

## A FICÇÃO ANGOLANA E A FORÇA DE SUA ANCESTRALIDADE

*Laura Cavalcante Padilha, UFF*

*“Os nossos monumentos, aqueles que nos são próprios, são as tradições  
orais que morrem com os anciãos que vão morrendo.”*  
(Alioune Diop)

O advento da escrita desloca o gozo do texto da voz para a letra. Também este gozo perde seu caráter festivamente coletivo, para se fazer um gesto solitário, um quase prazer de *voyeur*. Ou, como quer Barthes, “um estado absolutamente separado, clandestino, no qual o mundo inteiro é abolido”, o que leva o leitor, ainda segundo Barthes, a identificar-se “com dois outros sujeitos humanos”, “o sujeito amoroso e o sujeito místico”. (*Rumor da Língua*. 1988, p.18).

Em Angola, porém, como de resto entre os povos africanos em geral, a oralidade nunca abdicou de sua eficácia simbólica. Ela foi e é um procedimento verbal que possibilita a criação de um espaço de prazer onde o mundo real dá lugar ao meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia.

A letra faz parte, inicialmente, do patrimônio cultural do colonizador, esfera de poder que só em etapa subsequente do processo colonizatório ele vai compartilhar com o colonizado. Na construção da margem de silenciamento a este imposta pelo outro, ela é um dos fatores pelos quais se articula a opressão do silenciador. A letra participa, assim, ativamente do jogo da dominação.

Pensando a ficção angolana e a prática da escrita, percebo que esta relação se vai mascarar, até quase a segunda metade do século XX – com tentativas de ruptura embora – pela dependência ao discurso literário do dominante. Contrariamente a isto, a ficção que circula pela voz se vai caracterizar pela reafirmação

dos valores culturais de origem, sempre colocados na periferia pelo colonizador, para quem as manifestações simbólicas angolanas representavam uma não-cultura.

Vale notar que mesmo esse procedimento redutor do outro não arrefece o vigor da oralidade, traço distintivo das culturas africanas e elemento fundamental na história da resistência. Isso explica, por exemplo, por que, no momento em que surge o projeto estético da reangolanização ficcional, alguns escritores vão hibridamente interseccionar voz e letra, oraturizando sua escrita.

Quando se pensa a tradição, vê-se que o *missosso* – forma ficcional típica da região que vai de Luanda ao Malangue, passando pelo Kuanza Norte – tem um papel expressivo no processo de construção do edifício da sabedoria angolana. Obviamente ele não o faz sozinho. Interage com provérbios, adivinhas, danças, cantos comunitários, teares a tecerem o tapete das manifestações culturais de um espaço geográfico que, pela nomeação do colonizador, passou a chamar-se Angola.

Contar *missosso* é, na vivência do cotidiano, principalmente luandense, um ato ritualístico e prazeroso pelo qual narrador e receptor criam um espaço festivamente solidário. Representa uma prática de preservação da memória grupal e, por consequência, da própria identidade ameaçada de esfacelamento, após a chegada do homem europeu.

Lembro, a propósito, o sentido da comunicação “Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)”, apresentada por Manuel Rui Monteiro no encontro *Perfil da Literatura Negra* (São Paulo, Brasil, 1985). Diz ele, abrindo seu texto e sintetizando a força da oralidade como dominante cultural dos povos africanos:

“Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores [...] E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto.”

Makhily Gassama, ensaísta senegalês, pode aqui ser convidado para um fecundo diálogo com Manuel Rui. No texto de abertura da antologia *Kuma* – termo que em bambara significa *palavra* –, ele nos diz provocadoramente:

“O Branco escreveu, escreveu muito, talvez tenha escrito demais. E a escrita empobrece a matéria porque ela a fixa, imobiliza-a; em uma palavra ela procura imortalizá-la; é assim que introduz na literatura a noção de *propriedade*; ela consegue operar este prodigioso milagre: fazer de uma coisa pública, uma coisa estritamente privada. A palavra é como um pássaro viajeiro que recusa o aprisionamento: ela é de todos e não é de ninguém.”  
(1978, 22. Traduzi)

A palavra, portanto, pública, é um múltiplo no universo simbólico africano. Por ela o ser humano se estende e se deixa apreender – o radical *ku* de *kuma* tem

o significado de causa, ainda em bambara. Como a cauda prolonga o animal e se faz excesso significativo, a palavra prolonga o homem, marcha com ele; é ele. Espraçando-se em voz, nas comunidades ágrafas, ela trança esses homens, enrola-os uns aos outros, como cauda que é. Voltando a Gassama:

“As dimensões da palavra são ilimitadas; simbolizando o mundo visível, sugere com efeito a existência de um mundo invisível, que não se compõe de Idéias abstratas mas que é um prolongamento concreto do mundo visível.” (47)

O fato de ser assim tão concreta, faz com que, no ato da contação, a palavra se possa pegar. Veja-se, por exemplo, esta cena extraída do último romance de Pepetela, *Lueji*. O velho Kandala, adivinho da aldeia, interrompe a estória que contava à jovem rainha Lueji que então lhe diz:

“– [...] Mas continue, pai, Yala Muako disse então isso? Kandala abanou a cabeça, mas aceitou a palavra estendida e nela pegou.” (1989, 161).

Falar é “parir o verbo” – ainda Gassama. É criar um mundo onde vivos e mortos, velhos e novos, o isso e o aquilo se fundem, sem se desierarquizarem. Nas sociedades negro-africanas a palavra é objeto de adoração, é cultuada, como, para o católico, santo no altar. E o é porque representa um meio pelo qual os ancestrais se manifestam – sobretudo pela voz dos velhos, quimbandas, xamãs, etc. –, permitindo que se recorte o perfil comunitário.

A arte da oralidade foi sempre, portanto, uma forma de difusão da palavra daqueles ancestrais. Ela assegurava a coesão do grupo que, desse modo, mantinha suas leis. Com frequência o saber que pelos textos se veiculava revestia-se de uma capa banal, a fim de se escamotear um sentido que só os já iniciados na angolanidade podiam reconhecer. O *texto total*, recortado por Manuel Rui, fazia-se instrumento de reforço da identidade ou um *exercício de sabedoria*.

Nos séculos em que se firma a dominação do outro, o espaço agrário é aquele em que se preservam mais sistematicamente os “monumentos” orais. Em antigos quimbos e aldeias, onde as relações comunitárias obedecem ao sentido da ancestralidade clânica, as narrativas nunca perderam sua finalidade preservadora, daí a importância atribuída pelo grupo a seus mais velhos. Afastados do mundo do trabalho – não caçam, pescam ou guerreiam mais –, voltam-se eles para o passado que mais e mais interrogam. Para Ecléa Bosi (*Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*), como consequência desse olhar para o passado define-se o papel fundamental de tais velhos, ou seja, eles se fazem os guardiães dos tesouros comunitários. Em outras palavras: passam a ser os fiéis depositários da tradição (1983, 40).

Nas comunidades angolanas urbanas, onde as relações culturais do colonizador imprimiram outro sentido às do colonizado, o papel do velho sofre

mudanças, o que não significa silenciamento de sua voz ou arrefecimento do prazer da oralidade. É o que atestam, no *corpus* ficcional contemporâneo, narrativas como *Pai Zé canoa miúdo no mar* de Boaventura Cardoso, *O drama de vavó Tuturi* de Jofre Rocha, *O último quinzar do Makulusu* de Luandino Vieira ou *O velho Pedro* de Arnaldo Santos, entre outras. Na série citada, o elo comum é a cena quase – e às vezes até absolutamente – ritualística em que um mais velho inicia seu(s) mais novo(s) nos segredos do grupo, através das estórias que conta. Cada um desses velhos cristaliza os laços comunitários, identifica-os e, no espaço literário onde se representam, se fazem instrumentos de resistência. Metaforizam a *outra* face das lutas de libertação nacional, irrompidas em fevereiro de 1961. Suas palavras se fazem o duplo do gume da catana e exibem a força de seu corte sígnico, afiadíssimo por sinal.

Por tudo isso, quando o pesquisador se quer debruçar sobre a diferença dessa ficção, tem de sair da letra e procurar a voz que a antecede milenarmente. Mas, como buscar essa voz, se esse mesmo pesquisador, como é o meu caso, não é angolano e não domina o código das línguas nacionais? De um lado, ele percebe que só a relação de amor – a lição vem de Alfredo Bosi – não basta. É preciso rastrear, interrogar, tentar compreender. E, para tanto, só lhe resta valer-se das recolhas, já devidamente “traduzidas” para o português, como se dá em duas coletâneas: *Missosso*, de Óscar Ribas (1961) e *Contos Populares de Angola*, de Héli Chatelain (1894 e 1964). Tal decisão gera um indesejável, mas ao mesmo tempo inevitável, viés, pois a base da pesquisa são textos de segundo e/ou até terceiro grau, que já sofreram um processo de transposição de uma língua banto para uma outra de origem europeia. Tais línguas apresentam diversidades etno-culturais profundas, como bem observa Lourenço do Rosário (*Narrativa Africana de Expressão Oral*. 1988)

Um outro complicador, quando se deseja recortar as produções orais, é o fato de que o contato com essas mesmas produções se dá pela mediatização da escrita que “imobiliza” a matéria, como vimos com Makhily Gassama. Na passagem do mundo dinâmico da voz para o estático da letra, os textos perdem uma de suas principais marcas que é justamente aquele dinamismo. A gestualização que acompanha o relato faz da contação um processo dramático em que um só ator desempenha uma pluralidade de papéis, sem que se lhe despregue a máscara de narrador épico. A cristalização gráfica desfaz o movimento, pois desaparecem os elementos extralinguísticos da encenação original.

Volto a *Lueji* de Pepetela, para mostrar a tentativa de capturar, na letra, o mundo dinâmico da voz e esse gesto encenatório (que passe o neologismo). Diz a personagem Lueji a seu ouvinte: “Mas escuta a estória”. E segue o narrador:

“Lueji mudou o tom da voz, modulou-a aos sons do rio correndo entre penhascos, com a voz da marimba que reproduz a fala das gotas de água que caem nos rápidos e cataratas, [...], pois se tratava duma estória de amor e de água.

E contou:” (202)

Percebe-se, assim, que, ao se oraturizarem, os textos literários procuram fazer um trajeto inverso, ou seja, tentam descristalizar a escrita, tornando-a cinética e buscando atingir o *status* de “texto total”, no sentido trabalhado por Manuel Rui, quando não tentam, como faz Pepetela, capturar a essência do processo em si mesmo. Os textos, pois, não se querem apenas um objeto de leitura aprisionado, mas se desejam fazer algo “falado ouvido visto”. A busca é da palavra-pássaro-viajeiro, mais do que da formulação de sinais gráficos que se possam imobilizar em um objeto, repito, chamado livro. Há a proposta de reafrikanização da escrita que, em um jogo sedutor, muito embora jamais podendo ser *apenas voz*, também não se quer *apenas letra*. Inaugura-se, assim, um outro lugar. *Entre voz e letra*. É aí desse lugar que a ficção se afirma em diferença e procura, de forma lúdica, realizar o seu rito antropofágico. Começemos, pois, por tentar delinear esse jogo instigante.

## 1. UM JOGO GOZOSO

Sendo a arte de contar missosso um jogo dramático-narrativo, há toda uma encenação do contador, a começar pelas fórmulas cristalizadas com que normalmente as narrativas se abrem e que se acompanham de outras pelas quais se mostra a aquiescência dos receptores presentes. A estória se instaura, pois, ritualmente, em uma cena interativa. De modo geral se propõe uma adivinha ou se lança um provérbio, como um enigma a ser decifrado pelo contado. O público, parte ativa dessa festa, deve demonstrar interesse e querer a narrativa. Sem a aquiescência da platéia o jogo não começa.

Tais fórmulas introdutórias e consensuais indicam ter início a festa do prazer do texto, instalando-se o dito e estabelecendo-se a comunhão entre o que detém o poder da palavra e os que desejam recebê-la. Vive-se, naquela hora, um procedimento desviante que abre as portas de um outro mundo onde as leis da realidade empírica cedem lugar às da fantasia.

A base da armadura discursiva do missosso é a repetição, visto representarem as produções orais, quase sempre, técnicas especiais de memorização. Tudo se repete, desde as ações, passando pelos nomes dos personagens e chegando até mesmo à estória, com outra ou a mesma roupagem. Algumas vezes, a repetição de palavras e ações ganha a forma de ritmo ternário, o que é ao mesmo tempo facilitador mnemônico, procedimento mágico e agilizador da dinâmica textual. As recolhas de Ribas e Chatelain trazem muitos exemplos significativos.

Dentre as práticas discursivas de redobramento que a repetição permite, destaca-se aqui o encaixe. Por ele, cada narrativa encaixada é a reduplicação de outra que a contém, em uma série de sucessivos reflexos. Fica-se, desse modo, frente a frente com um processo que parece querer levar a narratividade ao infinito, no instante mesmo em que cada narrativa – e cito Todorov – “remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se se torna eterna.” (*As Estruturas Narrativas*.1970, p.132).

Observa-se que em vários missossos se representa o desmascaramento

maior do jogo narrativo, ou seja, a revelação do processo pelo qual se deixa a morte do não-dito e se penetra no reino encantado do dito. Explicita-se o segredo da própria enunciação com cada nova estória – e continuo seguindo a lição todoroviana – a se refletir na outra, nela encontrando sua imagem. Reflexo de espelhos, reduplicação infinita, repetição prazerosa, abismo.

Por esse procedimento reduplicador e abissal, denuncia-se estar o prazer menos no *que* se conta do que no *como* se conta. Isto é: o prazer advém do desdobrar-se da narrativa sobre si mesma, narcisicamente mirando sua imagem e negando-se a deixar-se morrer.

Uma vez mais, a série ficcional das últimas décadas pode aqui ser convocada a mostrar como é tributária das produções orais. Esse processo reduplicador é uma das marcas das modernas narrativas angolanas onde com frequência insuspeita se cria um infinito rosário de estórias, com cada uma delas suplementando a(s) outra(s) e oferecendo-lhes(s) o necessário excesso. *Mayombe* de Pepetela é um excelente exemplo, com sua inflação de narradores, o que leva a uma caleidoscopia de pontos de vista instigante. Se contar é igual a viver – velha lição de Scherazade – todos querem contar e, no inferno da guerrilha, permanecer vivos. Também as narrativas de Luandino Vieira reatualizam esse gosto pela reduplicação abissal. Ele reelabora, pela letra artística, o exorcismo da morte narrativa, na melhor tradução da oralidade.

Também a *performance* do narrador tradicional merece alguns recortes. Nesse “teatro” de uma só voz, é ele o elemento fundamental. Em sua profunda ligação telúrica com o objeto que sua palavra cria, ele, como o narrador-lavrador de que fala Walter Benjamin, intimamente comprometido com sua *tellus*, procura fazer de seu ato discursivo uma prática utilitária. Tira do que conta – e cito o mesmo Benjamin – “seja [uma] lição de moral, seja [uma] sugestão prática, seja [um] provérbio ou norma de vida [...], é um homem que sabe dar conselhos. (*Obras Escolhidas*. v.1, 1985, p.200).

A sua fonte de conhecimentos é a experiência por ele vivida em sua terra, pelo que se revela um profundo conhecedor das tradições e costumes do grupo com os quais se mostra totalmente acumpliciado. Sendo um cioso da preservação dos valores comunitários, sua palavra destina-se a fazer com que os ouvintes – alguns tão iniciados quanto ele – reforcem a identidade e não permitam o desaparecimento daqueles mesmos valores.

Estamos frente a frente com um jogo milenar de resistência. Impedido de manifestar-se culturalmente, o homem angolano, travestido em criador de estórias, ilude o outro, o dominador, que provavelmente não percebia o que se escondia por trás de cenas narrativas no manifesto tão ingenuamente inocentes. Não conseguia, assim, furar a dura carapaça simbólica que só os já iniciados eram capazes de descodificar. Desse modo, oraturizar o texto significa percorrer o difícil caminho da identidade, sempre ameaçada pelo outro. Convém retomar Manuel Rio, em sua quase “profissão de fé”:

“O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante: Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta [...] eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade.”

O mesmo jogo se dá, nesse sentido portanto, com os textos do *corpus* literário. Neles se pode perceber o processo de escamoteamento e resistência, principalmente nos que são produzidos no tempo-espço da guerra de libertação nacional. Os narradores se acumpliciam diretamente com a questão da preservação da identidade que deve passar pela griotização da escrita. Um exemplo clássico é a novela *João Vêncio: Os seus amores* de Luandino Vieira em que o personagem-narrador, com sua fala deliberadamente babélica, vai costurando o lugar de silenciamento, violência e opressão político-ideológico-cultural, metaforizada não só em sua estória, mas pela cadeia – espaço físico – onde ele e o escritor que o ouve estão confinados.

Desse modo, percebe-se que, tanto no universo da voz, quanto no da letra, vive-se – no jogo gozoso armado entre narrador e público – a vida que não teme a morte, pois – e a volta a Benjamin é um quase imperativo:

“[...] somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriarse do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.” (idem, p.210).

A memória é, pois, para onde quer que se volte a atenção do receptor, o movente do jogo ficcional angolano. Tais textos do passado ou do presente devem ser vistos em sua diferença, ou seja, como uma forma especial de contar estórias da terra, povoadas por homens da terra, cortadas por cantos e danças da terra e, com frequência, cheias de entes sobrenaturais, também eles peças que compõem o tapete do imaginário angolano.

Fico tentada, uma vez mais, a recorrer ao romance *Lueji* de Pepetela. Ao focalizar a história da rainha lunda de forma deliberadamente livre, fazendo o jogo de mosaicos temporais – pela criação de uma outra Lueji dos tempos modernos cuja estória suplementa a do mito – o autor ressuplementa os planos com elementos intemporais do imaginário angolano. Cazumbis, maquixis, danças, batuques, ngomas, marimbas ressoam no texto, intensificando, ruidosa e visualmente, o suporte simbólico de seu espaço artístico. A angolanidade diz *presente* a cada nova página do romance.

Tudo isso, porém, não tira dos textos a sua carga de universalismo. Atestam-no o grande número de traduções que deles são feitas em várias línguas de origem européia. Só para citar dois exemplos: a primeira edição da recolha de Héli Chatelain foi publicada em Nova Iorque e trazia os textos coletados em quimbundo, seguidos por uma tradução em inglês, feita pelo próprio autor. Também há um sem número de traduções dos autores contemporâneos em diversas línguas européias. Basta citar apenas um: Luandino Vieira.

Nesse jogo onde a memória é o elemento dominante, ponteia a figura do

narrador que tenta resgatar seu universo do gueto onde, a partir de dado momento histórico, o dominador o colocou. Busca, dessa forma, revitalizar mitos e ritos autóctones. Com tal procedimento conspiratório, ele quer exorcizar a possibilidade de dissolução destes mesmos ritos e mitos, esconjurando a morte que – ele sabe –, metaforizada em silêncio narrativo, fica à espreita, para fazer calar a força iniciática de sua voz.

## 2. AS PALAVRAS MAIS VELHAS

Os missossos ancestrais não significam apenas uma criação lúdica. Na verdade, quando o contador e seus ouvintes forma(va)m a roda, eles punham e/ou põem a circular as *palavras mais velhas*, ou seja, aquelas pelas quais a sabedoria ganha uma forma de representação, pela linguagem.

No poema “Ensino oral do Koré”, diz Ruy Duarte de Carvalho:

“Aquilo que eu sei  
alguém mo legou.  
Pai Palavra  
Mãe Palavra  
Palavra anterior  
vem e transforma já o meu futuro.  
(*Ondula Savana Branca*. S/d, p.45)

A palavra, sempre um legado, é, pois, mãe e pai do futuro e os contadores da voz e da letra sabem a força de sua alquimia. Em *Mue Nzambi*, texto infante-juvenil de Dario de Melo, encontra-se a seguinte frase proferida pelo mais velho Nzambi, narrativamente representado como um profundo “saber”: “– O boi morre – [...] – o marufo bebe-se, os panos rasgam-se... só a sabedoria não acaba.” (*Queres Ouvir?* 1988, p.44).

As histórias acumpliciam-se com tal sabedoria que não acaba. Isto vai justificar por que alguns textos orais ficcionalizam ritos iniciáticos, representando um disfarce imagístico de cerimônias em que mais jovens são introduzidos por mais velhos nos segredos e mistérios comunitários.

É então que, como vimos, o contado se reveste de uma aparência irrisória, para esconder dos não-iniciados o verdadeiro sentido do que se diz. A sabedoria faz a sua festa, com tradição e transformação terçando suas armas, geralmente empunhadas por um jovem esperto que duela, pela palavra e às vezes por ações, com um velho sábio. O sentido da construção do futuro é dado pelo que o passado sedimentou. É o que se passa em narrativas como *A sereia*, *O monstro* e *O rei dos bichos*, todas de *Missosso* de Ribas ou mesmo, e que se me perdoe a insistência, em *Lueji*, de Pepetela.

Por outro lado, o contador anônimo – ou mesmo nomeado da produção ficcional livresca –, através de sua própria sabedoria, percebe ser a morte a



ameaça que tudo ronda. Dessa forma, faz com que suas palavras criem um outro corpo, mágico, que simbolicamente procura tornar eterno aquele outro marcado pela morte com o sinal da perecibilidade. Usa-a como se fora talismã, para, assim, esconjurá-la e minimizar o seu poder, tanto biológico, quanto social.

Essa preocupação tão africana com a morte, grande tema das produções orais, justifica-se pelo fato de que, sendo a *força vital* a cadeia simbólica estruturadora dos modos de vida autojustificativos desses povos, a morte que fere tal princípio é considerada indesejável, representando crime hediondo. Os que a cometem não ascendem, na hora do inevitável castigo – também mortal – à categoria de ancestrais, sendo, assim, excluídos da festa cosmogônica final. Significando tal morte a maior das ameaças, ela abre para uma outra, ou seja, a do fim da estória que interromperá o gozo narrativo. Esse fim abrupto é ele mesmo uma dissolução tão brusca e indesejável quanto a morte. Outra festa é, pois, violentamente interrompida, quando o texto, calando-se, cai ele também no nada narrativo de sua não-voz. Reforçam-se, pelo duplo silêncio, os mecanismos com que o controle ediológico opera.

Sendo a função social a predominante nos textos orais, tal como nos é postulado por Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade* (1976), percebe-se haver uma forte contextualização em tais produções que representam claros reforços da ideologia. Por isso mesmo, abre-se nelas um espaço de representação para a “boa” morte, ou seja, para formas de morrer que estão de acordo com as normas grupais. Ao invés de as porem em risco e à coesão, tais formas as fortalecem. Significam, então, um rito de passagem pelo qual o morto terá acesso a uma outra ordem que, embora não terrena, é plasmada dentro dos parâmetros de organização do mundo real. A marca dessa outra ordem é a ausência de tensões, já que ela é regida apenas pelo princípio de prazer.

Nos textos ficcionais contemporâneos, aparece representado esse procedimento arquetípico de premiar os que contribuíram para a solidificação do *ethos* comunitário. Nasce daí o *herói* que, em tempos de guerra, serve como principal elemento de sustentação imagística dos aparatos ideológicos a serem por força reforçados naquele momento histórico. O Comandante Sem Medo de *Mayombe* de Pepetela serve como exemplo do processo, quando, morto, é recebido no útero da floresta, em clara cena de renascimento. Também a morte do Velho Kipacaça – no conto de Boaventura Cardoso que tem esse mesmo título – revela a força da cosmogonia de tal rito de passagem, sempre uma premiação para o morto.

Vale notar, assim, que, nessa busca do lugar das palavras mais velhas, a moderna ficção angolana procura traduzir o novo com a tradição milenar, tal como afirma, em *Os Filhos do Barro*, Octavio Paz. Citando-o:

“O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra”. (1984, 20).

Para romper com a hegemonia do discurso literário do dominador – branco e ocidental – com essa tradição arraigadamente alienante, o produtor literário se volta para a sabedoria ancestral e com ela procura criar o efeito de modernidade. Uma vez mais, a cena arquetípica se repete e o velho alimenta o novo, fortalecendo-o com o pleno sentido da angolanidade ficcional.

Por tudo isso, a leitura da série de missossos – tradicionais ou modernos – onde as palavras mais velhas se apresentam em toda sua dimensão simbólica, reitera que, sob a capa do aparentemente gratuito, se esconde um pouco dos segredos e mistérios que só os já iniciados podem reconhecer, visto possuírem um saber anterior. Tal fato pode servir como explicação possível para o que Manuel Rui afirma na comunicação já referida. Ele diz: “O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir.”

Os missossos antigos põem em circulação algumas dessas palavras condutoras da sabedoria ancestral. Fazendo-o, tornam mais densos e tensos os fios que entrecem sua teia simbólica. Exercitam, ao difundirem os valores de origem, aquela mesma sabedoria, daí representarem, nos séculos da dominação, uma das fontes onde o imaginário do povo ia matar a sua própria sede de angolanidade.

Na moderna ficção, os missossos emigraram da voz para a letra. Aí, em narrativas de Uanhenga Xitu, Dario de Melo, Gabriela Antunes, Boaventura Cardoso, Pepetela, Luandino Vieira e tantos outros, continuam a exercitar a sabedoria de seus mais velhos, cuja palavra, como o fogo, jamais deixou de iluminar a noite angolana.

Ouvindo-a ou lendo-a, sedimenta-se o edifício da sabedoria que não pára de ter fortalecidos os seus alicerces. Em volta da fogueira, a fala queima, como brasa, e se ergue, mostrando, com seu calor, o sentido da angolanidade. Que falem, juntos, e disso, Manuel Rui, Rui Mingas e Martinho da Vila, sobre os meninos (ou nós?) à volta dessa fogueira:

“Os meninos à volta da fogueira  
Vão aprender coisas de sonho e de verdade  
Vão perceber como se ganha uma bandeira  
E vão saber o que custou a liberdade.

Palavras são palavras não são trovas  
Palavras deste tempo sempre novo  
Lá os meninos aprenderam coisas novas  
E até já dizem que as estrelas são do povo

Aqui os homens permanecem lá no alto  
Com suas contas engraçadas de somar  
Não se aproximam das favelas nem dos campos  
E têm medo de tudo que é popular  
Mas os meninos deste continente novo  
Hão de saber fazer história e ensinar.”

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* (v. 1). Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. 1a. reimpressão. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- CARDOSO, Boaventura. *Pai Zé canoa miúdo no mar*. In: *O Fogo da Fala*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 79-93.
- . *A morte do velho Kipacaça*. In: *A morte do Velho Kipacaça*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1987, p.47-95.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 5a. ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Ondula Savana Branca*. Lisboa: Sá da Costa para a União dos Escritores Angolanos, (s.d.).
- CHATELAIN, Héli. (compilador). *Contos Populares de Angola*. Ed. Portuguesa de Fernando C.P. de Lima. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.
- GASSAMA, Makhily. *Kuma*. Dakar-Abidjan: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.
- MELO, Dario de. *Queres Ouvir?* Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1988.
- MONTEIRO, Manuel Rui. *Eu e o outro – o invasor*. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo: Centro Cultural, 1985.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEPETELA (PESTANA, Artur). *Lueji*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1990.
- RIBAS, Óscar. *Missoso* (v. 1). Luanda: Tipografia Angolana, 1961.
- ROCHA, Jofre. *O drama de vavó Tuturi*. In: *Estórias do Musseque*. São Paulo: Ática, 1980.
- ROSÁRIO, Lourenço J. da Costa. *Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: ICALP, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. 2a. ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VIEIRA, Luandino. *O último quinzar do Makulusu*. In: *Velhas Estórias*. 2a. ed. Luanda/Lisboa: União dos Escritores Angolanos e Edições 70, 1986, p. 163-190
- . *João Vêncio: Os seus amores*. (Lisboa): Edições 70, 1981.