*. São Paulo: Editora Contexto, 2015, p. 13-26.

PINHEIRO, Amálio. *Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina*. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4658>. Acesso em 4 de novembro de 2023.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PONGWENI, Alec. *The oral traditions of the Shona people of Zimbabwe: studies of their folktales, songs, praise poetry and naming practices*. Cape Town: CASAS, 2012.

PORRÚA, Ana. *Caligrafia tonal: ensayos sobre poesia*. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2011.

PROJETO NURC/RS – *Normas para transcrição de textos orais*. Disponível em: [Normas-transcrição-NURC.docx \(live.com\)](#). Acesso em 23 de setembro de 2022.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*, 2ª ed. São Paulo: Matins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto*. 5ª e. Lisboa: Veja, 2003.

REA, Caterina Alessandra. Descolonização, feminismos e condição queer em contextos africanos. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 26, n. 3, 2018. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48439>.

RAFAEL, Moisés. *Ohutu y'Olupandu em Kawanga: dança, catolicismo e cultura local em confronto na missa em Benguela*. (Tese) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2020.

REDINHA, José. *Colecção etnográfica*. Luanda: MVSEV-Angola, 1955.

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

ROTHBERG, M. *Multidirectional memory in focus. Interview with Michael Rothberg*, 2010.

SAENGER, Alexander Von. A palavra na sabedoria bantu. In: QUEIRÓIZ, Sônia. *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2016, p. 47-60.

SANTANA, Sandro. Memória e esquecimento nos cantos de trabalho da Quixabeira. *Revista Extraprensa*, vol. 10, nº 2, p. 193-209, 2017.

_____. *Música e ancestralidade na Quixabeira*. 2ª ed. Salvador: Edufba, 2019.

SAPEDE, Thiago C. *Muana Congo, muana Nzambi a Mpungu: poder e catolicismo no reino do Congo pós-restauração (1769-1795)*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 11, nº 12, 2003, p-25-50.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIRÓIZ, Sônia. *A tradição oral*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016, p. 11-24.

SETAS, António. *História do Reino do Kongo*, Luanda: Mayamba Editora, 2011.

SEVERO, Cristine Görski. Da oralidade africana como discurso e modalidade parresiástica: implicações para a política linguística. In: Amanda Graga; Israel de Sá. (Org.). *Por uma microfísica das resistências: Michel Foucault e as lutas antiautoritárias da contemporaneidade*. Campinas: Pontes, 2020, v. 1, p. 305-320.

_____. Oralidade, prática social e política linguística. *Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura*. Ano 15 - n.24 – Edição Especial: 2019, p. 465-484.

SILVA, Eugénio Alves da. *Tradição e identidade de género em Angola: a mulher no mundo rural*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/508#tocto1n3>. Acesso em 3 de setembro de 2023.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUTH AFRICA (The Center For Advanced Studies of African Society). *Harmonização ortográfica das línguas bantu de Angola (Kikongo, Kimbundu, Umbundu, Cokwe, Mbunda, oshiKwanyama)*. Cape Town: CASAS, 2013.

SOUZA, Pedro de. A política e a estética do cotidiano no corpo e na voz. In: DROZDOWSKA-BROERING, I. E; MARKENDORF, M (Org.) *Memórias do corpo*. Florianópolis: UFSC, 2020, p. 175-190.

TALI, Jean-Michel Mabeko. *Dissidências e poder de Estado: O MPLA perante si próprio (1962-1977) – Ensaio de História Política (IIº Vol. 1974 – 1977)*. Luanda: Editorial Nzila, 2001.

TAMALE, Sylvia. Researching and theorizing sexualities in Africa. In: Sonia Corrêa at al. (Org). *Sexuality and politics: regional dialogues from Global South*. RJ: Sexuality Policy Watch, 2018, p. 16-62.

TAMBORES DE AGUA, UN ENCUENTRO ANCESTRAL. Direção: Clarissa Duque. Produção: Clarissa Duque. Venezuela; Cameroon: Awa Producciones; Capibara Films, 2009. 1 vídeo (52 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x5si0m2yklc>.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TCHIKALE, Pe. Basílio. *Cantares dos Ovimbundu: 135 canções em Umbundu*. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2011.

THOMAZ, Suzan. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, 2016, p. 309-330, Disponível em: <http://dx.doi.org/101590/2237-266061934>. Acesso em agosto de 2023.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.), *História Geral da África I, Metodologia e Pré-História*. S. Paulo: Editora Ática, 1982. p. 193-220.

VIEIRA, Laurindo. Educação e desenvolvimento: que relação? In: *Kulonga Revista de Ciências da Educação e Estudos Multidisciplinares*, nº 4, Março, Luanda: 2002, p. 130-148.

ZAHAN, D. *Religion, spiritualité et pensée africaines*. Paris: Payot, 1970.

ZOUNMÈNOU, M. Vidjennagni. Conhecimento indígena e tradições orais zulu (África do Sul) e Gun (Benim). In: HOUNTONDJI, Paulin (Org.) *O antigo e o moderno – a produção do saber na África contemporânea*. Luanda, Edições Mulemba, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXOS: Interlocutores(as)

Tabela 1 – Interlocutores(as) da região kongo

Interlocutores(as) no Kwimba					
	Nome completo	Naturalidade	Idade	Escolaridade	Ocupação
01	Wangani Lumbanziladyo	Kwimba/Zaire	46		camponesa/comerciante
02	Laurinda Lombo	Kwimba/Zaire	45		camponesa/comerciante
03	Maria Tukadyawi	Kwimba/Zaire	47		camponesa/comerciante
04	Liliana Mpanga	Kwimba/Zaire	63		camponesa/comerciante
05	Adelina Maleza	Kwimba/Zaire	62		camponesa/comerciante
06	Diaina Ntela	Kwimba/Zaire	53	Ensino Superior	camponesa/professora
07	Maria Nlandu	Kwimba/Zaire	30		camponesa/comerciante
09	Ntinti Lulendu	Kwimba/Zaire	74		Comerciante
10	Daniel Mfinda	Damba/Uíge	70	Ensino superior	Prof. universitário

Tabela 2 – Interlocutores(as) da região ovimbundu

Interlocutores(as) na Caala e na Ecunha (Huambo)					
	Nome completo	Naturalidade	Idade	Escolaridade	Ocupação
01	Feliciana Wimbu	Ekunya	Camponesa
02	Adriana da Conceição	Ekunya	50	...	Camponesa
03	Adriana Satula	Ekunya	21	Ensino Médio	Estudante
04	Augusta Jamba	Ekunya	40	...	Camponesa

05	Isabel Ungelo	Ekunya	19	Ensino Fundamental	Estudante
06	Adriana Hosi	Ecunha	44	...	Camponesa
07	Josefina Etosi	Ekunya	52	...	Camponesa
08	Helena Katumbu	Ekunya	14	Ensino Fundamental	Camponesa
09	Maria Lúcia	Ekunya	16	Ensino Fundamental	Estudante
10	Rosalina Njinga Satula	Ekunya	17	Ensino Fundamental	Estudante
11	Luciana Esoko Hosi	Ekunya	20	Ensino Fundamental	Estudante
12	Helena Siyovoka	Ekunya	19	Ensino Fundamental	Estudante
13	Juliana Madureira	Ekunya	45	Ensino Superior	Professora/Camponesa
14	Jorge Kahosi	Caala			Mecánico
15	Paulino Ndumbu	Ekunya		Ensino Superior	Técnico administrativo