

TRADIÇÃO ORAL, HISTÓRIA E LITERATURA

ORAL TRADITION, HISTORY AND LITERATURE

TRADICIÓN ORALE, HISTORIA Y LITERATURE

João Ngola Trindade¹

RESUMO: O presente artigo traz inicialmente uma discussão teórica em torno da tradição oral como fonte histórica e estágio primário da literatura e, além das diferenças entre História e Literatura, apresenta uma análise das narrativas orais recolhidas por três autores, nomeadamente, Henrique de Carvalho, Castro Soromenho e Pepetela. Tendo em conta a problemática levantada a respeito da cronologia da tradição oral, o autor considera ser possível transformar a cronologia relativa em cronologia absoluta.

Palavras-chave: Tradição oral, História, cronologia, literatura.

ABSTRAT: This article initially brings a theoretical discussion around oral tradition as a historical source and primary stage of literature and, in addition to the differences between History and Literature, it presents an analysis of the oral narratives collected by three authors, namely, Henrique de Carvalho, Castro Soromenho and Pepetela. Bearing in mind the problem raised about in the chronology of oral tradition, the author considers it possible to transform the relative chronology into absolute chronology.

Keywords Oral: tradition, History, chronology, literature.

RESUMEN: Este artículo trae inicialmente una discusión teórica sobre la tradición oral como fuente histórica y etapa primaria de la literatura y, además de las diferencias entre Historia y Literatura, presenta un análisis de las narrativas orales recogidas por tres autores, a saber, Henrique de Carvalho, Castro Soromenho y Pepetela. Teniendo en cuenta el problema planteado sobre la cronología de la tradición oral, el autor considera posible transformar la cronología relativa en cronología absoluta.

Palabras clave: Tradición oral, Historia, cronología, literatura.

¹ Licenciado em História pela Faculdade de Ciências da Universidade Agostinho Neto (FCS-UAN). Membro da Associação Portuguesa de Antropologia (APA). E-MAIL: ngolatr@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A inexistência da História e da Civilização em África é um argumento que vigorou na Europa, durante séculos, cujo fundamento se resumia na suposta inexistência de fontes históricas que os historiadores europeus consideravam que somente poderiam ser escritas.

A rejeição da História de África, decorrente da negação da historicidade da tradição oral, demonstrava por si só a ignorância de como as sociedades africanas preservam a sua história e, tão importante quanto isto, mantinha no esquecimento a importância atribuída por Heródoto aos textos orais nos quais assenta a narrativa do livro II, dedicado ao Egito, inserido na sua conhecida obra - *História*.

É certo que a tradição oral foi a principal fonte usada pelo referido historiador que realça a singularidade da civilização egípcia. Contudo, testemunhos históricos apontam para a existência da escrita em África, concretamente, no Egito, e noutras regiões do continente africano, sob a forma de hieróglifos e ideogramas.

No que diz respeito a Angola, as investigações efetuadas por Hamelberger e Gerard Kubik revelaram ao mundo a escrita *tusona* ao passo que no Planalto Central deste País foram encontrados símbolos da antiga escrita umbundu (KANDJIMBO, 2013, p. 122-123, MALUMBU, 2005, p. 29).

Relativamente a tradição oral, esta fonte histórica permite-nos ter uma visão endógena da História de Angola, particular da do Império Lunda, negada em virtude da exclusão deste documento do conjunto das fontes históricas.

Na verdade, a negação da tradição oral como fonte histórica estava relacionada a dicotomia moderno/tradicional, sendo o primeiro símbolo de progresso e o segundo sinónimo de atraso.

O presente artigo traz inicialmente uma discussão teórica em torno da tradição oral como fonte histórica e estágio primário da literatura e, além das diferenças entre História e Literatura, apresenta uma análise das narrativas orais recolhidas por três autores, nomeadamente, Henrique de Carvalho, Castro Soromenho e Pepetela.

Tendo em conta a problemática levantada a respeito da cronologia da tradição oral, o autor considera ser possível transformar a cronologia relativa em cronologia absoluta.

1. CONCEITO DE TRADIÇÃO ORAL

Partindo do princípio de que nas sociedades africanas a oralidade constitui o meio privilegiado de transmissão do conhecimento em virtude de a escrita ter estado, geralmente, associada à administração e aos círculos ligado ao poder, entendemos por tradição oral o testemunho transmitido oralmente de uma geração à outra.

Este testemunho é considerado "histórico" por ser constituído por dados históricos que podem ser entendidos como "factos culturais inscritos no tempo", sendo por isso "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).

Enquanto testemunho, a tradição oral apresenta-se frequentemente sob a forma de textos cantados, salmodiados, declamados, recitados ou ainda instrumentos musicais. Estes falam em si mesmos, portanto, são "mensagens tocadas em batuque" nas mais diversas ocasiões e ao longo da vida, sendo por isso conhecidas/decifradas pelos seus destinatários (OBENGA, 2013, p. 57).

Ora, a transmissão do conhecimento é assegurada pelos anciãos que são a "memória viva de África", desempenhando por isso a função de "arquivos e bibliotecas" (BÁ, 2010, p. 168), ou ainda de mestres, aos quais recorrem as novas gerações em busca de conhecimento.

Difícilmente o tradicionalista resume as cenas e evita fazê-lo para não as escamotear, pois, todo detalhe possui sua importância para a reconstrução do quadro e por este motivo o narrador opta pela narração parcial ou total, havendo tendência para o predomínio do relato integral (BÁ, 2010, p. 209).

De acordo com Joseph Ki-Zerbo (2010, p. 391), "a tradição oral é a história vivida, transportada pela memória coletiva com todas as contingências e singularidades, mas também com toda a sua força e rigor".

Esta fonte histórica está relacionada com todos os períodos da História de África e a sua utilização implica o conhecimento da língua do povo cuja história e cultura é objeto de estudo do pesquisador.

Na verdade, a oralidade antecede a escrita sendo igualmente o meio de comunicação mais usado em todo mundo. Ela está presente no processo de educação e ensino em todas as sociedades, sendo cada vez mais usada atualmente com as tecnologias de comunicação que associam a imagem e a voz.

Se entendermos que o conceito de civilização diz respeito ao estágio de desenvolvimento de uma sociedade, e que não existe sociedade sem história, ou algum povo que não tenha criado arte, e literatura, em particular, podemos certamente considerar a tradição oral como o testemunho das criações artísticas e do gênio criativo africano.

Tomando de empréstimo as palavras de Joseph Ki-Zerbo (2010, p. 38), a tradição oral "é o vetor do capital de criações socioculturais acumuladas pelos povos [africanos]", podendo ser definida como "um verdadeiro museu vivo".

Esta fonte, caracterizada pelo "verbalismo" (VANSINA, 2010, p. 140) e o imediatismo da comunicação oral, é uma "representação coletiva", isto é, a "memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma" e permite-nos ter uma visão endógena da História de África negada pela Europa em virtude da sua exclusão do conjunto das fontes históricas.

Segundo Amadou Hampaté Bá (2010, p. 169), "a tradição oral é a grande escala da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos" da vida humana, pois, sendo "conhecimento total", engloba ciência, filosofia, religião, arte, literatura.

Frequentemente a tradição oral faz menção a origem do mundo, de um povo, de um soberano ou do fundador de uma linhagem. De acordo com Joseph Ki-Zerbo (2010, p. 34),

a tradição épica em particular é uma recriação paramítica do passado. Uma espécie de psicodrama que revela as suas raízes e o corpo de valores que sustenta sua personalidade: um viático encantado para singrar o rio do tempo em direção ao reino dos ancestrais.

Fundada no *testemunho ocular*, a tradição oral inclui "depósitos", "crônicas reais de um reino ou genealogia de uma sociedade segmentária" e toda a "literatura oral

que [fornece] detalhes sobre o passado" que são na verdade "testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das ideias e da habilidade oral" (VANSINA, 2010, p. 141-142).

O nome não é apenas a identidade do indivíduo. Pelo contrário, é também uma forma de perpetuar a memória do seu portador, da família ou ainda de um povo.

Segundo as tradições africanas, o nome deve "ser considerado; pois se vem ao mundo para construir um nome. Se nasce, cresces e morres sem ter um nome, vieste para nada, partiste por nada" (KI-ZERBO, 2010, p. 41).

Por outras palavras, é impossível reconstruir completamente o passado apenas pela imaginação, pois encontramos nos textos vestígios de recordações, isto é, filões de história que frequentemente são mais prosaicos que os adornos coloridos da imaginação épica (*ibid*).

A alegada problemática em torno da ausência da cronologia absoluta na tradição oral foi motivo para que os historiadores considerassem ser impossível estudar a História de Africa.

Com efeito, a tradição oral apresenta um cronologia baseada nos fenómenos naturais como as lunações, as estações do ano em que se desenvolvem atividades como a sementeira, a colheita, etc.

Enquanto a "semana é determinada por um ritmo social, como por exemplo, a periodicidade dos mercados, que também é associada, em muitos casos, a uma periodicidade religiosa", os "períodos mais longos que o ano são contados pela iniciação a um culto, a um grupo de idade, por reinos ou gerações" (VANSINA, 2010, p. 154).

Entre os Ibinda, a semana está dividida em quatro dias e a designação de cada dia indica a atividade (religiosa, social ou econômica) em que nele é realizada: *ntonu* (dia de reunião familiar ou comunitária); *nsilu* (dia em que se retira a mandioca da fermentação); *nsona* (dia de descanso); *nduka* (dia de oração).

A palavra *ntonu* deriva do verbo *ntona* (começar, iniciar) e, no calendário, diz respeito ao primeiro dia da semana. Este sucedia o aparecimento do pequeno anel luminoso da Lua, que era contado como terceiro dia da semana cujo final era indicado pelo verbo *nduka*, completar. Portanto, a semana ficava completa.

Segundo Jan Vansina (2010, p. 155), apenas "as sociedades que se baseiam nos movimentos do sol para determinar o eixo do espaço podem dar informação exata a respeito dos movimentos migratórios gerais" e, de acordo com este autor, a maioria dos povos "refere-se ao leste como seu lugar de origem".

De fato, o tempo é definido de acordo com o movimento e o posicionamento dos astros, contudo, nos países como o Burundi, as horas são definidas por atos concretos, nomeadamente: "Amakano (hora da ordenha: 7 horas); Maturuka (saída dos rebanhos: 8 horas); kuasase (quando o sol se alastra: 9 horas); Kumusase (quando o sol se espalha sobre as colinas: 10 horas); etc." (KI-ZERBO, 2010, p. 51).

Semelhante divisão do dia encontramos entre os Ibinda onde ela é feita em função do posicionamento do Sol e da Lua, conforme indicam expressões como *ntangu ku bassika* (nascer do sol: seis horas), *meni* (manhã), *massika* (tarde), *ntanguku fuá* (pôr do sol: 17 horas), *bulu* (noite), *buissi* (escuridão: meia noite).

Os Ibinda dividem o ano em doze meses e as suas designações estão relacionadas aos fenômenos naturais e aos trabalhos efetuados em determinados períodos: *Ku bengi* (Janeiro: mês em que o milho amadurece) *Muanda muni* (Fevereiro: mês em que os trovões e as chuvas estão mais fortes), *Muanda nkazi* (mês em que os trovões e as chuvas estão menos fortes), *Bula mualala* (Abril: mês em que os trovões e as chuvas já não estão fortes), *Bula mazi* (Maio: mês em que a água começa a diminuir), *Bula mazi manhenge* (Junho: mês em que a água vai para o mar), *Mu mbu nsi* (Julho: mês em que o clima está seco), *Kunga mabunvu* (Agosto: mês em que se junta a lenha para aquecer o corpo), *Ku fula nkazi* (Setembro: mês em que as árvores começam a crescer), *Ku fula nuni* (Outubro: mês em que as árvores crescem intensamente), *Nkuntuka lussongo* (Novembro: mês em que se semeia a ginguba), *Kuvu andi* (Dezembro: mês em que a plantação apresenta bom aspecto).

É importante referir que as crenças religiosas influenciam a percepção dos fenômenos naturais e, por conseguinte, a divisão do tempo: as lunações e outros fenômenos estão sempre relacionadas a atuação das divindades que condicionam a vida na terra, motivo pelo qual se considera que existe uma inter-relação entre tempo, economia e religião.

Contrariamente ao que sucede nas "religiões do livro", nas Religiões Africanas os textos sagrados são memorizados pelos mestres e a sua recitação implica a iniciação para que se conheçam as palavras encantatórias que garantem a eficácia do ritual.

É através da palavra que o homem apela para a intercessão dos espíritos diante do Ser Supremo e coloca em movimento as forças que regem o mundo. Segundo Amadou H. Bá (2010, p. 174), a harmonia da palavra cria movimentos que geram forças e atuam sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação.

Devido a sua origem divina, a palavra, que "tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca" (BÁ, 2010, p. 174).

O desconhecimento das Religiões Africanas foi motivado pelos estereótipos criados na Europa sobre as culturas africanas e que condicionaram a percepção dos estudiosos europeus que rotulavam de bárbaras e de feiticismo todas as manifestações religiosas africanas.

Por outro lado, o secretismo que envolvia muitas práticas religiosas dificultou a realização de estudos sobre as religiões africanas baseados na tradição oral. Na verdade, muitas tradições esotéricas permaneceram desconhecidas por causa da antiga ordem nas quais estavam enraizadas não tinham desaparecido completamente (VANSINA, 2010, p. 150).

Esta ordem estaria relacionada a conservação do segredo visto que a sua revelação acarretava malefícios para os prevaricadores e a sociedade em geral.

Embora o conhecimento da língua em que repousa o texto religioso fosse um dos pressupostos para a recolha de informação, nem tudo era revelado ao pesquisador, pois, considerando que nem todas as coisas se explicam, e que a tradição funda-se na experiência e na iniciação, somente vivendo-a e experimentando-a será possível conhecê-la (BÁ, 2010, p. 182).

Entretanto, muitos estudiosos europeus rejeitavam submeter-se a iniciação, tendo sido enganados com histórias improvisadas sem que tivessem se apercebido (BÁ, 2010, p. 182-183).

Ora, as tradições *esotéricas* secretas coexistem com as tradições *exotéricas* públicas. As primeiras legitimam um poder forte (VANSINA, 2010, p. 149-150), sendo

conhecidas apenas por um grupo restrito como a linhagem que governa, ou os sacerdotes, ao passo que as segundas, também conhecidas por tradições oficiais, são conhecidas pelo grande público.

Um aspeto a ter conta diz respeito ao enquadramento do texto oral no contexto histórico e sociocultural do qual foi extraído e de que faz referência de modo a torná-lo inteligível, pois, quando descontextualizado "perde [a] sua carga de sentido e vida" (KIZERBO, 2010, p. 40).

A intradutibilidade das interjeições e dos conceitos existentes apenas na língua em que foram concebidos decorre do facto de a tradição oral acomodar-se "muito pouco a tradução".

1.1 O conhecimento da língua como pressuposto para a pesquisa etnográfica e literária

Ora, a problemática em torno das Literaturas Africanas esteve relacionada com a língua utilizada pelos escritores africanos. Segundo uma corrente de pensamento, somente as obras escritas em línguas africanas corporizam o conceito de Literaturas Africanas, pois, entende-se que estas são concebidas em línguas africanas.

A transcrição dos textos orais em línguas africanas contribuiria para a conservação da "autenticidade", pois, como sabemos, é impossível traduzir uma mensagem sem que se evite a perda de elementos linguísticos que contribuiriam para melhor compreensão da mesma. Por outro lado, nem sempre é possível encontrar informantes que sejam bons tradutores.

O conhecimento da língua do povo torna-se obrigatório para que se possa ter uma visão endógena da realidade que estiver a ser estudada. Ademais, a língua apresenta conceitos intraduzíveis, tal como o são as interjeições.

Em Angola, escritores como Óscar Ribas procederam a recolha da tradição oral kimbundu e traduziram-na para a língua portuguesa.

Um outro escritor desenvolveu trabalho semelhante é o escritor e etnógrafo Castro Soromenho que o africano integrado na sua cultura só pode expressar-se "naturalmente, através dos processos formais criados pela história da sua própria cultura".

Nesta ordem de ideias, "o Negro-Africano [apenas] dá livre curso ao seu reportório tradicional, na sua linguagem própria e no seu ambiente".

Nascido no ano de 1910, em Chinde, Moçambique, Castro Soromenho chegou a Angola juntamente os seus pais quando tinha menos de dois anos, tendo sido enviado a Portugal, em 1916, onde frequentou os estudos primários e liceais.

Em 1925, Soromenho regressa a Angola, tendo concluído os estudos liceias, em 1927, na Escola Superior Artur de Paiva, localizada em Sá da Bandeira.

De 1928 e 1936, Castro Soromenho exerceu na Lunda as funções de angariador de mão-de-obra para a Companhia de Diamantes, Aspirante e Chefe de Posto. Durante a sua permanência na Lunda, o autor recolheu material em que assentam algumas das obras da sua autoria que faremos uso de seguida, particularmente, *Homens Sem Caminho*, que dialogam com a obra *Lueji, o Nascimento de Um Império*, da autoria de Pepetela.

Contrariamente a Castro Soromenho, Pepetela aprendeu a falar vários idiomas africanos falados no Leste de Angola, nomeadamente, o mbunda, o luchazes e entendia o cokwe.

Tanto a obra de Castro Soromenho como a Pepetela intertextualizam com a obra de Henrique de Carvalho, *Ethnographia e História Tradicional dos Povos da Lunda* (1890).

Durante a sua permanência na Lunda (1884-1888), o etnógrafo português recolheu abundante material por via da observação e de inquéritos junto dos povos africanos que habitam esta região de Angola, conforme refere no seu livro *Ethnografia e História Tradicional dos Povos da Lunda (1884-1888)*: "Foram, pois, os Lundas – os africanos com quem mantive relações no período de três anos – que mais chamaram a minha atenção" (sic) (CARVALHO, 1890, p. 43).

O autor desenvolveu estratégias que lhe permitiram adentrar no universo cultural do referido povo: "[...] consegui iniciar-me nos seus usos e costumes, nos seus dialectos e vida íntima, entrando nas suas cubatas, não como estranho, ou visita de cerimónias, mas como pessoa amiga e da mais completa confiança" (CARVALHO, 1890, p. 43).

Henrique de Carvalho estabeleceu uma relação de proximidade com os Africanos que habitam no Leste de Angola e sobre os quais exerceu influência, inclusive junto dos soberanos africanos:

cheguei mesmo a tomar parte nas suas refeições, e a conhecer portanto da sua vida doméstica. Era chamado ou procurado constantemente para resolver as suas pendências. Pediam-me conselho nas suas dificuldades e nos seus negócios. Conhecendo-me justo, eles, que em princípio de mim desconfiavam, entregavam-me as suas demandas, para eu as advogar perante os potentados (CARVALHO, 1890, p. 44).

A superficialidade das descrições feitas pelos Europeus refletiam as "primeiras impressões" registradas durante os contatos iniciais com o *desconhecido*.

Por este motivo, o etnógrafo português considerava que a permanência demorada num determinado território tornava-se obrigatória para que se pudesse esclarecer questões relacionadas a história da África Central e Austral que, segundo Henrique de Carvalho, estava ensombrada de "mistério".

Pelo que o conhecimento da História implicava o conhecimento da língua² - a via de acesso direto ao conhecimento da História, da cultura e tradições dos povos estudados por si.

Segundo Henrique de Carvalho (1890, p. 723), o intérprete apenas expunha a síntese do seu pensamento e, além de inabilitado para o desempenho desta função, muitas vezes, entre os próprios africanos, as conclusões que se tiravam da interpretação contrastavam com as ideias do indivíduo que falava.

Na sua expedição a Lunda, o etnógrafo³ era acompanhado por carregadores africanos, da etnia kimbundu, que o Muitia (conselheiro do Mwatyanvua) considerou de *antu Muene Puto*.

Ora, por terem observado que na Lunda existia uma classe social designada de *mururo* (escravos), os carregadores deduziram que tivessem sido tratados como tal, quando, na verdade, foram tratados como povo do português.

² A abertura dos "arquivos orais" pelos Africanos foi um processo demorado e tornou-se possível devido abnegação e persistência do explorador português que teve de ganhar a "confiança" dos inquiridos convencendo-os de que se identificava com o seu modo de vida.

³ Henrique de Carvalho aprendeu várias línguas africanas como o kimbundu, o cokwe, etc.

O absolutismo do soberano da Lunda terá estado na base da incompreensão da forma de tratamento em causa, visto que ele dispunha do direito da vida e da morte dos súbditos de maneira que, em situações em que o indivíduo tomava conhecimento de que o *mwatyanvua* pretendia ordenar a sua decapitação, reagia com um enunciado proverbial: "*cujia cuendi*" (o que me importa? Isto é com ele), situação que levou a que estudiosos Speke (*apud* CARVALHO, 1890, p. 724) criassem a teoria segundo a qual o africano não amava a sua própria vida e que esta resumia-se na tragédia.

Ideias como estas revelavam a superficialidade da compreensão dos provérbios pelos estudiosos europeus que se mostravam incapazes de descodificarem as metáforas com que se apresentavam os adágios africanos.

Na verdade, a submissão ao soberano não significava sujeição as arbitrariedades pois o indivíduo refugiava-se noutra terra para que não fosse degolado a mando do *mwatianvua* que, em alguns casos, devido ao seu despotismo, era assassinado.

1.2 Os géneros da literatura oral

Palco da representação da realidade, a arte oral reflete a imaginação dos povos africanos e a sua cultura filosófica e literária expressa em provérbios, adivinhas, lendas e mitos. As duas primeiras transmitem ideias que desempenham uma função didática.

A lenda descreve as "façanhas das personalidades históricas, as múltiplas migrações e as gestas dos fundadores de clãs ou dinastias" (BALIHUTA, *apud* ALTUNA, 2006, p. 44).

Nesta narrativa, o natural e o sobrenatural interligam-se e formam um todo indissolúvel, e, muitas vezes, não se sabe ao certo quando termina e começa a ação de um e de outro.

Os provérbios são micro-histórias das quais se extraem preceitos jurídicos e morais que regulam o comportamento individual e social. Usados em questões judiciais, reafirmam o poder unificador e destruidor da palavra de maneira que, frequentemente, apelam ao uso prudente deste instrumento: "*ki uzuela, ufika*"⁴ (RIBAS, 2009, p. 2009).

⁴ Não fale imprudentemente.

Não haja dúvidas de que o propósito da educação seja o de formar caráter humano com base nos valores morais, éticos e religiosos legados pelos ancestrais, e que a observância destes princípios assegura a manutenção da harmonia entre os vivos e entre os ancestrais.

Em África, a ancianidade representa sabedoria e por este motivo se diz que "a boca do velho cheira [...] [porém] ela boca profere coisas e salutares". Outras vezes, afirma-se que "a boca do mais velho pode ter dente podre, porém dela sai sabedoria".

Comparando as versões do provérbio, verifica-se que o seu conteúdo e sentido mantêm-se inalterável. Conforme afirma Vansina (2010, p. 143), as fontes fixas são as mais valiosas para o historiador, pois transmitem mensagem com maior precisão.

A narrativa histórica é o relato de acontecimentos verídicos ocorridos num determinado tempo e espaço e as suas personagens são reais. Esta narrativa caracteriza-se pela fidelidade do narrador aos fatos e a sua veracidade pode ser comprovada por outras versões.

O conto é um obra de arte construída sobre as reminiscências da realidade na medida em que o narrador, como todo o artista, privilegia a estética em detrimento da verdade com a qual não está comprometido.

O termo mito (do grego «mytos»), que inicialmente significava «fala, narração, concepção», empregue no Iluminismo para designar as narrativas que não eram consideradas verdadeiras e dignas de serem tomadas a sério (BURKERT, 2001, p. 17).

Os mitos são "precedentes para aforismos mágicos, esboço de reivindicações familiares ou étnicas, e, sobretudo, [indicadores do] "caminho neste mundo ou no além". Além disso, eles ligam o presente ao futuro ao mesmo tempo que canalizam as "expectativas do futuro" (BURKERT, 2001, p. 18).

As ações descritas no mito ocorreram num período tão longínquo de que não se tem memória, não sendo por isso datadas. "É certo que elas são concebidas como tendo ocorrido no passado, mas num passado sem data, tão remoto que ninguém sabe que existiu" (COLLINGWOOD, 2001, p. 28).

No início dos tempos, eis o início da narrativa que assinala a ordem instaurada no caos que teria existido antes da criação do universo e do homem.

Na perspectiva de Walter Burkert (2001, p. 16), o mito foi tomado frequentemente como pressuposto para o desenvolvimento da história da Humanidade que teria transitado da «idade mítica» para a idade histórica, caracterizadas, respectivamente, pela «consciência mítica» e a «consciência histórica».

A consciência religiosa subjacente ao mito e conseqüentemente a crença nos deuses seriam os motivos pelos quais se tenha atribuído muita credibilidade ao mito que, geralmente, associa-se aos rituais e com estes fazem parte de um "quadro de processos de comunicação e atuação característica, que são necessários para a subsistência de uma ordem social" (HARRISON, *apud* BURKERT, 2001, p. 32).

Tal como acontece em *Homens Sem Caminho*, em *Rajada e Outras Histórias* o destino dos negros é trágico e está dependente "dos espíritos comandados por terríficos deuses". Por esse motivo se considera miserando o destino do "negro selvagem" (SOROMENHO, 1960, p. 17).

Estaríamos assim diante de uma história teocrática, uma descrição das ações protagonizadas por homens, porém, impulsionados pelos deuses (COLLINGWOOD, 2001, p. 28).

Uma vez que as reminiscências do mito podem ser encontradas nos contos e romances, pois eles assinalam a impotência dos homens ante o poder dos deuses, deduz-se que a tempestade que ceifa a vida de humanos que se transportavam pelo rio em jangadas e dongos, bem como o furacão que destrói a aldeia do soba Camba-Camba sejam manifestação da atuação de Caçone e Zambi-ia-meia e que as mortes que assolam a aldeia do soba Muaquife (que «desconhece» a origem da morte do seu filho) sejam consequência da ação maléfica desencadeada pelos *agentes estranhos* que deste modo aterrorizam os aldeões.

A oração feita nestas circunstâncias tem por objetivo anular a ação maléfica dos *agentes estranhos* que atentam contra a vida humana ou aplacar a ira dos espíritos:

Depois, começaram a falar em jeito de reza, consigo mesmos, a quererem calar o pavor que os atormentava com a voz do seu medo...Ao lado, as mulheres abafavam o choro das crianças e **apelavam** para as divindades, **pediam-lhes** que intercedessem pelos Lundas junto de Caçone (SOROMENHO, 1946, p. 217, grifo nosso).

A oração, conforme exemplo extraído da obra de Castro Soromenho, é uma fórmula fixa, inalterável, na sua essência, uma súplica feita em função da crise que assola o indivíduo e a comunidade; é o meio de restabelecimento da ordem instaurada no *início dos tempos*.

2. A origem do universo, a causa do mal e a manutenção da ordem

O mito da criação do Universo, recolhido por Henrique de Carvalho (1890) e Castro Soromenho (1946), atribui a Nzambi (Deus) a origem do mundo e de tudo quanto existe.

Nzambi, também conhecido por Suco, é o Ser incriado e os Tulunda o adoram e invocam nas alegrias e nas aflições. Entretanto, acredita-se na existência e intervenção dos calundus.

Noite de Angústia encerra a narrativa sobre este período⁵ de incertezas motivadas pela aparição e atuação destes seres que trazem consigo a doença e a morte. Tanto esta como aquela seriam provocadas também pela feitiçaria e, em muitos casos, o canto do galo pressagia a desgraça que pode acometer o dono do animal; noutros casos, o latido do *muiéu* (cão do mato) prenuncia a morte do familiar do indivíduo que o ouve.

Ora, na versão recolhida por Pepetela (2004, p. 21 e seg.), o universo teria sido criado por Tchyanza Ngombe a quem se atribui igualmente a criação do fogo e da água.

Esta serpente, também conhecida por mãe Nhaweji, foi a mãe do primeiro casal, formado por Namutu e Samutu, que gerou Mwako e Kaweji e de que descende Yala Mwako.

A ruptura com o passado traduz-se na inobservância dos rituais que seriam dedicados aos antepassados como ações de graça que consistem na apresentação de oferendas, alimentos e bebidas.

⁵ A noite.

As consequências do incumprimento deste preceito evidenciam-se com a reencarnação do espírito do antepassado que tenha sido esquecido e não esteja a ser honrado com oferendas.

Um estrangeiro, ao que parece, só poderia ser possuído por um espírito da terra de que é originário. Este seria o caso de Insuzi que falava uma língua considerada estranha na Lunda, na qual o espírito comunicou uma mensagem que inicialmente ninguém compreendeu (PEPETELA 2004, p. 200 e seg.).

A legitimidade e poder do soberano fundamentam-se na ligação com a ancestralidade e o seu processo de iniciação consiste na aprendizagem das fórmulas rituais destinadas a assegurar a manutenção da ordem cósmica instituída no *início dos tempos* e a sua execução decorre no maior secretismo:

O séquito chegou ao lago e se afastou, deixando Lueji **sozinha**, no sítio dos captos rosados. **Kumbana foi dar a volta ao lago, para se certificar que ninguém podia observar a rainha. Se alguém visse a mínima coisa da cerimónia, estava irremediavelmente perdida, a seca ia se estabelecer definitivamente e o povo desaparecia** (PEPETELA, 2004, p.66, grifo nosso).

Cumprido o princípio do secretismo, passa-se para *aplicação* da fórmula. Neste momento, o ato materializa a palavra:

Lueji se pintou com a pemba e fez todas as **operações secretas** que lhe ensinara Kandala, e que seu pai tinha feito um dia, e que o pai de seu pai tinha feito, até à grande serpente que transmitiu o segredo aos primeiros pais dos homens, para com esse segredo sobre eles reinarem (PEPETELA, 2004, p. 66, grifo nosso).

A eficácia da fórmula assenta no poder da palavra, concretamente da **oração**⁶, e com ela se estabelece a comunicação com os antepassados:

Depois **invocou os espíritos dos antepassados, recitando as ladainhas a todos eles.**

Quando terminou, recapitulou para ver se nada tinha esquecido. Tudo estava em ordem. Cortou uma rosa de porcelana e se sentou no rochedo, a flor no colo, olhando a Lua e conversando com o espírito do seu pai:

⁶ Esta aparece sob a forma de invocação, petição...

- Kondi, meu pai, sempre te respeitei e cumpri os teus desejos. Até esse último e o mais terrível de todos, ser rainha.

Fiz tudo o que disseste e um dia passarei o lukano ao meu filho, para perpetuar a tua memória. As tuas mahambas sempre serão cuidadas e na tua campa nunca faltará a comida e o vinho de palma, para te alimentares e distraíres. Isso te prometo. Mas agora ajuda-me a salvar o povo da Lunda. Não por mim, que nada valho, entreguei o meu futuro à promessa que te fiz. Salva o povo da Lunda, espírito de Kondi. **Intercede junto dos espíritos de Namutu e Samutu, roga-lhe para trazerem a chuva ainda hoje, vai falar a Tchyanza Ngome, a grande serpente**, pois só tu podes ter essa coragem, explica [que] dentro de dias o massango e a massambala perderão a força de romper a terra dura e o teu povo virará errante à procura de raízes e de folhas pelas matas da fome como os homens amarelos que desprezamos por isso. Fala Kondi, filho de Yala Muako, fala e convence. É a tua filha que te pede, aquela que te segurou a cabeça quando expiraste (PEPETELA, 2004, p. 66, grifos nossos).

A chuva ocorrida na sequência deste ritual foi a resposta a petição de Lueji que intercedeu junto dos seus antepassados a favor da Lunda cuja sobrevivência dependia da produção agrícola e esta da observância dos preceitos religiosos.

2.1 Realidade e ficção

Quirinda, uma das personagens de *Homens Sem Caminho*, é a “biblioteca viva” a quem os seus contemporâneos⁷ e as novas gerações recorriam para conhecer factos históricos tão antigos de que já não se recordavam.

Além de narrar os acontecimentos, Quirinda comentava-os acrescentando, algumas vezes, valiosos pormenores retirados da sua memória⁸ (SOROMENHO, 1946, p. 141). Com efeito, a ancianidade simboliza posse, conservação e transmissão de conhecimento da história da qual se extrai a *matéria* para a criação da lenda de Lueji e Ilunga constantemente recriada pelos contadores de histórias.

Nherua conhecia as histórias da sua terra de onde saíra antes de ter chegado a Lunda e aqui ouviu a história de Lueji e Ilunga que muito lhe agradou:

⁷ Isto é, outros velhos com idade igual ou superior à sua.

⁸ Frequentemente o narrador afirma lembrar-se deste ou daquele acontecimento “como se tivesse ocorrido ontem” ou estivesse a testemunha-lo presentemente.

E lembrava-se, como se fosse ontem, das lindas histórias que ela contava sobre a vida dos caçadores cassongos. Mas a história que mais a encantou foi a de Ilunga e da rainha lunda. Ela sabia contar essa história como ninguém. E os velhos contadores de histórias que vieram dos longínquos sertões ouvi-la, ficaram maravilhados e de aldeia em aldeia levam a sua versão, mais bela que tantas outras que corriam mundo sobre os amores de Ilunga e Lueji, que é a história e a lenda da fundação do Império Lunda (SOROMENHO, 1946, p. 123).

A lenda do «guerreiro destemido» apresenta-nos inicialmente um conflito pela posse do poder entre Quirinda e Djålala no qual o primeiro apodera-se do *lucano* que estava em posse do segundo.

Enfurecido pela perda do *lucano*, Djålala perfurou os olhos do seu irmão, tornando-se a partir deste momento uma figura detestável.

O seu mau humor, o cenho sempre carregado, tornava-o intratável. Olhava para toda a gente com desprezo. Raras vezes se lhe ouvia palavra. E quando falava, a voz saí-lhe sempre cheia de tonalidades ásperas, que feriam os ouvidos. Dizia-se, entre dentre, que andava permanentemente zangado com toda a gente e consigo mesmo, e que não gostava de falar porque não queria acordar para o mundo pensamentos da sua vida misteriosa (SOROMENHO, 1946, p. 34).

A heroificação do nobre aconteceu depois de ele ter respondido positivamente ao apelo dos Tulundas que estavam a ser atacados no Caluango pelos Tucokwe reunindo um exército que socorreu os seus conterrâneos.

Os Tulunda, que até então tinham sido derrotados várias vezes, e por este motivo temiam os seus inimigos, viram em Djålala um guerreiro de qualidades invulgares e que foi capaz de alterar o curso dos acontecimentos no teatro das operações militares, matando os seus inimigos "com requintes de crueldade, na presença dos seus homens e do chefe da tribo" (SOROMENHO, 1946, p. 36).

O triunfo militar marca o início da criação da lenda do «guerreiro intrépido» com a entoação de canção criada para homenageá-lo.

A criação desta canção aviva memória o feito inédito do guerreiro que ganhou fama, respeito e admiração do povo e de outros dignitários Tulunda que o rodearam com presentes.

Este período de glória teve curta duração, porquanto no combate que se seguiu, dias depois, os Tucokwe impuseram aos seus inimigos uma derrota humilhante que motivou a fuga de muitos Tulunda enquanto outros eram levados ao cativeiro.

O mujimbo em torno da morte de Djàlala em combate, a notícia sobre o seu aprisionamento pelos Tucokwe que o levaram para o cativeiro e a incredulidade a respeito deste fato, consequência da derrota militar sofrida pelos Tulunda, contribuíram para a recriação da lenda do guerreiro.

Na verdade, embora se dissesse que ele estava vivo, os anciões não desejavam que Djàlala regressasse, pois "odiavam-no tanto como o temiam" por ter perfurado os olhos do seu irmão com ferro quente por lhe ter arrancado o *lucano* que passou a usar.

Por este motivo, os anciões contrapunham a versão sobre o seu cativeiro com a alegação de que Djàlala, uma vez morto, transformou-se em *cazumbi*.

O seu regresso inesperado, alimentado pelo sonho de recuperar o *lucano*, permitiu-lhe recuperar junto do povo o respeito e a admiração que parecia ter perdido enquanto esteve no cativeiro.

A sua volta foi-se tecendo a lenda, que só de ouvi-la muitos homens dos povoados vizinhos se recusavam a passar á beira da sua senzala. A sua vida, passada longe da senzala, por sertões de Bangalas, de onde se murmurava ter fugido deixando um rasto de sangue [...], deu-lhe foros de personagem lendária (SOROMENHO, 1946, p. 35).

Rancoroso por ter sido considerado morto, e devido a tentativa de destruição do seu capital histórico pelos anciões, o guerreiro tornou-se arrogante e passou a ignorá-los.

É a este guerreiro que Camba-Camba incumbiu a tarefa de organizar um exército para resistir a invasão dos Tucokwe. A reprovação desta decisão⁹ pelo Conselho dos Anciões, conjugada aos fatores já mencionados, resultou na tragédia dos Tulunda.

Os Tucokwe reafirmam a sua hegemonia levando para o cativeiro os seus inimigos que são chicoteados enquanto ouvem o cântico do triunfo sendo entoado pelos vencedores:

Tandé eh! Tandé eh! eh! eh!
Ria muana catandé eh!

⁹ Tomada unilateralmente pelo soba Camba-Camba.

Tambué! Tandé! eh! eh! eh!
*Ria muana catandé eh!*¹⁰ (SOROMENHO, 1946, p. 43)

3. MENSAGENS TOCADAS E CANTADAS. A TEATRALIZAÇÃO DA GUERRA ENTRE OS TULUNDA E TUCOKWE

Os tambores são "os grandes livros de África", "estações de transmissão" de notícias, "gritos de guerra que fazem brotar o heroísmo" e, à semelhança dos cronistas, registam "as etapas da vida coletiva" (KI-ZERBO, 2010, p. 392).

A música tocada transmite um estado de espírito que tanto pode ser de alegria ou de profunda tristeza. O músico será assim o mensageiro da alegria, tristeza, desgraça ou de outro acontecimento:

Um som suave, de uma suavidade impregnada de melancolia, tanger de tambores, encheu a noite. Caçula ouviu a música triste dos ermos e o coração bateu-lhe com força. Encolheu-a toda e ficou, transida, a escutar aquela música que vinha de longe, cada vez mais suave e mais triste, como um lamento. Os tambores choravam, e ela começou também a chorar baixinho. Aquela voz lamentosa, que das distâncias, dir-se-ia do fundo da terra ou dos confins do céu, era bem a voz da desgraça (SOROMENHO, 1946, p. 151).

No som do batuque ecoa a notícia da morte do filho de Ivenga, do nascimento do filho de Salemo, do falecimento dos parentes de Salemo e de Muaquife (SOROMENHO, 1965, p. 18-19, 36; 2014, p. 41).

A canção que a gente nova está a cantar na roda do batuque é o adeus a Capula, uma canção de morte.

[...]

Agora o povo canta a canção de Capula, da mulher que amou e foi amada porque era nova e bela, e tinha o ventre tatuado como as bacantes luenas. E a canção dizia da sua vida aventureira e dos seus amores com um moço guerreiro que morreu na boca de um leão. Era uma linda cantiga que o Xambaia compôs na véspera de abalar para a aldeia do mágico Samugimo (SOROMENHO, 1965, p. 100-101).

¹⁰ Sol, Sol!/Aqui os filhos do Sol!/Leão! Sol!/Aqui os filhos do Sol! Tradução de Castro Soromenho.

Pela voz do batuque ecoa o convite para a festa – ocasião propícia para o recrutamento de homens para o contrato:

Fez-se um batuque de combinação com o soba e a vinhança correu a todos. Os gajos beberam até não poder mais. Ora, foi limpinho...atiraram-nos para a camioneta e, ala que se faz tarde. Quando acordaram da bebedeira, estavam a duzentos quilómetros da senzala (SOROMENHO, 2014, p. 19).

Partindo do princípio de que as guerras entre Tulunda e Tucokwe ficaram cristalizados na memória coletiva, e que estes povos estando já sob domínio colonos, questiona-se se o teatro existiu realmente entre os Tulunda e os Tucokwe.

O teatro é a linguagem que se exprime no gesto, no movimento e no som, é o texto representado em palco pelos atores/personagens, a literatura levada ao palco, a presentificação da história¹¹.

Constituído por várias cenas concebidas para serem representadas, o texto dramático é aquele que se integra na forma literária do drama e implica uma comunicação direta entre as personagens e com os receptores do enunciado.

Os atores representam as personagens criadas pelo autor e o conflito que as opõe. Geralmente este conflito "representado" em palco, que opõe as personagens, é contemplado pelo espectador (MOREIRA & PIMENTA, 2014, p. 286).

O tempo da representação é "curto", "necessário para a apresentação do conflito, para o desenrolar dos acontecimentos e para o desenlace". Este tempo diz respeito a "duração da peça (x horas) como a época da sua representação (século y)" ao passo que o tempo da ação representada relaciona-se ao "tempo da ação (z anos) mas também ao da peça retratada (MOREIRA & PIMENTA, 2014, p. 291).

A inexistência de um "lugar" específico para a atividade teatral, durante o período pré-colonial, não pode ser motivo para que se afirme que esta arte não tenha existido nas sociedades africanas/angolanas pré-coloniais por se considerar o teatro como "o lugar onde se assiste a um espetáculo", ou ainda por se considerar que as "manifestações rituais

¹¹ O teatro é a representação da realidade histórica.

e mitológicas" fossem as únicas cenas representadas, não havendo deste modo separação entre o sagrado e profano (ABRANTES, 2005, p. 24-25, 62).

António Cavazzi (*apud* BATSÍKAMA, 2009, p. 107) registou na sua *Descrição Histórica de Três Reinos: Congo Matamba e Angola*, uma cena cujos descrição nos leva a pensar na existência de teatro na Angola pré-colonial:

O dia é de grande festa, com um concurso de muitos homens armados e enfeitados o melhor possível. Aparecem na praça em boa ordem (...) Todos são colocados sobre montões de terra, na presença do povo, rodeado por uma multidão de tocadores e de dançarinos (...) Por fim, chega o comandante com a sua favorita, chamada 'tembânzá' (...) Então, todos os presentes, divididos em grupos, fingem uma batalha, acomodando-se furiosamente (sic).

José Mena Abrantes (2005, p. 24-25) que reiteradamente rejeitou a existência de um teatro angolano pré-colonial, parece admitir a dado momento que ele tenha existido sob a forma de narrativas orais (pois estas são a transformação da realidade), *combas*, festas de trabalho e alguns aspectos da realidade representados no Carnaval.

Rejeitando a teoria segundo a qual o teatro seria a *reprodução fiel* da realidade, consideramo-lo "uma imitação, um fingimento" (ABRANCHES, 2005, p. 60).

É justamente isto que vemos em *A Chaga* (SOROMENHO, 1988, p. 54):

Os sertanejos fizeram círculo para dar lugar aos grupos de quiocos do Caluango e lundas do Lubalo que iam **ensaiar** uma "guerra negra" a toque de **tambores**. Os quiocos com as suas máscaras de madeira, o comandante à frente, imponente na juba de leão a envolver-lhe a cabeça, todos os corpos pintados de vermelho, só o sexo oculto por um palmo de mussende, formaram do lado da casa do administrador; os lundas, também nus, o xipo enfeitado com anilhas de metal amarelo, untados de óleo avermelhado, com o seu capitão cocado de plumas de várias cores, alinharam junto à estrada. (SOROMENHO, 1988, p. 54, grifo nosso)

A ação representada pelas personagens prende a atenção da assistência, formada por Inês, Bonifácio Pereira e Zuca, que acompanham o espetáculo a partir da varanda da Administração:

Num passo de corrida, face aos grupos, um quioco e um lunda, rostos ocultos por [máscaras], brandiam compridos chicotes com os cabos enfeitados de metal amarelo e sapateavam fazendo tilintar as cabacinhas que traziam à volta das canelas.

[...]

A frente dos escudos, as lanças tremiam nas mãos de quiocos e lundas. Viram desaparecer os "feiticeiros de guerra" e voltaram os olhos para os tocadores que formavam no couce de cada grupo, à espera do primeiro grito de guerra, a que se seguiria o matraquear de gungas e chingufos. Quando o capitão dos quiocos levantou a lança apontada aos lundas, os pés dos guerreiros raspavam o chão e as lanças baixaram, inclinadas para a frente, à altura dos escudos. O seu grito partiu, os tambores vibraram e nenhum quioco já chegou a ouvir o brado dos lundas e quiocos ao ataque.

Aos rufos dos tambores juntaram-se os gritos dos "guerreiros", em correrias e arremessos. Das varandas já ninguém via, tão densa era a nuvem de poeira. O babaré e os ataques ensurdeciam (SOROMENHO, 1988, p. 54-55).

A intensidade da batalha era tanta que a poeira levantada os cobriu, tornando-os «invisíveis» para a plateia: "Da varanda já ninguém os via, tão densa era a nuvem de poeira" (SOROMENHO, 1988, p. 55).

Espantado com este cenário, o Administrador ordena a Bonifácio Pereira que mande terminar o "exercício" e que ele seja feito no acampamento.

Esta ordem foi dada quando três soldados Tulunda tombaram em combate «mortos» em consequência dos golpes que lhes são feridos. Apavorado, Domingos comunicou imediatamente o sucedido a Santiago Silveira¹².

Ao vermos os três Tulunda caídos no chão com ferimentos no peito e no rosto, "e com sangue empastado da poeira que os cobria a tal ponto que mal se lhes distinguiam as feições", ficamos com a impressão de que tivessem sido realmente mortos.

Posto que numa guerra há sempre mortes, e tendo em conta a rivalidade entre os Tulunda e os Tucokwe, pretendia-se com esta peça teatral provocar no branco o sentimento de satisfação "com a guerra" e, conseqüentemente, com a morte de soldados.

No entanto, ficamos sabendo que tudo não passou de um *fingimento*: "[...] julgas que eles estariam ali quietos, a fingirem de mortos, se estivessem feridos com gravidade?" (SOROMENHO, 1988, p. 56).

¹² Secretário da Administração.

A percepção do espectador, no caso, o Administrador, foi diferente daquela que se desejava que ele tivesse. Daí a ordem para que o espetáculo terminasse (quando menos se esperava) e o espanto dos atores provocado pela decisão da referida autoridade colonial.

3.1 A divisão do tempo

Os Tulunda dividem o ano em duas estações, nomeadamente, *unvula muva* (época das chuvas) e *chipo muva* (tempo frio, seco). A *unvula muva*, que começa em Setembro e termina em Abril, subdivide-se em duas épocas, sendo a primeira denominada de *musanje ua anvula* (Setembro-Janeiro) e a segunda conhecida por *anvula asuéji* (Fevereiro-Abril) (CARVALHO, 1890, p. 715-716).

O movimento intenso de estrelas cadentes prenuncia um acontecimento trágico como guerra, a morte de um notável ou fome. Tanto assim é que a predição da morte do governador de Mataba foi precedida pela ocorrência do referido fenómeno (CARVALHO, 1890, p. 716).

O ato define o tempo e, por este motivo, afirmar que "só quando o *caçador* no princípio da noite tiver passado o rio Luiza é que se devem queimar os matos" é o mesmo que dizer fim da época das chuvas.

Do exame do aspecto com que astros se apresentam retiram-se conclusões que podem ser consideradas leis em função da situação em que aparecem nas épocas em que podem ser vistos.

O aparecimento dos astros e a forma como se apresentam prenuncia um acontecimento ou o início de uma nova época: o surgimento do *banguébangué*¹³ no princípio da noite vaticina a abundância da caça e do peixe; *muiza muinda* (Vénus)¹⁴, que além de se deslocar para o norte, movimenta-se de cima para baixo observando a colheita, ausenta-se para que sejam feitas novas plantações (CARVALHO, 1890, p. 715).

De facto, a noção do tempo está relacionada ao movimento/posicionamento dos astros:

¹³ Do vernáculo *bangebange*, denominação de Marte.

¹⁴ Também conhecida por *muiza cuchia*.

Seguia a jornada da Lua, a brilhar lá no alto, mesmo por cima da sua cabeça, mas não era a sua beleza que lhe tomava a atenção. A Lua e o Sol são os relógios dos negros. Por isso acompanhava a sua trajetória com grande interesse (SOROMENHO, 1946, p. 143).

Se a face da lua nova se apresenta com pouca luz, significa que não haverá muita chuva o que, por vezes, pode ser benéfico, e outras vezes não; se ela estiver deitada, significa que haverá chuva abundante e que esta poderá ocorrer descargas eléctricas que, dependentemente do período, pode ser benéfico ou desvantajoso (CARVALHO, 1890, p. 715).

Pela voz do narrador, ficamos a saber que Nherua saiu de um país montanhoso¹⁵, situado no Oriente, e chegou a Lunda não sabendo o ano em que ocorreu este acontecimento. Sabemos apenas que a escrava foi levada a Lunda quando Lueji ainda "era menina" (SOROMENHO, 1946, p. 122).

O futuro é um mistério que pode ser comunicado pelos espíritos ou ainda pelos astros como a Lua no seio da qual saiu um homem que caminhava com um pequeno machado na mão esquerda e um arco cumprido na mão direita.

Este enigma, que na verdade é a revelação do futuro, foi comunicado à Lueji na noite em que foi escolhida para suceder o trono do pai, tendo-lhe prometido assegurar a descendência.

Que viria a ser ocupado pelo filho que resultou do casamento com Tchibinda Ilunga, cuja chegada fora revelada no ngombo¹⁶ de Kandala (PEPETELA, 2004, p. 11 e seg).

As pequenas unidades de tempo, correspondentes as horas, são definidas em função do posicionamento dos astros: "Quando o Sol começou a pintar o céu de um pequeno fulgor [...]", "Já o Sol tinha nascido [...]", "Antes que o Sol caísse" (PEPETELA, 2004, p. 206 e p. 257), são expressões correspondentes às primeiras horas do dia (seis horas, sete ou oito horas) e ao final da tarde (dezassete horas).

¹⁵ A Luba.

¹⁶ Somente o ngombo de um sacerdote altamente qualificado, como Kandala, trazia respostas relativas ao passado, presente e futuro.

4. A PERPETUAÇÃO DA HISTÓRIA PELO ETINÓNIMO

A identidade étnica fundamenta-se no sentimento de pertença a um povo com o qual indivíduo se identifica e se mantém ligado.

Cafula era nome da rapariga que, tendo chegado a Lunda na condição de escrava, identificou-se por Nherua em saudade pela terra onde ouvia as lindas histórias dos caçadores "cassongos" que contava (SOROMENHO, 1946, p. 122).

Ora, o antropónimo torna-se etnónimo quando o povo se identifica com o nome do soberano que descende de uma linhagem de ferreiros, ou ainda de caçadores como é o caso de Kasongo.

Considerando que o prefixo ka indica diminutivo, pensamos que o nome correto da personagem em causa seja Songo, antropónimo de que deriva o etnónimo Basongo¹⁷.

Este povo, sob a condução de Songo¹⁸, terá chegado a Angola na sequência dos movimentos migratórios que se registraram no continente africano, no século XVII, depois de terem atravessado os rios Kwango e Lui.

Portanto, o antropónimo encerra a narrativa centrada na figura do chefe político que foi o primeiro ocupante da terra que viria a ser habitada pelos seus companheiros de jornada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exclusão da tradição oral do conjunto das fontes históricas e a consequente negação da História de África, em geral, visava perpetuar o mito da inexistência de História e civilizações no continente africano no período pré-colonial.

Para a Europa, este período da História de África, e particularmente da História de Angola, estaria coberto de trevas tal como sugere o título sugestivo da obra de Castro Soromenho, *Noite de Angústia*, assente na barbárie do homem africano.

¹⁷ Basongo, neste caso, seria o plural de Songo.

¹⁸ Era caçador, tal como o seu irmão Singuri Sangombe e Ilunga.

Os conflitos entre Tulunda e Tucokwe seriam uma das provas da barbárie do homem africano que, permanecendo neste estágio primário, ultrapassado pelo homem branco, era incapaz de atingir a civilização.

A recolha da tradição oral por Castro Soromenho não foi motivada apenas pela importância que o autor atribuía a esta fonte histórica. Na verdade, a recolha dos textos orais por este escritor e etnógrafo obedecia ao propósito colonial consubstanciado na manipulação da memória coletiva de que é exemplo a crença na superstição do homem negro como a causa das desgraças que o afligiam, de modo a justificar a presença colonial portuguesa no Leste de Angola no âmbito da «missão civilizadora» que incluía a cristianização dos "pagãos" e a difusão da língua portuguesa.

Contrariamente ao Henrique de Carvalho (este autor aprendeu a falar as línguas dos povos que habitam o Leste de Angola enquanto permaneceu nesta região de Angola), Castro Soromenho, conforme vimos, manteve-se distante da cultura dos povos retratados na sua obra, nomeadamente, os Tulunda e os Tucokwe, tendo recolhido os textos orais recorrendo aos seus informantes-tradutores que traduziram para a língua portuguesa os textos concebidos em línguas africanas como o cokwe.

Os estereótipos criados na Europa condicionaram a visão de Castro Soromenho sobre o passado histórico da Lunda, no entanto, o escritor viria a reconhecer a existência de civilizações africanas no período anterior a ocupação desta região de Angola pelos colonos portugueses.

Uma visão endógena da História do Império Lunda, implica o conhecimento do cokwe que, além de ser um documento histórico, é o instrumento de criação literária, repositório da Literatura Oral e testemunho do gênio criativo dos Tucokwe.

A cronologia da tradição oral é relativa pois baseia-se nos fenômenos naturais como a seca, a fome, a morte, o nascimento, etc. Através desta fonte ficamos sabendo que houve um tremor de terra em Chicapa e Muquengue e que este fenômeno foi testemunhado em Cangulo. A tradição oral refere que estes abalos sísmicos teriam sido obra de feitiçaria, entretanto, não aponta a data em que os mesmos aconteceram.

Entretanto, as fontes escritas informam-nos de que estes abalos sísmicos ocorreram, respectivamente, em Julho de 1880 e no dia 30 de Novembro de 1885 (CARVALHO, 1890, p. 48).

Portanto, é possível datar com precisão os acontecimentos reportados pela tradição oral confrontando-a com outras fontes como os documentos escritos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, José Mena. **O teatro em Angola**. Luanda: Editorial Nzila, 2005.
- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional bantu**. Luanda: Paulinas, 2006.
- BÁ, Amadou Hampaté, «A Tradição viva». In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** /editado por Joseph Ki -Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 144, 169, 208, 209.
- BATSÍKAMA, Patrício. **Etonismo: uma filosofia da arte sobre a razão tolerante**. Rio de Janeiro: JS Comunicação, 2009.
- BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001. (Coleção Perspectivas do Homem).
- CARVALHO, Henrique Augusto Dias de. **Ethnographia e história tradicional dos povos da lunda**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.
- COLLINGWOOD, R.G. **A ideia de história**. Trad. Alberto Freire. 9. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- KANDJIMBO, Luís. **Ideogramas de ngandji - ensaio de leituras e paráfrases**. 2. ed. Lisboa: Triangularte Editora, 2001. (Coleção Kilunji – Estudos e Testemunhos).
- KI-ZERBO, Joseph. A complementaridade das fontes. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**/editado por Joseph Ki -Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 391-392.
- KI-ZERBO, Joseph. Introdução geral. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**/editado por Joseph Ki -Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. XVIII-XXXII, XLI.

LIMA, Mesquitela. Elementos de história - da funda ao arco e do arco à espingarda. In: **1º Encontro Nacional de Reflexão Sobre Cultura e Ambiente no Leste de Angola**. Luanda: ASLESTE, 2004, p. 69-70.

MALUMBU, Moisés, **Gramática da língua umbundu**. Roma: Edizioni Viveri In, 2005.

MARQUES, Ana Clara Guerra. «Era uma vez...um rei chamado cihongo: a dança enquanto fonte da história». In: **Actas do III Encontro Internacional de História de Angola**. Luanda: Arquivo Nacional de Angola, 2015, p.65-73.

MOREIRA, Vasco, PIMENTA, Hilário. **Literatura – 12ª classe**. Luanda: Plural Editores, 2014.

OBENGA, Théophile. 1980. **A dissertação histórica em África**. 1ª edição (em português). Luanda: Mediapress, 2013.

PEPETELA. **Lueji: O nascimento de um império**. Luanda: Editorial Nzila, 2004.

SOROMENHO, Castro. **A chaga**. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

SOROMENHO, Castro. **Homens sem caminho**. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946.

SOROMENHO, Castro. **Noite de angústia**. 4. ed. Lisboa: Editorial Ulisseia, 1965. (Coleção Atlântida, n. 13).

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** /editado por Joseph Ki -Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 146-157.