África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.

UM PACTO DE AMIZADE: A TRADIÇÃO ORAL REVISITADA

Laura Cavalcanti Padilha*

RESUMO: Tradição oral; narração e narrador e suas leituras na primeira fase da obra de Castro Soromenho constituem o eixo central do texto. A intenção literária do autor e a solução estética do texto é posta em relevo face à oralidade.

UNITERMOS: Literatura angolana. Castro Soromenho. Literatura e tradição oral.

> **"Foi em frente das árvores [...] que os bungos fizeram o seu pacto de amizade. E desse momento em diante o seu país passou a ser conhecido por Lunda – amizade."**
>
> **(Castro Soromenho [1])**

Tal como os bungos que, diante das árvores plantadas por Ilunga, fazem seu pacto de amizade do qual nasce a terra lunda [2], também Castro Soromenho pactua, em sua ficção, com essa terra, fazendo com que o leitor por ela viaje imaginariamente. Sua obra literária resgata a saga do homem da Lunda, desde a criação do estado de Muatiânvua – pelo casamento de Lueji (rainha dos bungos) com Ilunga (herdeiro dos lubas) –, até o século XX, quando os brancos, dominando predatoriamente a região, aí praticam uma política de terra arrasada. Intermediando os dois momentos – criação e dizimação –, os textos de Soromenho mostram o período de decadência do referido estado, cuja cultura fora uma das mais florescentes de Angola, até que ele foi destruído pelos quiocos em

* Da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

(1) SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. Lueji e Ilunga na Terra da Amizade. In *Histórias da Terra Negra*. Lisboa: Gleba, 1960; p. 86.

(2) Cf. CARVALHO, Henrique Augusto Dias de. *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890; p. 51-112.

1885, depois de passar por forte processo de turbulência interna, por volta de 1880.

A ficção soromenha, em seu pacto explícito de amizade com os habitantes da Lunda, polariza-se em duas vertentes. Na primeira[3] – que aqui nos interesará mais de perto –, só os naturais tomam assento na cena narrativa, nela não aparecendo o homem branco. Na segunda[4], o objeto da focalização romanesca é o fato colonial e toda a dizimação dos usos e costumes autóctones.

Pensando o texto narrativo como um espaço de representação em que se configura o ato de representar, ou a *narração*, e o mundo representado, ou a *diegese*, pode-se considerar que, diegeticamente, nas obras da primeira fase, o autor revitaliza a atmosfera narrativa da ficção oral angolana – principalmente da *maka*, *malunda* e/ou *missosso* [5] –, exceção feita para o nível ideológico. O cenário, os personagens e a rede de intrigas são os mesmos que aparecem naquelas formas da tradição narrativa lunda e/ou quioca, tal como foram resgatadas, por exemplo, pelo etnólogo Henrique de Carvalho, no século XIX.

A orientar a opção do produtor textual pela representação dos modos de vida autojustificativos dos povos da Lunda, um movimento de amor que leva Soromenho a querer entregar-se à diferença da angolanidade, diferença que se busca, justamente, nas formas da tradição oral que ele resgata da margem em que a cultura letrada portuguesa por tanto tempo as colocara. Lembro Alfredo Bosi que afirma que, entre um consumidor alto da cultura – e é o caso daquele autor – e as manifestações populares, "só há uma relação válida e fecunda ... a relação amorosa" [6]. É tal relação que está na base do processo de recriação das

(3) Compõem a primeira fase das obras do autor: *Lendas Negras* (contos, 1936); *Nhári:* o drama da gente negra (contos e novela, 1938); *Noite de angústia* (romance, 1939); *Homens sem caminho* (romance, 1941); *Rajada e outras histórias* (contos, 1943) e *Calenga* (contos, 1945). *Histórias da terra negra* (1960) reúne textos já publicados e *Lueji e Ilunga*, já referido.

(4) Na segunda fase, encontram-se os romances: *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A chaga* (1970).

(5) Uso a classificação proposta por Héli Chatelain e que aparece em *Contos populares de Angola* (Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964), mesmo sabendo que uma corrente de estudiosos a considera imprecisa e tendo validade apenas para as produções orais da região do país que corresponderia às províncias de Luanda, Kuanza-Norte e Malanje.

(6) Cf. BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira. In ———— et alii. *Filosofia da educação brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983; p. 135-176. A citação é da página 141.

narrativas orais dos povos da Lunda, processo este que se evidencia na primeira fase da ficção do autor. Por outro lado, também o leitor atento percebe que aquela mesma relação e/ou entrega amorosa se arrefece, em certa medida, pelo fato de estar o sujeito erótico preso a seus valores culturais de origem, não se podendo libertar por inteiro de uma visão branco-européia que, ao fim e ao cabo, comanda a descoberta do corpo angolano.

Com o intuito de melhor explicitar meu ponto de vista sobre as obras da primeira fase, tomo duas coletâneas do autor – *Nhári:* o drama da gente negra (contos e novela) e *Rajada e outras histórias* (contos) –, cujos textos servirão como base de referência para as afirmativas críticas que ora se farão.

No processo de revitalização das narrativas orais, Soromenho passa para um outro registro – o da letra literária culta – o que por séculos fora transmitido pela voz dos naturais daquela região. Com isso, ele transforma os mistérios e/ou práticas comunitárias, que estão na base do processo de produção oral angolana, em fatos estéticos a que ele empresta nova dimensão. [7] Eis, pois, o que me parece estar no cerne da questão, quando se tenta aproximar os textos dessa primeira fase daqueles que estão no subsolo de seu processo de criação: enquanto nas produções da tradição oral, a função predominante é a social – no sentido trabalhado por Antonio Cândido –, nos textos de Soromenho, "os aspectos propriamente estéticos sobressaem de maneira a realçar a função total", utilizando a expressão daquele crítico [8]. Suas obras não se atrelam, portanto, ao contexto imediato, mas o sobrepujam, pela representação.

É a intenção literária, desse modo, que afasta os textos de Soromenho das produções orais que eles revisitam, mudando-se o estatuto de *maka, malunda* e/ou *missosso* para o de ficção branco-européia, cuja marca é a consciência da escritura e o seu fazer-se de artesania e labor. Desancestraliza-se, em última instância, a dicção ficcional angolana, emigrando a ancestralidade do nível da narração para o da diegese. É aí que se vão fixar, sobretudo, imagens da vida

(7) A propósito, lembro a afirmativa de Fernando Mourão que me parece pertinente resgatar:

> "O fato literário ultrapassa, pois, o social, torna-se dinâmico e complexo em si, processo que, a nosso ver, se explica, em parte pela reelaboração do fato através dos vários planos da memória." (In *A sociedade angolana através da literatura.* São Paulo: Ática, 1978; p. 95).

(8) CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976; p. 47.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Um Pacto de Amizade: a Tradição Oral Revisitada. *África:* Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.

autóctone angolana, desde a cenarização, passando pelos personagens e pela intriga, até atingir, com tmese enfraquecida, o nível ideológico. Tal enfraquecimento se explica por que a mundivisão do narrador – em que pese o movimento de entrega amorosa – contradita a do povo angolano que serve de base para a representação.

De um modo ou de outro, é bom ratificar que os textos de *Nhári* e *Rajada*, assim como os demais dessa primeira fase, mergulham na terra angolana para recuperar aqueles que a estatuem, ou seja, os *ancestrais*, cuja importância no sistema de pensamento daquele povo Soromenho reconhece, ao afirmar: "A terra é sempre propriedade dos que existem sob a terra, ou seja, dos ancestrais" [9].

Procurando recuperar a força da ancestralidade, o ficcionista se debruça sobre costumes, valores e tradições grupais lundas e/ou quiocas, daí extraindo a linha de força de seus textos. Nesse quadro geral de resgate, a oralidade emerge como o grande fundamento da cultura africana em geral e da angolana em particular, razão por que a *palavra* passa a representar aquela "força vital participada" de que fala Raúl Antuna [10]. Uma das cenas mais obsessivamente repetidas nos textos dessa fase é, por isso mesmo, a que mostra o ato de contar como uma ação participativa, cujo sujeito é geralmente um velho. Tal ato se realiza, via de regra, à noite, frente a uma fogueira, em torno da qual se reúnem os interessados ouvintes. O velho contador ganha, nesse momento de interação participativa, uma luminosidade aurática, como acontece com Matembele, um dos personagens centrais de "A voz da estepe" de quem diz o narrador:

> "Matembele era um velho respeitável de quem todos gostavam. [...]. Foi o mestre de todos aqueles homens [...]. E como ele sabia belas histórias de bichos e de caçadas! Vinham caçadores de outros povos, de todo o sertão da Lunda, ouvi-lo falar, que Matembele foi sempre grande contador de histórias." (R., p. 158-159).

Há, no momento da "contação", um silêncio quase religioso e a palavra segue seu curso, como um rio que corre, unindo os homens na noite:

(9) Apud MOURÃO, F. Op. cit., p. 58.

(10) Apud TRIGO, Salvado. *Luandino Vieira – o logoteta.* Porto: Brasília, 1981; p. 127.

"Estavam todos em redor da fogueira. O velho contava a história, sem levantar os olhos das labaredas. Os outros escutavam, em silêncio, entreolhando-se de vez em quando com expressão amargurada. O velho falava sem uma pausa, num tom monótono." (R., p. 17).

Presentificam-se, no trecho acima transcrito, os significantes *velho*, *roda* (*em redor*) e *fogueira*, assim como os símbolos que sob eles se escondem: *sabedoria* (velho), *comunhão inter-pessoal* (roda) e a própria *vida* no fogo que Prometeu roubou, um dia, aos deuses. Nesse universo simbólico, a força agregadora da palavra faz com que o vivido se transforme em contato e deste nasça a lenda que se ritualiza em canção. Tal saber também encontramos em Soromenho que conta pela voz de um dos narradores:

"a sua [de um soba morto] história, adulterada pela imaginação das velhas contadoras de romances e dos cantadores, volver-se-á em lenda. [...] um dia [...] ainda serão os velhos, netos dos velhos que o conheceram quem guardará, para transmitir à sua gente e aos moços viandantes [...], a lenda desse soba [...], a lenda feita canção." (R., p. 77-78).

Por tudo o que o velho representa nas comunidades de origem e pela importância que Soromenho atribui à sua representação, é que se pode verificar ser aquele significante, sobretudo em *Rajada*, um dos mais repetidos nos textos, formando, por sua densidade, também uma das principais malhas da teia discursiva.

De outra parte, percebe ainda o leitor que a forma de representação imagética do velho sofre uma alteração de *Nhári* para *Rajada*. Na primeira obra, a descrição física que dele fazem os vários narradores acentua sua decadência individual, o que reitera e intensifica a do próprio grupo a que pertence. Comparem-se as passagens seguintes:

"velha de seios murchos, pendentes do peito esquelético, feiticeira de nomeada" (p. 41)

"criança de dez anos que a crueldade de prematura desvirginização iria fazer sofrer nos braços de um velho alcoolizado até à demência e inveterado fumador de liamba" (p. 89)

"– Quero vinho! pede, em grita, uma velha que anda aos bordos até cair junto de uma cubata." (p. 174).

PADILHA, Laura Cavalcanti. Um Pacto de Amizade: a Tradição Oral Revisitada. *África:* Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.

Nem mesmo Lueji, a mítica fundadora da nação lunda, escapa dessa focalização que busca reiterar a decadência do velho, razão por que, em uma das *Lendas Negras*, que se republicam em *Nhári*, ela aparece representada como uma velha rainha que, desrespeitando as leis da tribo, ama um "formoso caçador quioco" (p. 129), o que desagrada ao povo ao qual ela, por sua vez, desobedece, em nome do "amor que ela colhera naquele último deslizar de sua vida", segundo relata o narrador (p. 131).

Já em *Rajada*, o que ressalta é o papel tutelar do velho, representado como o "feroz" guardião das tradições, quase desaparecendo sua descrição física, substituída pelo forte traço que lhe desenha o perfil clânico. Cito uma passagem que me parece expressiva e cujo conteúdo simbólico se repete em outros contos da coletânea:

"Agora era àqueles velhos, empedernidos por longa experiência de vida, que o povo estava entregue. E todos sabiam que os velhos são cruéis, porque só sabem exigir sacrifícios em nome dos deuses e das velhas leis da raça." (p. 16).

Como nos textos da tradição oral, o universo diegeticamente representado nos contos é o da cotidianidade da vida rural angolana. Nesse quadro mais abrangente, intensifica-se o traço narrativo pelo qual se pinta a corrosão histórico-social dos modos de vida autojustificativos dos povos lundas, quiocos e mesmo bângalas e/ou luenas. Tais povos mergulham em um processo inercial de perda de seus valores de origem e os textos, para representar bem isso, se valem da morte que passa a se fazer uma das constantes temáticas das narrativas.

Nesse ponto, parece-me conveniente lembrar que, para os povos africanos, a morte nunca é percebida como um fato natural, mas se apresenta, naquele sistema de pensamento, como uma agressão ao princípio da força vital, princípio este que é a base da mundivisão dos povos africanos. [11]

Tanto a morte dos homens – individual ou não –, como a dos objetos que os rodeiam são percebidas como sinais maléficos contra os quais se acionam mecanismos de controle comunitário. Aqui de novo é ao velho que caberá dirigir as práticas ritualísticas pelas quais tais sinais são exorcizados, sobretudo quando se trata da morte e/ou ameaça de extermínio coletivo, como se dá no conto "Rajada" que abre a coletânea do mesmo nome e onde se lê: "Dezenove cadá-

(11) Veja-se, a propósito: NDAW, Alassane. *La pensée africaine.* Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

veres tinham sido apeados na véspera de findar a *mucanda* das árvores que cercam a *bamba*" (R., p. 13).

Tal morte coletiva cria um perigoso vazio interacional que põe em risco a continuidade do próprio grupo. Nesses momentos críticos é a palavra do velho que tenta restabelecer a ordem ameaçada, como mostram não só alguns dos contos de *Nhári* e *Rajada*, mas mesmo romances como *Noites de Angústia* e *Homens sem caminho*, também dessa primeira fase. Sendo o velho, por sua condição etária, aquele que está mais perto dos ancestrais, caberá a ele decodificar os sinais maléficos e propor soluções para que os membros do grupo possam vencer a ameaça. O conto "A morte da 'chota' ", de *Rajada*, mostra bem isso.

Há, assim, fortemente configurados, nos textos da primeira vertente das obras de Soromenho, espaços de morte – física ou não – que servirão como elementos imagéticos intensificadores da perda da identidade cultural que ameaça o grupo enfocado narrativamente pelo autor. A sua palavra literária faz eco com a dos velhos que privilegia ficcionalmente e, como eles, *contando*, Soromenho tenta lutar contra a morte de ritos e mitos dos povos da Lunda e, assim, preservar-lhes a face histórica que, no momento concreto da produção dos textos, se encontrava já tão desfigurada. Por tudo isso, o autor, seguindo o exemplo de velhos como o personagem central de "o lago enfeitiçado" (*Rajada*), vai contando "casos" de mortes, maldições e encantamentos, provando, com isso, que o "silêncio não é banto" [12].

Se é verdade que os narradores de *Nhári* e *Rajada* podem ser vistos como duplo dos velhos contadores das estórias encaixadas nos contos, também é verdade que o modo de conceber e/ou representar tais narrativas afasta profundamente os narradores da letra dos contadores orais angolanos. As estórias encaixadas nas narrativas tutoras são contadas por alguém que se liga profundamente a seu *tellus*, ou seja, pelo sedentário lavrador – como ensina Benjamin [13] –, que nunca deixou a terra cujas representações simbólicas são a fonte de onde emana seu contar. O mesmo não se passa, poém, com aqueles que dirigem os destinos das narrativas encaixantes. Nestas, em que pese a solidariedade de quem conta com o(s) objeto(s) contado(s), o narrador apresenta os fatos como alguém que os vê de fora. Dito em outras palavras, ele age como o "marinheiro mercante" [14] que recolhe suas estórias nos distantes lugares onde estivera, muito embora sem conhecer profundamente o sentido que se esconde sob a capa explícita de tais estórias.

(12) ANTUNA, R. Ibidem, p. 127.

(13) Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In *Obras escolhidas* (v. 1). Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985; p. 197-221, em especial, p. 200.

(14) Ibidem, p. 199.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Um Pacto de Amizade: a Tradição Oral Revisitada. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.*

Abre-se, em conseqüência do exposto, toda uma zona de distanciamento entre quem narra e aquilo que é narrado em *Nhári* e *Rajada*. A ideologia dos narradores – e por trás dela a do próprio produtor textual que se utiliza da máscara das palavras – se afasta do modo como os autóctones vivem seus papéis sociais, ou seja, afasta-se dos valores, idéias e imagens que servem de base às concepções que do real tem o homem rural angolano.

É a função ideológica – de novo retomo Antonio Cândido – que distancia, pois, os textos de Soromenho das produções orais lundas e/ou quiocas. Lembro que tal função, como quer o crítico, representa o "lado voluntário da criação e da recepção da obra". [15] Assim, enquanto as narrativas orais são uma forma de interação comunitária que possibilita a circulação da sabedoria ancestral, esta, por sua vez, o elemento que estatui o perfil sócio-histórico e cultural do povo, as de Soromenho tematizam tal sabedoria, mas dela se distanciam social, histórica e culturalmente.

Esse fato básico faz com que apareçam, nos textos dessa primeira fase, traços de um certo exotismo, marca da chamada "literatura colonial" e, mais que isso, toda uma gama de juízos de valor pelos quais se mostra que o contador letrado está fora do contado, sendo outra a ideologia que está na base da cosmovisão que emerge do texto.

A presença do exotismo tem uma dupla faceta: de um lado, ele representa uma visão redutora, no sentido em que, como afirma Bernard Mouralis, ele se revela "incapaz de verdadeiramente dar a palavra ao Outro e de o escutar". [16] Por outro lado, aquele mesmo exotismo tem o mérito – e nisso consiste o maior resgate das narrativas de Soromenho – de introduzir, na série literária do colonizador, outras paisagens e outros homens que descentralizam os pontos de vista, até então hegemônicos, da cultura letrada dominante. É o que se passa com *Nhári* e *Rajada* cujos narradores, embora abrindo um espaço bem marcado à alteridade cultural angolana, não parecem conhecer os meandros mais profundos da diferença desta cultura, recuperando-a apenas por traços externos que eles interpretam a partir de seus referenciais branco-europeus. Nesse contexto, aparecem, por exemplo, a sensualidade e o erotismo, principalmente da mulher negra, que ganham um colorido forte, diferentemente do que têm nas sociedades de origem. As duas passagens que seguem evidenciam isto:

(15) CÂNDIDO, A. Op. cit., p. 46.

(16) MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Trad. de António F. Rodrigues Marques e João David P. Correia. Coimbra: Almedina, 1982; p. 113.

"Na noite de luar, – poeira luminosa a cingir, em jeito de afago, os corpos nus e quentes de gente endoidada pelo prazer, – dir-se-ia pairarem reminiscências pagãs, como num regresso ao "paraíso perdido" [...]" (N., p. 32).

"Rasgou-se o último véu do pudor. Então, é vê-las a saracotearem-se com frenesi, tremelicando os seios, desnalgando-se, dando ao ventre [...]; e logo, numa mutação brusca, contorcem-se como se fossem tocadas por uma labareda, cantando e gemendo de prazer e de dor. Mas, de súbito, põem-se a rir às gargalhadas, como bacantes bêbadas." (R., p. 116).

Se o suporte das narrativas populares orais de Angola é a natureza e as tradições comunitárias, sempre referendadas pelos ancestrais, o das narrativas letradas de Soromenho é todo o lastro cultural branco-europeu, incluindo, nesse campo mais abrangente, a especificidade cultural portuguesa. Mais uma vez se mostram excludentes as representações imagéticas dos contadores angolanos e as dos narradores de *Nhári* e *Rajada*. O mais-saber branco destes, cuja visão comanda a festa do texto escrito, não se pode confundir com a sabedoria daqueles cuja palavra vai além da representação imaginária, já que ela se caracteriza por estar altamente vinculada ao contexto real.

O lastro cultural branco-europeu faz com que nasça um distanciamento entre quem narra e o outro, narrado, que passa a ser caracterizado por significantes como *bárbaro, selvagem,* etc., os quais compactuam com o processo de marginalização da outra cultura, como comprovam alguns momentos textuais de *Rajada,* dentre outros que se poderiam também citar:

"Da luta desses espíritos, comandados por terríficos deuses, depende o destino, sempre miserando, do negro selvagem." (p. 17)

"o negro não se viu ainda filho do homem, não se encontrou consigo mesmo: é o filho e o escravo dos deuses." (p. 61)

"Depois, os bárbaros acenderam fogueiras e acocoraram-se à sua volta [...] – e riram, riram as suas gargalhadas selvagens." (p. 132-133).

Percebe o leitor que se estabelece uma barreira entre o branco manejador da letra – um "*não* selvagem" – e o universo resgatado por essa mesma letra – o dos "bárbaros". O outro é capt(ur)ado pelos traços de sua diferença que é sempre marcada por uma falta, um vazio na percepção de quem conta que, não obstante tal postura, se solidariza afetivamente com o "destino, sempre

PADILHA, Laura Cavalcanti. Um Pacto de Amizade: a Tradição Oral Revisitada. *África:* Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.

miserando, do negro selvagem". Como este negro, na visão de quem conta, não atingiu um estágio de evolução histórica, senão de autodeterminação, pelo menos de autoconsciência, é ele mostrado como o "filho e escravo dos deuses", em boa parte da produção literária da primeira fase.

É de notar, no entanto, que esse julgamento não é absoluto, mas se relativiza, sobretudo quando se mostram cenas de suicídio nas diversas narrativas. O suicídio, sabemos com José Carlos Rodrigues, é "uma tentativa mais ou menos institucionalizada segundo as culturas, de solucionar situações contraditórias, que estas culturas oferecem a seus membros".[17] O fato de se representarem, portanto, cenas de suicídio – cf. *Nhári,* p. 36 e 64 e *Rajada,* p. 104, por exemplo – relativiza o que seria uma ausência total de autoconsciência do homem negro, nas obras da primeira fase.

Convém observar, nesse ponto, que o tempo das ações narrativas é, prioritariamente, a *noite,* o que ajuda a tingir de cores mais fortes os mistérios daquele outro mundo exótico e/ou assustador que os textos recuperam imageticamente. Compare-se a descrição que se segue:

"Noite africana.
A esvoaçar na atmosfera, vive forte o embriagante
perfume tropical.
Longe, geme um *quissangue.*
Hora de melancolia.
O filho da selva que dedilha o *quissangue* parece
chorar [...].
A voz nostálgica do bárbaro rasgou o silêncio da noite." (N, p. 56).

O negro (contado) e o branco (contante) em exclusão, eis o que os textos dessa primeira vertente mostram. Dissociam-se os dois mundos, permanecendo o um e o outro, separados em blocos estanques. Dessa forma, as narrativas não apresentam quaisquer traços propriamente discursivos por que se possa aproximá-las das da tradição oral angolana, muito embora, algumas vezes, o leitor perceba que o autor procura aproximar seu ritmo frásico do ritmo percussional angolano. Tal ritmo tem no tam-tam do tambor a imagem auditiva por excelência, como mostra este trecho de *Nhári,* sobretudo com o jogo sonoro das oclusivas:

(17) RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte.* Rio de Janeiro: Achiamé 1983; p. 109.

"Agora, salta, para dentro da roda do batuque, linda mulher. [...]. Seu corpo esguio, – ébano abraçado por uma labareda de volúpia –, contorce-se ao ritmo do bailado selvático." (p. 174).

Por outro lado, mesmo quando reveste a sua língua de um cunho nacional – do ponto de vista angolano, obviamente –, Soromenho não angolaniza seu texto, mas lhe confere também um tracejamento exótico que ajuda a compor o quadro. Lembro, a esse propósito, Fanon que, ao analisar o processo de revestimento da língua dos ocupantes pelo intelectual colonizado, afirma algo que me parece aplicável ao que faz Soromenho, não obstante o fato de que, por sua origem e formação, este autor não se possa considerar um colonizado. Diz Fanon: "Contenta-se de revestir esses instrumentos de um cunho que pretende ser nacional mas que lembra estranhamente o exotismo". [18] Também Bernard Mouralis, analisando "a retórica do discurso exótico" [19] observa que ela objetiva situar o texto para o receptor da cultura dominante.

Tomando o que dizem os dois autores, e pensando a especificidade do discurso de Soromenho nessa fase, vejo que o autor tenta revestir sua fala literária de um teor lingüístico angolano, ao mesmo tempo em que procura operacionalizar procedimentos pelos quais o "outro" código usado se "traduza" para seus virtuais leitores. Aparecem, assim: as notas de pé de página, os esclarecimentos intra-textuais, etc. que compõem a retórica do discurso exótico de que fala Mouralis.

Não se dá, portanto, nas obras, do ponto de vista lingüístico, a radicalização literária do uso da língua do colonizado, como se observará na geração ficcional angolana subseqüente. É claro que a utilização das línguas nacionais revela, mais uma vez, o desejo do autor de recuperar, também aí, a alteridade cultural angolana, mas não se dá, ainda, o salto para a outra margem que caracterizará a ficção das três últimas décadas, quando esta se empenhar em seu próprio processo de descolonização literária.

É pertinente observar, neste ponto, que o emprego da língua do colonizado, na ficção de Soromenho, não é propriamente um sinal explícito de resistência, mas ainda faz parte do movimento afetivo de entrega amorosa que marca sua relação com a cultura dominada. Tal entrega ela própria, às vezes, se arrefece quando se emitem juízos de valor que deixam implícito o afastamento entre o produtor do texto e o objeto que seu desejo elege como tema desse mesmo

(18) FANON, Frantz. *Os condenados da terra.* 2 ed. Trad. de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; p. 185.
(19) MOURALIS, B. Op. cit., p. 95.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Um Pacto de Amizade: a Tradição Oral Revisitada. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.*

texto. Por exemplo, ao se referir à dureza dos homens "bárbaros" que, pervertidamente, se entregam à "noite de loucura", diz o narrador de "A lagoa maldita", mostrando o processo de transformação por que passam os negros: "a paz entrou nos corações rudes destes *negros de alma negra*" (N, p. 176, grifei).

Vê-se, por essa caracterização negativa da alma como *negra*, que esta é a cor "maculada", a marca do mal, como bem assinala Fanon [20]. A alma, para ascender, deve ser branca e aí está implícito o tabu que (inter)fere (n)a entrega amorosa.

É bem verdade que, a partir de *Nhári*, há uma tentativa maior de aproximação da angolanidade, tentando Soromenho superar as barreiras ideológicas que o separavam do universo diegeticamente recuperado em sua ficção. Nos romances da segunda fase, sobretudo, é que se realiza, com uma profundidade maior, o pacto de sua obra com o Outro da angolanidade, quando, por seus romances, ele passa a denunciar a prática antropofágica do colonialismo português.

Ao plasmar a morte da Lunda no seu projeto ficcional, a partir de 1949, Castro Soromenho, através de um procedimento desmistificatório, propõe uma nova ordem que se fundamenta no materialismo histórico e pensa a ultrapassagem do velho pelo novo, com o estabelecimento de uma ordem de poder mais justa. Deixa, então, o passado que revisitava pelo imaginário – ao ler/ouvir e depois reescrever as estórias tradicionais – e vai enfocar o presente da ação colonizatória concreta que passa a se fazer o motivo das ações romanescas. Torna-se mais explícita – eu diria mesmo mais consciente – sua adesão ao projeto de reconstrução da angolanidade esfacelada e ele deixa de lado o processo de revitalização em que se empenhava para, partindo de sua própria experiência fatual vivida nos sertões da Lunda, fazer seu pacto ideológico com os silenciados, denunciando os silenciadores.

Com os textos da primeira fase, Castro Soromenho procurou mergulhar na outra cultura, dela extraindo os elementos pelos quais se pudesse mostrar a diferença da angolanidade, consolidando-se tal diferença na diáspora ficcional de língua portuguesa. Mesmo o exotismo, do qual não se pôde livrar totalmente, e a estereotipia de uma visão branco-européia dos fatos contados não conseguiram diminuir o impacto da revelação do que havia na outra margem cultural angolana, que o colonizador se esforçava por apresentar como um espaço vazio de significação.

(20) FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* 2 ed. Trad. de Alexandre Pomar. Porto: Paisagem, 1975. (Mutações, 8); p. 97.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Um Pacto de Amizade: a Tradição Oral Revisitada. *África:* Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. S.Paulo, 11 (1): 8-20 1988.

Trazendo para o centro de sua cena ficcional culta a voz griótica da sabedoria ancestral e, juntamente com ela – principalmente pela figuração dos velhos –, os elementos simbólicos ativos da cultura marginalizada, Soromenho faz com que o descentramento da cultura dominante comece a ser posto em prática. Com isso, ele antecipa o movimento de ruptura que se verificará nas décadas subseqüentes, quando, apostando na eficácia da transgressão do modelos político-ideológicos e estéticos vigentes, os ficcionistas fazem a ultrapassagem da assimilação estética para uma forma de expressão que se caracteriza pela angolanidade, sem que, no entanto, se perca de vista um processo mais amplo de planetarização cultural. O papel de Castro Soromenho foi o de – através da solidariedade de seu pacto com os dominados – mostrar que tal ultrapassagem podia ser possível e que se devia, acima de tudo *lutar* por ela.

ABSTRACT: Oral tradition; narration and narrator and its literature in the first face of the work of Castro Soromenho consist the central axis of the text. The literary intention of the author and the aesthetic solution of the text is a portion in the relief face to orality.