

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Lílian Paula Serra e Deus

**A LÍNGUA É MINHA PÁTRIA:  
Hibridação e expressão de identidades nas Literaturas Africanas de Língua  
Portuguesa**

Belo Horizonte  
2012



Lílian Paula Serra e Deus

**A LÍNGUA É MINHA PÁTRIA:  
Hibridação e expressão de identidades nas Literaturas Africanas de Língua  
Portuguesa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Nazareth Soares  
Fonseca

Belo Horizonte  
2012



FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

D4861 Deus, Lilian Paula Serra e  
A língua é minha pátria: Híbridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa / Lilian Paula Serra e Deus. Belo Horizonte, 2012.  
103f.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Oralidade na literatura. 2. Literatura africana (Português) – Guiné-Bissau.  
3. Literatura africana (Português) – Moçambique. 4. Fusão cultural. 5.  
Identidade. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade  
Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(6)



Lílian Paula Serra e Deus

**A LÍNGUA É MINHA PÁTRIA:  
Hibridação e expressão de identidades nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sônia Queiroz (UFMG)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Antônio Geraldo Cantarela (PUC Minas)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marli Maria Mendes (PUC Minas)  
(Suplente)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC Minas)  
(Orientadora)

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2012



*Aos queridos Kleber Martiniano Costa e João Gabriel Martiniano de Deus*



## **AGRADECIMENTOS**

À professora Nazareth pela leitura atenta dos meus capítulos, pelo seu compromisso, dedicação e, acima de tudo, pelo amor que dispensa às literaturas africanas, o que se tornou visível para mim a cada discussão, análise ou sugestão por ela proposta.

Aos professores da Pós-Graduação em Letras da PUC Minas.

Às professoras Elzira Divina Perpétua, Raquel Beatriz e Vera Lopes por terem me inspirado a seguir pelo caminho das Letras.

À CAPES pela bolsa de estudos.



*“Lusofonia não, lusofonias. Cada um de nós tem a sua e tem que ser capaz de a inventar e de a alimentar a seu modo. Poderia dizer que a minha pátria é a poesia. E a língua portuguesa. Mas exactamente na sua capacidade de deixar de ser “portuguesa”. Isto é: a língua portuguesa enquanto espaço onde me reinvento, onde me torno único. Assim, encontro pátria na minha língua portuguesa”. ( Mia Couto, 2000).*



## RESUMO

Ao tomar como premissa a ideia de que a língua se constitui como marca identitária de um país e, ao considerar o pressuposto de que países plurilíngues possuem uma identidade calcada no hibridismo cultural, essa dissertação tem como objetivo geral investigar como as várias línguas que constituem o universo cultural de Moçambique e da Guiné-Bissau são interpeladas pela língua portuguesa em produções literárias da Guiné-Bissau e de Moçambique. Por meio de uma reflexão acerca das discussões que permeiam a ideia de oralidades em África, objetivamos aprofundar os entendimentos sobre tradições orais desses países, sobre aspectos culturais a que essas tradições se vinculam para acentuar a importância das tradições orais no universo cultural africano. Ao lançar o olhar sobre o movimento *Msafo*, que surge em Moçambique no ano de 1952, intentamos demonstrar como a língua portuguesa, entendida inicialmente como língua do colonizador, abarcou as tensões do período, assumindo-as no campo da literatura. Para além disso, procuramos mostrar como os autores pertencentes a esse movimento literário fortaleceram o processo de africanização da língua portuguesa, permitindo que, na construção literária, pudessem ecoar as vozes de diferentes etnias e dos costumes celebrados por elas. O estudo de narrativas da escritora Odete Semedo, da Guiné-Bissau se faz com o objetivo de demonstrar que a autora promove uma espécie de passagem da oratura guineense para a literatura, mesmo quando tem como veículo a língua portuguesa. Ancorada no pressuposto de que “a minha língua é minha pátria” essa dissertação busca sinalizar na direção dos diálogos que se constroem entre a língua portuguesa, uma língua levada à África pela colonização, as línguas orais de Moçambique e da Guiné-Bissau e o crioulo guineense, em projetos e textos literários africanos de língua portuguesa. A intenção é demonstrar que o projeto *Msafo*, em Moçambique, e a “falescrita” de Odete Semedo ajudam a fortalecer marcas identitárias dos países em questão, ao assumirem o processo de hibridação de línguas e de linguagens, característico de espaços plurilíngues.

Palavras-Chave: Oralidades, Guiné-Bissau, Moçambique, Hibridismo Cultural, Identidades.



## ABSTRACT

Taking as its premise the idea that language constitutes itself as a brand identity for the country and, considering the assumption that countries have a multilingual identity grounded in cultural hybridity, this paper aims to investigate how general the various languages that make up the cultural universe of Mozambique and Guinea-Bissau are apprehended by the Portuguese in literary productions of Guinea-Bissau and Mozambique. Through a reflection on the discussions that permeate the idea of orality in Africa, we aim to deepen understanding about oral traditions of these countries on these cultural traditions that are linked to stress the importance of oral traditions in African cultural universe. By launching the Msaho look at the movement, which appears in Mozambique in 1952, intend to demonstrate how the English language, understood primarily as the language of the colonizer, has embraced the tensions of the period, taking them in the field of literature. In addition, we show how the authors belonging to this literary movement strengthened the process of Africanization of the Portuguese language, allowing, in the literary construction, could echo the voices of different ethnicities and customs celebrated by them. The study of narratives of the writer Odete Semedo of Guinea-Bissau is done in order to demonstrate that the author promotes a kind of passage of the Guinean orature to literature, even when the vehicle has the Portuguese language. Anchored on the assumption that "my tongue is my country" this essay seeks to signal the direction of the dialogues that are built between the Portuguese, a language brought to Africa by colonization, the spoken languages of Mozambique and Guinea-Bissau and e-Guinean Creole in literary projects and Portuguese-speaking African. The intention is to demonstrate that the project Msaho, Mozambique, and "falescrita" Odete Semedo help strengthen brand identity of the countries concerned, to take the process of hybridization of languages and language, characteristic of multilingual spaces.

Keywords: Orality, Guinea-Bissau, Mozambique, Cultural Hybridity, Identity.



## **LISTA DE ABREVIATURAS**

**AEMO- Associação dos escritores Moçambicanos**

**CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior**

**FRELIMO- Frente de Libertação de Moçambique**

**INEP- Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau**

**PAIGC- Partido africano para a independência da Guiné e de Cabo-Verde**

**PALOP- Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa**

**PIDE- Polícia Internacional da Defesa do Estado Colonial Português**



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>19</b>
<b>2 ORALIDADE(S) .....</b>	<b>24</b>
<b>3 MSAHO E A PROPOSTA DE RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM LITERÁRIA.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 Vejamos, inicialmente, a proposta de José Craveirinha para falar das misturas que o configuram .....</b>	<b>50</b>
<b>3.2 Virgílio de Lemos .....</b>	<b>54</b>
<b>3.3 Noémia de Sousa .....</b>	<b>63</b>
<b>3.4 Augusto dos Santos Abranches .....</b>	<b>66</b>
<b>3.5 Reinaldo Ferreira.....</b>	<b>69</b>
<b>4 A “FALESCRITA” DE ODETE SEMEDO.....</b>	<b>71</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Ao se pensar em África há que se pensar primeiramente na ideia de continente. São várias as Áfricas que integram o continente africano e dentro dessas muitas Áfricas focaremos o nosso olhar sobre dois dos cinco países que constituem a África de colonização portuguesa. São eles: Moçambique e Guiné-Bissau.

Moçambique está localizado na costa oriental da África austral. Colônia portuguesa até 1975 conquistou sua independência em meio a uma guerra civil que perdurou por mais de uma década. No país, coexistem a língua portuguesa e aproximadamente 40 línguas nativas africanas.

A Guiné-Bissau é um país situado na costa ocidental da África. Assim como Moçambique, foi também colonizada por Portugal e conquistou sua independência em 1973, mas só teve o reconhecimento de Portugal em 1974. Na Guiné-Bissau as línguas faladas são as línguas orais africanas, aproximadamente 20, o crioulo guineense e a língua portuguesa.

Em Moçambique, movimentos como o *Msafo* (1952), e na Guiné Bissau, a antologia *Mantinhas para quem luta!* (1977), são marcos constitutivos de uma conquista identitária de povos que tiveram sua cultura abafada pela agressividade do processo colonial português. Essa conquista se faz continuar por meio, por exemplo, das obras em prosa de Odete Semedo: *Sonéá* e *Djênia*, constituintes dos volumes I e II das *histórias e passadas que ouvi contar*.

O Movimento *Msafo* propunha um mergulho nas tradições moçambicanas e sua proposta abarcava também a intenção de libertar a língua do jugo da razão colonial. Ao utilizar a língua do colonizador, há que subvertê-la, há que africanizá-la. A língua é então utilizada para assumir a fala e os cantos da cultura moçambicana; é hibridizada para que nela ressoem vozes outras que não somente a do colonizador.

A questão da identidade perpassou, e ainda hoje perpassa, a linguagem, por isso a escolha do título da dissertação como sendo: *A língua é minha pátria: hibridação e expressão de identidades nas Literaturas africanas de língua portuguesa*. O título dialoga com o célebre verso de Fernando Pessoa: “A minha pátria é a língua portuguesa” e com a canção de Caetano Veloso, “Língua”, que ao retomar Pessoa afirma: “Minha pátria é minha língua” e não mais a língua de Camões como enfatizou Pessoa. Na canção, Caetano Veloso deixa clara a intenção de registrar que a língua portuguesa da qual se vale para construir seus versos não

é mais a de Camões, e nem mesmo a língua que se fala em Portugal. É uma língua outra que foi retrabalhada nos moldes da cultura em que foi inserida.

A intenção de trazer para a discussão a questão da língua, presente desde o título da dissertação, é mostrar como ela abarca a questão identitária de um povo e como por meio da língua se pode alcançar o ideal de nação, pátria. Ao transpormos essas questões para países africanos de colonização portuguesa a proposta se amplia um pouco. Nesses países, a língua portuguesa, imposta pelo processo colonial logo teve de conviver com as línguas étnicas de cada espaço. E, em se tratando de países de tradição oral, várias línguas coexistindo em um mesmo espaço, além da língua trazida pelo colonizador, a questão de “em que língua escrever” é sempre suscitada, tentando responder a outras: a qual língua se atrela a identidade desses povos? Desde quando, na literatura dos países africanos de língua portuguesa, o idioma luso deixa de ser a língua do colonizador para se transformar em expressão de pertença a países africanos colonizados por Portugal? Essas são algumas das questões que impulsionam nossas discussões nesta dissertação.

Cabe ressaltar que a investigação que faremos a respeito da hibridação a que a língua portuguesa é submetida nos países africanos de colonização portuguesa será feita apenas no âmbito do texto literário, no que concerne exclusivamente a aspectos literários, não nos ateremos, pois, a aspectos linguísticos. As análises se pautarão em torno das estratégias das quais os autores africanos se valeram e ainda se valem para africanizar a língua do colonizador ou trazer para a cena literária as tradições peculiares da cultura africana.

As línguas orais africanas expressam tradições e abarcam significados culturais vários. É por meio delas que toda uma cadeia de conhecimentos e saberes orais foi transmitida de uma geração à outra, ao longo dos tempos.

Nesse sentido, pode-se dizer que a “cultura oral” reflete todo um “DNA cultural africano” e se mostra nas lendas e contos orais característicos de cada cultura. Ao tratar “das formas ou gêneros orais africanos” e da relação possível entre eles e gêneros literários, diz-nos Leite:

A enunciação do legado “oral” faz-se através do enunciado, que cumula e concentra, numa genealogia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos das “oralidades”. É neste trabalho da “língua” como texto (na acepção Kristeviana) que se desvelam as tradições traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços genealógicos de variadas “formas” ou “gêneros”

orais africanos, e outros gêneros provenientes da literatura escrita (LEITE, 1998, p. 33).

No caso específico da Guiné-Bissau, o crioulo, nascido do encontro entre a língua lusa e as línguas nativas guineenses, é o idioma que permite a passagem do oral ao escrito, sem grandes perdas para a oratura, como ocorre, por exemplo, na obra da escritora Odete Semedo. A língua portuguesa assume nos países trazidos para essa reflexão, Guiné-Bissau e Moçambique, representações várias: inicialmente ela representava confronto, embate. Era, pois, a língua do colonizador e simbolizava a tensão que se estabelecia entre colonizador e colonizado, já que a cultura do primeiro era impositivamente exaltada em detrimento da cultura do segundo. Com o passar do tempo e por meio dos movimentos político-culturais que visavam um mergulho nas raízes culturais africanas, como *Msaho* (1952), de Moçambique, ela deixa de ser apenas a língua do colonizador e passa a ser outra possibilidade de comunicação para os países africanos de colonização portuguesa. Ela é, pois, hibridizada, africanizada.

Dentro dessa perspectiva de países plurilíngues e multiculturais, em que a língua abarca significados vários e, principalmente, retoma tradições, paradoxalmente, 'caladas' na oralidade, já que, em sua grande maioria, são línguas ágrafas, a questão de em que língua escrever está sempre latente.

Em que língua escrever? Se a escolha for pela língua portuguesa, quais negociações devem ser feitas para que o texto literário abarque o ritmo, a sonoridade, a musicalidade do crioulo e das línguas orais da Guiné-Bissau e das línguas nacionais em Moçambique? Que tensões, que embates o texto literário abarca? Como o processo de afirmação cultural se deu ao longo do tempo no âmbito da literatura produzida nesses dois países?

É dentro dessa perspectiva de discussão e de análise das questões acima levantadas que essa dissertação se apresenta. A discussão de "em que língua escrever?", como já dito, é latente no universo africano. Alguns autores se posicionam radicalmente em meio a questão, concebendo suas publicações apenas na língua de origem africana. Já outros como Odete Semedo, objeto desse estudo, publicam seus textos em português e em crioulo guineense, o que deixa implícita a ideia de que há alguns valores precípuos por trás dessas escolhas. Além disso, há que se pensar que as culturas moçambicanas e guineenses são eminentemente orais, veiculadas durante séculos e ainda hoje, por uma infinidade de línguas orais

para as quais, em sua grande maioria, não existe um código escrito. São países cujas raízes se calcam no multiculturalismo e na oralidade: são várias etnias, cada uma veicula uma língua, cada língua retoma tradições de uma determinada etnia e muitas etnias coabitam em um mesmo país.

A dissertação apresenta-se dividida em três capítulos. O primeiro denominado *Oralidade(s)* discorrerá sobre o conceito de oralidade, das muitas oralidades existentes em África; sobre sua importância nas culturas africanas; sobre o que elas resgatam e disseminam. Autores como o malinês Hampatê Bâ serão retomados neste capítulo com o objetivo de elucidar como o saber ancestral é transmitido de uma geração a outra, funcionando como uma “grande escola da vida”. Outros teóricos, europeu e africanos, são conclamados neste capítulo: Ana Mafalda Leite e sua lúcida análise sobre como se dá a apropriação da oralidade pela literatura. Inocência Mata e o moçambicano Lourenço do Rosário são trazidos ao capítulo com o objetivo de elucidar as discussões acerca dos conceitos oratura e oralitura.

O segundo capítulo - *Msafo e a proposta de renovação da linguagem literária*- tratará do mais importante movimento político e literário que remonta a história de Moçambique: o movimento *Msafo*. Nele serão discutidos os sentidos do nome *Msafo* e o fato de o movimento, embora abortado no seu nascimento, defender uma proposta poética que estabelecia um corte em relação aos cânones portugueses que regiam os paradigmas literários até então vigentes em Moçambique. Além disso, é importante salientar que o movimento defendia a criação de uma verdadeira *poiesis* moçambicana, antropofágica e descentrada em relação ao fazer literário colonial e colonialista. Essa discussão se dará a partir da análise de poemas dos vários autores moçambicanos que encabeçaram o movimento *Msafo*, dentre eles: Virgílio de Lemos, José Craveirinha, Noémia de Souza, e outros menos conhecidos. A discussão destaca os vários heterônimos criados pelo poeta Virgílio Lemos, à luz talvez de Fernando Pessoa, para explicitar as várias presenças artísticas e literárias conclamadas pelo movimento como forma de tentar responder como a questão da língua literária assumiu feições diferenciadas na poética moçambicana.

Através de observações bem pontuais sobre a proposta poética dos vários autores ligados ao movimento pretende-se mostrar como a renovação da língua foi trabalhada por cada um dos seus integrantes, que buscaram reinventar, cada um a

sua maneira, a língua do colonizador para que dela ecoassem sons, vozes e ritmos e uma identidade híbrida moçambicana.

O terceiro capítulo, A "*falescrita*" de Odete Semedo, trará as questões relacionadas com a intenção da escritora guineense de mergulhar nas tradições orais do seu país, a Guiné-Bissau. Por meio de textos em prosa de Odete Semedo: *Sonéá: histórias e passadas que ouvir contar I* (2000), *Djênia: histórias e passadas que ouvir contar II* (2000), objetivamos mostrar como a autora promove uma espécie de passagem da oratura à literatura, mesmo tendo como veículo a língua portuguesa.

Neste capítulo, procuramos ressaltar o modo como Semedo, por meio dos contos, promove um resgate e do universo da oratura guineense. Cabe salientar que, escrevendo em língua portuguesa, a escritora busca resgatar uma tradição enraizada na oralidade, até então veiculada através de línguas étnicas da Guiné-Bissau e do crioulo. Ao escrever em língua portuguesa, Semedo visa ampliar o contexto de recepção de "histórias e passadas" com as quais conviveu desde a infância e as quais sempre retorna quer como escritora, quer como intelectual atenta às tradições de sua terra natal.

Os capítulos buscam de certa forma ampliar as discussões acerca de como as línguas estão imbricadas com as questões identitárias nos diferentes países africanos em geral e, em Guiné-Bissau e Moçambique, em particular. E, para além disso, buscam evidenciar que a questão de "em que língua escrever?" posta no poema que tomamos como epígrafe do primeiro capítulo, se faz ainda em processo de construção.

## 2 ORALIDADE(S)

Na Kal Lingu Ke n na skribi nel  
 Na kal lingu ke n na skirbi  
 Ña diklarasons di amor?  
 Na kal lingu ke n na kanta  
 Storias ke n kontado?  
 Na kal lingu ke n na skirbi  
 Pa n konta fasañas di mindjeris  
 Ku omis di ña tchon?  
 Kuma ke n na papia di no omis garandi  
 Di no pasadas ku no kantigas?  
 Pa n kontal na kriol?  
 Na kriol ke n na kontal!  
 Ma kal sinal ke n na disa  
 Netus di no djorson?  
 Ña rekadu n na disal tambi na n fodja  
 N e lingu di djinti  
 E lingu ke n ka ntindi  
 (SEMEDO, 1996, p-10-11)

Em que Língua Escrever?  
 Em que língua escrever.  
 As declarações de amor?  
 Em que língua cantar  
 As histórias que ouvi contar?  
 Em que língua escrever  
 Contando os feitos das mulheres  
 E dos homens do meu chão?  
 Como falar dos velhos  
 Das passadas e cantigas?  
 Falarei em crioulo?  
 Falarei em crioulo!  
 Mas que sinais deixar  
 Aos netos deste século?  
 Ou terei que falar  
 Nesta língua lusa  
 E eu sem arte nem musa  
 Mas assim terei palavras para deixar  
 Aos herdeiros do nosso século  
 Em crioulo gritarei  
 A minha mensagem  
 Que de boca em boca  
 Fará a sua viagem  
 Deixarei o recado  
 Num pergaminho  
 Nesta língua lusa  
 Que mal entendo  
 3  
 E ao longo dos séculos  
 No caminho da vida  
 Os netos e herdeiros  
 Saberão quem fomos. (SEMEDO, 1996, p.10-11).

O português que se fala em África é o mesmo falado em Portugal? Qual é a língua que identifica um povo quando esse povo tem várias línguas? Que relação se

pode estabelecer entre língua e cultura? E quando essas línguas são muitas; e quando essa cultura é múltipla e calcada na oralidade, em que língua escrever?

Essas questões, poeticamente abraçadas pela escritora guineense Odete Semedo, abarcam países da África que possuem mais de uma língua coexistindo em seu território. No caso específico deste estudo, focaremos nosso olhar sobre duas das várias Áfricas que perfazem o continente africano: a da Guiné-Bissau e a de Moçambique, países em que coabitam várias línguas. Em Moçambique, país de colonização portuguesa, coexistem a língua portuguesa e aproximadamente 40 línguas orais africanas. Já na Guiné-Bissau, também ex-colônia de Portugal, o crioulo guineense, cerca de 20 línguas étnicas, e o português ocupam o mesmo território.

Ao lançar o olhar sobre outras culturas precisamos abrir mão um pouco de quem somos, enquanto ocidentais, para melhor entendermos quem o outro é. Para se entender as várias Áfricas que delineiam o continente africano, por exemplo, é importante olhar e enxergar para além dos valores que abraçamos como verdadeiros. É preciso olhar para o outro desprovido de juízos, valores e costumes que só vêm a legitimar a nossa própria cultura, e que nos impedem de efetivamente nos aproximar de uma cultura que reverbera valores e costumes outros que não os nossos. Em consonância com o que nos diz Hampaté Bâ:

Para que o trabalho de coleta seja bem sucedido, o pesquisador deverá se armar de muita paciência [...] A condição mais importante de todas, porém é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer o próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se “à escuta”.

[...] Se queres saber quem sou,  
Se queres que te ensine o que sei, deixa um pouco de ser o que tu és  
E esqueces o que sabes. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 218).

Dentro dessa perspectiva, será que podemos mesmo afirmar que “palavras [...] leva-as o vento”, também nas culturas de Moçambique e da Guiné-Bissau?

Reza a tradição de alguns países africanos, mas especificamente a dos povos Yorubá, que cada bebê, ao nascer, traz consigo uma música individual e intransferível (O *Oriki-Amutorunwa*). Acredita-se que a mãe, quando grávida, recebe por meio de inspiração a música do seu filho e passa então a cantá-la para que ele se sinta desejado. A mãe ensina a canção ao pai e aos demais familiares que passam a cantá-la à criança como forma de carinho, saudação de boas vindas e

respeito à sua individualidade. Ao crescer, se por ventura esse indivíduo comete alguma transgressão, a família se reúne e canta para ele a sua música para lembrá-lo de quem ele é. Portanto, esse indivíduo traz consigo, primeiramente, uma identidade bem diferente daquela registrada em cartório; a sua identidade primeira é sonora.

Segundo Iyakemi Ribeiro (1998), os *oriki* são evocações e perfazem um dos gêneros da tradição oral dos povos Yorubá. Ainda segundo a autora, há várias formas de *oriki*: há aqueles que podem ser entoados para louvar uma família ou apenas um de seus integrantes, há aqueles que são cantados para louvar os ancestrais ou em cerimônias como casamentos, batizados, ritos fúnebres, etc.

Essa tradição africana evidencia como muitas das tradições vigentes ainda nos países africanos são passadas de geração a geração, segundo rituais e costumes próprios de cada cultura. Tais tradições estão imbuídas, imersas na oralidade. E, que oralidade ou oralidades são essas? O que é mais importante: a palavra oral ou a palavra escrita?

Derrida, em sua proposta de *Desconstrução*<sup>1</sup> já nos alerta para a necessidade de se enxergar além do logocentrismo, manifestação da metafísica ocidental e ir à procura de significados para além da nossa lógica de pensamento binário. Ainda, estamos muito “colados” na ideia de sim ou não, inferior ou superior, um ou outro, ao invés de enxergar quem sabe, “uma terceira margem do rio”.

Essa importância da metafísica na tradição cultural do ocidente, aponta Goulart (2003) ao citar Derrida, impõe verdades que, segundo o teórico franco-argelino, nada mais são que construções arbitrárias de preconceitos e de pressuposições.

Muitos preconceitos, principalmente no âmbito do texto, seja ele oral ou escrito, são transportados no olhar que dirigimos ao continente africano. Enquanto ocidentais nos vale muito mais o peso do está registrado no papel do que “as palavras proferidas ao vento”, segundo o dito popular disseminado no ocidente. Dentro dessa perspectiva, seria possível enxergar uma supremacia da escrita sobre a fala, mas seria plausível olhar para o continente africano só imbuídos de valores ocidentais? Hampaté Bâ, já nos adianta que não:

---

<sup>1</sup> Termo proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida, nos anos sessenta, para um método ou processo de análise crítico-filosófica que tem como objetivo imediato a crítica da metafísica ocidental e da sua tendência para o logocentrismo, incluindo a crítica de certos conceitos (o significado e o significante; o sensível e o inteligível; a origem do ser; a presença do centro; o *logos*, etc.) que tal tradição havia imposto como estáveis.

Entre as nações modernas, onde a escrita tem precedência sobre a oralidade, onde o livro constitui o principal veículo da herança cultural, durante muito tempo julgou-se que os povos sem escrita eram povos sem cultura (...) para alguns estudiosos o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta a maneira correta de se colocar o problema. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 181).

Há ainda aqueles que confundem escrita com conhecimento. Mas, segundo Tierno Bokar, líder espiritual e religioso islâmico que viveu na África negra e colonizada pela França entre os anos de 1875 e 1940, também conhecido como o sábio de Bandiagara:

A escrita é uma coisa e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (TIERNO BOKAR apud HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 181).

Há muitos outros preconceitos que circundam o conceito de tradição oral africana. Há também aqueles que, como nos aponta Leite (1998), preconizaram erroneamente a ideia de que a escrita seria uma continuação da oralidade, e daí, ressurgiu a prerrogativa para novamente hierarquizar o texto oral e o texto escrito, como se o último possuísse maior valor. Essa hierarquização abre as portas para uma série de outras afirmações errôneas acerca da oralidade em África. Se a escrita é pensada como continuidade da oralidade, seria então possível conjecturar que ela tenha chegado tardiamente ao continente africano, o que, obviamente, não é verdade. Essa ideia apenas ratifica o eurocentrismo e sua expressão mais forte: nega-se toda a história do continente africano e apaga-se o fato de que a escrita se fez presente em várias regiões do continente desde o séc. XIII. Reverberam-se, assim, mais uma vez a voz do “centro” e o pressuposto de que a escrita era inexistente em África antes do contato com os europeus.

Entretanto, a escrita em África está associada ao uso dos caracteres árabes, desde o século XIII. Exemplos dessa manifestação encontram-se na literatura swahili, somali e hausa. Essa tradição começou com a introdução do Islão no continente, tanto na parte ocidental como na oriental, no período que corresponde à idade média européia. Essa presença está atestada por vários textos que

comprovam a existência e o uso de diferentes escritas na África pré-colonial. Discutindo essa questão Leite (1998) critica afirmações sobre a oralidade no continente africano:

A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana; mas muitas vezes esse fato é confusamente analisado e, muitos críticos partem do princípio de que há algo ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos. (LEITE, 1998, p. 17).

As observações de Leite não desmerecem, contudo, afirmações sobre a importância da oralidade em África e a predominância, em alguns períodos históricos, de aspectos que caracterizam uma cultura acústica. Nesse tipo de cultura, as tradições orais expressam uma força identitária muito intensa. Sem perder de vista as manifestações orais que identificam os contextos históricos que circundam a África de colonização portuguesa, particularmente Moçambique e Guiné-Bissau, objetos dessa dissertação, há que se pensar, como bem sublinhou Hampaté Bâ, que:

[...] Os diferentes mundos, as diferentes mentalidades e os diferentes períodos sobrepõem-se, interferindo uns nos outros, às vezes influenciando-se mutuamente, nem sempre se compreendendo. A África do século XX encontra-se lado a lado com a Idade Média, o Ocidente com o Oriente, o cartesianismo, modo particular de “pensar” o mundo, com o “animismo”, modo particular de vivê-lo e experimentá-lo na totalidade do ser (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 216).

Diante do exposto por Hampaté Bâ (1982), o que pensar então de uma África do séc. XXI? Como dialogam uma África ancestral e uma outra inserida na globalização?

Primeiramente há que se pensar no que vem a ser efetivamente a tradição oral africana e a importância de seus transmissores. Obviamente, não é uma tradição pautada na imutabilidade. Se ela remonta à história do continente africano, acompanha, portanto, a dimensão que um continente abarca: várias etnias em trânsito, várias realidades, diálogos e processos de negociação. São tradições ancestrais em que perpassam os contatos culturais, submetidos a constantes transformações.

Os transmissores das tradições ancestrais são chamados tradicionalistas por serem detentores do conhecimento transmitido de geração a geração. Ao contrário do que muitos pensam, e, em consonância com o que afirma Hampaté Bâ (1982),

esses detentores do “saber oral” não são apenas os *griots*. E esse conhecimento repassado por esses guardiões, não se limita à tradição de contar histórias e preservar lendas. Para além disso, ele é o que Hampaté Bâ (1982) chama de “grande escola da vida”. É, portanto, um saber, que se diferencia de etnia para etnia, mas que nos possibilita uma visão menos cartesiana da África. É por meio dessa tradição que se ratifica, por exemplo, a origem divina da palavra.

A palavra, em muitas tradições africanas, ecoa uma energia que remonta ao sagrado, por isso a credibilidade no discurso oral e a convicção de que mentir seria ferir a uma energia primeira, ferir o próprio homem enquanto ser. A fala traz em si um poder de criação, de exteriorização, materialização de uma força sagrada. Os tradicionalistas, detentores dessa “memória viva”, têm um compromisso com a verdade pelos motivos acima expostos. Já aos *griots*, é concedido o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, dependendo da casta a que pertencem e ao trabalho que desempenham, seja como mediadores de conflitos nas grandes famílias (*griots* embaixadores), ou historiadores (*griots* genealogistas) ou pertencentes a uma casta que primeiramente preocupa-se em animar o público (*griots* músicos).

Segundo Hampaté Bâ (1982), os *griots* músicos tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc.). Normalmente são cantores maravilhosos, preservadores, transmissores da música antiga e compositores. Os *griots* embaixadores e cortesãos são responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real. Os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo) em geral são contadores de histórias e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.

Segundo Hampaté Bâ:

Quando se fala da “tradição africana”, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os seres vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito pela mãe etc.), mas também há inúmeras diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia à outra; às vezes de aldeia para aldeia (HAMPATÉ BÂ, 2003, p.14).

Consciente da diversidade de culturas e tradições, apontada por Hampaté Bâ, Ana Mafalda Leite prefere utilizar o termo “oralidades”. Afirmar ela que:

O fato de usarmos no plural a palavra “oralidade” visa exatamente demonstrar que, por um lado, as tradições orais são diferentes de país para país, embora com um registro linguístico-cultural bantu comum, e dentro de cada país, de etnia para etnia, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos gêneros e dos mitos, por exemplo. E o plural serve-nos neste caso, também, para significar o processo transformativo que a urbe provocou nas tradições rurais, modelando-as e recriando-as. E usamo-lo ainda, para acrescentar outros elementos, provenientes de outras oralidades, de que a língua matriz é portadora na sua origem cultural (LEITE, 1998, p. 35).

Aproprioamo-nos aqui do conceito de oralidade em sua dimensão mais ampla, o que significa dizer que ele abrange todo o acervo de tradições orais, como, por exemplo: os provérbios, adivinhas, rituais, gestuais, contos, lendas, mitos, portanto, compreende tudo aquilo que integra as tradições orais e a Oratura.

O termo *oratura* foi proposto pelo linguista ugandês Pio Zirimu, da universidade de Makerere em Uganda, na década de 60, e foi amplamente utilizado e propagado nas obras de Walter Ong (*orature*). *Oratura* surge como alternativa à expressão *literatura oral* por apresentar-se mais apropriada para o fim a que propõem os estudiosos: designar um conjunto de textos expressos e transmitidos em formas verbais orais. Ao contrário, *literatura oral* traz em sua composição uma palavra central originariamente relacionada à escrita conjugada a outra que, em nível secundário, aponta para a oralidade. Segundo Rosário:

[...] a designação *Oratura*, que ganhou legitimidade principalmente entre os estudiosos de cultura anglo-saxônica, surge por oposição e extensão e significado à designação *Literatura*. Foi uma saída bem conseguida para o impasse quanto à nomenclatura [...] na medida em que na produção literária do sistema oral existe uma postura estética extra-linguística, que não pode ser abrangida pelo conceito Jakobsoniano de literariedade (ROSÁRIO, 1989, p. 53).

Inocência Mata (1998), distingue *oratura* de *oralitura*. Segundo Mata, a *oralitura*, de *oraliture*, seria “aquela produção que veicula, traduz já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa” (MATA, 1998, p. 58), enquanto que a *oratura* se constitui de recolhidas referentes a todos os textos da tradição oral que são fixados pela escrita: contos, cantigas, provérbios, etc, sem que haja a intervenção do pesquisador.

O conceito de oralidades, evidenciando-se o termo no plural, abarca ainda outro aspecto precípua: aquela oralidade que é construída, recriada no âmbito do texto literário, ou seja, que não reproduz a oralidade real e que Tine (1985) denomina de “oralidade fingida”. De acordo com Leite o conceito nesse sentido “permite-nos [...] distinguir o modo de relacionamento dos escritores com a textualidade oral e com as línguas” (LEITE, 1998, p. 35).

Ainda segundo Leite (1998), há três tipos de apropriação dessa oralidade pela literatura: seguir uma norma mais ou menos padronizada ou “oralizar” a língua portuguesa; uma segunda situação seria “hibridizar” essa língua portuguesa, através da recriação sintática ou lexical ou, por último, seria instituir uma relação de diálogo

[...] criando uma espécie de “interseccionismo” linguístico, em que prolongamentos de frases ou partes de frases, se continuam em diferentes línguas. [...] Essa terceira e última situação é resultante da interação entre duas línguas conhecidas, uma africana, e a outra a língua portuguesa, que tentam como “traduzir-se” mutuamente (LEITE, 1998, p.35).

Como então apreender as tradições ancestrais? Seria só por meio da oralidade?

As tradições ancestrais estão quase que limitadas à oralidade pela falta de um registro escrito, e, por conseguinte aos tradicionalistas, por fatores condizentes à história dos países africanos.

A África de colonização portuguesa, por exemplo, impunha, no período colonial, uma educação pautada no aprendizado da língua portuguesa e dos costumes valorizados pelo que os colonizadores consideravam ser importante à formação dos colonos e dos africanos assimilados. A educação formal dada pelas escolas surgiu tardiamente na maioria dos países africanos de colonização portuguesa e abrangeu um público bem restrito, principalmente em virtude da criação de uma lei, o estatuto do indigenato, de 1954, que proibia a participação dos nativos na escola. Aos negros em geral, nada era permitido. Não possuíam direitos civis, jurídicos e tampouco cidadania. O Estatuto foi, portanto, a condição primeira para a plena e devastadora colonização portuguesa no continente africano: tenta-se apagar a cultura nativa, seus valores, suas tradições, para que se imponham única e exclusivamente a cultura e a voz do colonizador.

A primeira escola oficial de Bolama, na Guiné-Bissau, por exemplo, foi fundada somente em 1933. Ainda assim, as escolas não eram um local de

veiculação das línguas nativas e tampouco de seu aprendizado, pois essas eram proibidas no ambiente escolar. A língua, enquanto viés da oralidade, percorria caminhos outros bem distantes da escolaridade empregada pelos portugueses nesses países. Devido a todos esses fatores, nos dias atuais, é constante a ameaça de esquecimento dessas línguas orais, por isso a necessidade de grafá-las.

Hampatê Bâ (1982), nos alerta para o fato de que esse saber ancestral está em vias de se extinguir. Segundo ele:

[...] os “anciãos” encontram cada vez menos “ouvidos dóceis” a quem possam transmitir seus ensinamentos, pois, segundo uma expressão consagrada, o ensino só pode se dar “de boca perfumada a ouvido dócil e limpo” ou seja, inteiramente receptivo). Estamos hoje, portanto, em tudo que concerne à tradição oral, diante da *última geração dos grandes depositários*. Justamente por esse motivo o trabalho de coleta deve ser intensificado durante os próximos dez ou quinze anos, após os quais os últimos e, junto com eles, os tesouros insubstituíveis de uma educação peculiar, ao mesmo tempo material, psicológica e espiritual, fundamentada no sentimento de unidade da vida e cujas fontes se perdem na noite dos tempos (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 218).

É imensurável a riqueza das tradições orais em África. Ela constitui, segundo Semedo (2010), um lugar de ensinamento e de aprendizagem. Hamaptê Bâ também nos alerta para a riqueza da tradição oral. Ela é o que o autor chama de “grande escola da vida”:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 183).

Cada detalhe, dentro das tradições orais africanas, abarca um significado. O uso dos panos, músicas, rituais, gestos, cores tudo parece fazer parte de um grande novelo em que cada fio é conduzido e interligado pela experiência que se passa de geração para geração.

As vestimentas não são usadas aleatoriamente, cada pano, cada trama bem como a forma como são usados, trazem consigo uma simbologia. Os panos são tecidos artesanalmente e o tecelão é de extrema importância na tradição oral

africana. Sobre essa tradição, acentua Hampatê Bâ: “A atividade artesanal, em sua operação, deveria repetir o mistério da criação. Portanto ela “focalizava” uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais”. (Hampatê Bâ, 1982, p.196). Em várias regiões da África há castas que têm precedência sobre os griots, pois demandam iniciação e conhecimento especial. Hampatê Bâ, fala de quatro castas que identificam a etnia fula, no Mali: a dos ferreiros, dos tecelões, dos trabalhadores da madeira e a dos trabalhadores do couro. A obra do artesão, de certa forma, remonta ao sagrado e completa sua criação, daí sua importância.

Na tradição guineense, por exemplo, o pano “faz parte das oferendas aos *irans*, isto é, as divindades tradicionais protetoras das famílias e de suas linhagens; é também um dos presentes que constam da cabaça de pedido de mão das moças” (SEMEDO, 2010, p. 98).

Cada pano acaba ganhando um sentido simbólico, de acordo com a tessitura, textura, cor e circunstância em que é usado. Por exemplo a mulher da etnia macanha, que está de luto não precisa expressar, através de palavras, que está a cumprir esse ritual. O pano miada que ela traz à cintura já o diz, pois simboliza o luto. (SEMEDO, 2010, p. 105).

As músicas ecoam em rituais importantes como o do casamento, das cerimônias fúnebres, etc. Segundo Semedo, “todas as etnias guineenses guardam na tradição formas de canto, sejam de enaltecer ancestrais, famílias, linhagens ou mortos” (SEMEDO, 2010, p. 80). As cantigas de mulher ou cantigas de *mandjuandadi*, como são chamadas na Guiné-Bissau, criadas e cantadas nas coletividades femininas, podem representar, por exemplo, o lamento, e nesse caso as cantadeiras “pranteiam os maus tratos, a morte, e algumas infelicidades ligadas à infertilidade feminina, a ‘trabalhos’ feitos que, acredita-se, podem trazer a infelicidade e até a morte” (SEMEDO, 2010, 85). As danças são também imbuídas de significação e simbologias, em que cada gesto traz em si uma carga simbólica bastante grande, como no caso das cerimônias de iniciação, em que os jovens macondes<sup>2</sup>, de Moçambique, dançam o Mapiko, usando máscaras que têm o

---

<sup>2</sup> Os **macondes** são um grupo étnico bantu que vive no sudeste da Tanzânia e no nordeste de Moçambique, principalmente no planalto de Mueda, tendo uma pequena presença no Quênia.

A população maconde na Tanzânia foi estimada em 2001 em cerca de 1.140.000 habitantes e no censo de 1997 em Moçambique, em 233.258, dando um total de 1.373.358 macondes. Os macondes resistiram sempre a serem conquistados por outros povos africanos, por árabes e por traficantes de escravos. Não foram subjugados pelo poder colonial até aos anos 20 do século XX. São exímios escultores em pau-preto, sendo a sua arte conhecida mundialmente.

mesmo nome, para que fique oculta a identidade do dançarino. Na dança, um jovem mascara-se de homem ou animal, vestindo panos e usando uma máscara Mapiko na cabeça. Existem vários passos que o dançarino executa, sempre em sintonia com a música dos tambores, apresentando uma espécie de encenação teatral, que encanta e diverte.

Na Guiné-Bissau, o nome dado ao bebê, por exemplo, possui uma carga de significado relevante. Através do artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* (2003), Semedo nos informa sobre a tradição dos nomes em seu país, a Guiné-Bissau. A citação, embora longa, merece ser trazida para melhor conhecimento dos rituais ligados aos nomes em regiões africanas que ainda se regem pelas tradições:

[...] às vezes, mesmo antes da sua nascença, a preocupação dos pais é se será menina ou rapaz e qual o nome a dar ao futuro hóspede. Na maioria dos grupos étnicos guineenses a preocupação ou curiosidade é maior em relação ao sexo da criança, porque, no que respeita ao nome do recém-nascido, as circunstâncias em que o bebê nasce, a relação entre os pais da criança, a relação da mãe da criança com as suas rivais – em caso dos casamentos polígamos –, a relação dos pais com a comunidade, é que dita o nome. Por exemplo, na etnia mandinga, a uma criança desejada, muitas vezes é posto o nome de *Meta* «aquele(a) que é esperado(a) há muito tempo».

A criança de cuja saúde todos duvidam porque a mãe teve uma gravidez difícil, mas que no entanto nasceu de boa saúde – e se surpreender a mãe a olhar longamente para o filho nos primeiros momentos de vida deste –, pode vir a chamar-se *Ntinhina*, «estou a ver, mas não acredito no que vejo». E, assim por diante, os nomes acabam sendo parte da vida da comunidade e das pessoas que nela vivem. Cada membro da comunidade acaba sendo, através do seu nome, portador de mensagens das contradições, das amizades, dos desejos e das aspirações de que é feita a convivência entre as pessoas duma comunidade. (SEMEDO, 2003).

Moçambique e Guiné-Bissau são países de tradição oral, o que significa dizer que essas tradições, passadas ao longo de anos de uma geração a outra, abarcam a identidade desses países. A memória dos países em questão perpassa pela oralidade e pelas tradições que ela veicula.

Segundo Semedo (2010), as cantigas de dito, também conhecidas como cantigas de mulher ou *mandjuandadi*, podem ser consideradas como um dos gêneros da tradição oral guineense. Por meio delas as cantadeiras disseminam ao longo de séculos muitas das tradições guineenses como, por exemplo, críticas sociais e situações que consideram absurdas na comunidade. A tradição oral é, portanto, “um testemunho transmitido oralmente de uma geração outra” (VANSINA, 1982, p.158).

Diante dessa afirmação surge uma série de questionamentos sobre como transferir o texto oral para o registro escrito.

Ao se falar de tradições oralmente passadas ao longo de gerações em meio a contextos espaço-temporais que se modificam, pressupõe-se que na oralidade está implícita uma certa dinamicidade que contraria a suposta estaticidade do texto escrito. Doreen Massey, nos diz que não há nada “mais inspirador do que andar pelas montanhas conhecendo a história e a geografia que as fizeram estar aqui, hoje. (MASSEY, 2008, p.203). Dentro dessa perspectiva, propõe uma nova percepção do espaço. O espaço deixa de ser apenas algo material e pode ser entendido como algo passível de sucessivas mudanças, sujeito ao efeito dos anos, das horas, dos minutos e até dos segundos, mas principalmente das relações que nele se estabeleceram. A isso Massey chama de eventualidade do lugar: “uma constelação de processos, em vez de uma coisa” (MASSEY, 2008, p.203). Portanto, se o espaço está sujeito a mudanças e a ações do tempo e das relações que nele se estabelecem, a memória desse espaço, principalmente se é uma memória guiada pela oralidade, continua sofrendo os efeitos dos trânsitos que ali se fizeram. A oralidade testemunha e acompanha os mesmos trânsitos na medida em que eles ocorrem, ao contrário do texto escrito, que seria fixo. Oralidade e escrita são, portanto, linguagens diferentes. Como, então, é possível “apaziguar” linguagens tão contraditórias permitindo que o texto escrito possa abarcar o texto oral?

Segundo Padilha (2007) esse trânsito da oralidade para a escrita sempre acarreta perdas para o texto oral. Ela acentua que:

[...] na passagem do mundo dinâmico da oralidade para o mundo estático da escrita, as narrativas perdem uma de suas mais instigantes marcas que é a sua própria qualidade cinética, base do processo de produção e de recepção, que o registro escrito não consegue resgatar. (PADILHA, 2007, p.38).

Em consonância com o que afirma Padilha, Russel Hamilton sustenta que:

A dinâmica da oralidade fica por vezes estática na escrita. Nas culturas em que o saber é transmitido oralmente, cada vez que ele é transmitido o ato dramático muda. Sempre que o historiador de grupo muda de auditório, a entonação também muda. Então, quando a oralidade passa para o papel, deixa de ser oral, fica estática, dentro do texto escrito. (HAMILTON, 1998b, p. 5)

Mas, tanto Padilha quanto Hamilton mostram-se infelizes em suas colocações porque desconsideram um dos tripés que sustentam a interação comum a todo texto escrito. Na interação, o leitor é imprescindível na relação que se estabelece entre autor, texto e leitor. É através exatamente da leitura e das produções de sentido que ela possibilita, da entonação do leitor, das pausas que sua leitura produz, do ritmo que impõe à sua leitura, que o texto escrito pode ser vivificado. Portanto, a partir da interação do leitor com o texto pode-se romper ou pelo menos fragilizar a barreira do estaticismo da folha de papel ou de qualquer outro suporte e concretizar-se a dinamicidade que o leitor confere ao texto no processo de leitura. Dentro dessa perspectiva, a cada novo leitor, um novo texto surge e a ideia de estaticidade dá lugar à de movimento e de vida, que a leitura confere ao texto escrito.

Alioune Tine (1985, p. 99) afirma que a “literatura africana se define como uma literatura situada entre a oralidade e a escrita”. E, mais adiante, afirma que aquilo que constitui o traço específico da literatura africana é a noção de “oralidade fingida” (TINE, 1985, p. 102). A oralidade fingida seria aquela que é construída no âmbito do texto escrito. Ela não reproduz a oralidade real, mas simula essa oralidade por meio de estratégias textuais peculiares a cada autor. É, pois, uma oralidade recriada no universo do texto literário.

Segundo Leite (1998) e Miguel Lopes (2000), as afirmativas de Tine são apenas parcialmente verdadeiras. Para esses autores, elas pressupõem a inexistência de textos das literaturas africanas que não se valem do universo da oralidade. Tal pressuposto não é verdadeiro, pois exclui a possibilidade de uma escrita literária africana que prescindia da recorrência aos modelos da oralidade. Lopes sublinha ainda que “o argumento pode caricaturalmente ser lido do seguinte modo: a narrativa, segundo este pressuposto, será ocidental até o momento em que não faça uso da instrumentação oral africana; apenas aquele material lhe dará a creditação necessária da africanidade.” (LOPES, 2000, p.42).

Leite(1998), também nos alerta acerca do preconceito relativo a determinadas afirmações sobre a presença dos gêneros conto e romance em África. Segundo a autora, costuma-se definir erroneamente o conto como sendo um gênero essencialmente africano: “o conto foi e continua a ser, muitas vezes, encarado como a “forma” adequada, o instrumento narrativo por excelência africano” (LEITE, 1998, p.24). Nessa premissa estão mais uma vez implícitos alguns dos preconceitos acerca da África e acerca da naturalização do gênero conto em territórios africanos.

Pensado como natural ou inato aos africanos, o gênero conto seria o correspondente natural das lendas da tradição oral. Deve-se lembrar, todavia, que o conto oral é universal, comum a todas as culturas e continentes.

Leite ainda sublinha que:

O facto de uma parte das sociedades africanas continuar a ser fundamentalmente camponesa e agrícola, e manter as tradições orais como forma de preservação da sua bagagem cultural, não significa que o conto, a forma mais popular de transmissão de conhecimento e cultura, seja necessariamente a forma “natural” ou “essencial” de reconhecimento da africanidade literária. (LEITE, 1998, p. 25).

Essas ideias desacertadas relativas à tradição oral no continente africano vão ao encontro de outras também equivocadas com relação à África, como, por exemplo, a premissa difundida por Leopold Senghor, um dos criadores da Negritude.

Ao defender os pressupostos do movimento da Negritude, nascido na França nos anos 1930, o senegalês Leopold Sédar Senghor assumiu a proposta de valorização do homem negro e da sua cultura perante um regime colonial opressor. Porém, a preocupação em legitimar um espaço próprio e diferencial das literaturas africanas em relação às literaturas europeias, marcadas inconscientemente com o signo colonial, induz o teórico do Senegal a apregoar, em seus discursos que “a emoção é negra como a razão é helena”<sup>3</sup>. Paradoxalmente, Senghor endossa a ideia de que há uma oposição natural entre os valores ocidentais europeus e os que pertenciam à África negra, quando considera a emoção inata aos africanos e a razão, aos europeus. Ao defender essa ideia, o teórico retoma a dicotomia entre razão e sensibilidade, nos moldes defendidos por racionalistas ocidentais desde o século XIX e parece legitimar equívocos acerca da cultura africana que ecoaram por séculos em meio ao ocidente.

É sabido que há diferenças entre esses dois mundos quanto à valorização da escrita e o da oralidade, consideradas linguagens diferentes em sua essência. Mas isso, como já visto, não quer dizer que a oralidade seja prerrogativa africana e a escrita européia. A apropriação da oralidade em textos literários também não é prerrogativa que contempla apenas a África. O importante é buscar o “texto” que se esconde atrás de cada oralidade recriada, resgatada no âmbito do texto literário. A

---

<sup>3</sup> “Senghor, num campo menos dúbio de interpretação do que a poesia encontrava uma fórmula para explicar o que poderia haver de dicotômico, de frontalmente oposto, entre os valores ocidentais europeus e os que pertenciam à África negra: ‘a emoção é negra como a razão é helena’[...]” (MARGARIDO apud LEITE, 1998, p. 17).

oralidade de Guimarães Rosa, por exemplo, resgata memórias e tradições de um Brasil sertanejo; já a oralidade em Moçambique e na Guiné-Bissau abarca tradições ancestrais de seus diferentes povos e culturas. Portanto, a oralidade seja ela angolana, moçambicana, guineense ou brasileira, está sempre impregnada da cultura na qual ela se insere. A tradição oral africana, retomando o que afirma Hamaptê Bâ (1982), funda-se na experiência e se pauta no cotidiano dos diferentes espaços do continente.

Ao utilizarmos o termo oralidade pensando no que ele significa em África, é necessário frisar a dimensão que esse termo abarca: é todo um modo de vida, um existir peculiar, o que não quer dizer exótico, e sim uma forma de vida pautada em valores, por vezes, diferentes dos ocidentais. Para se entender a oralidade em África é preciso voltar os olhos para as diversas etnias, as diversas tradições, as várias línguas faladas, as danças, as várias expressões de musicalidade, os inúmeros ritmos e os significados desses sons, desses “batuques” e dessas múltiplas vozes que perfazem um determinado espaço.

A oralidade, assim como a escrita, é veículo da memória, é o testemunho de um passado. Os gestos, o vestuário, as danças, os ritmos, também nos possibilitam guardar a memória dos fatos. Por isso, muitos escritores, ao se apropriarem da oralidade em seus textos literários, o fazem de forma a simular esse universo oral. Muitas vezes, é por meio dessa simulação que se consegue trazer para um espaço supostamente estático a dinamicidade da palavra oral. Isso se dá por meio de estratégias textuais e da recuperação do ritmo e da sintaxe da linguagem coloquial e das línguas étnicas, como o fizeram, por exemplo, Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e mesmo Mia Couto, em alguns de seus romances e contos. As línguas orais africanas estão, portanto, envoltas na dinâmica do universo que as constitui e trazê-las para o espaço do texto literário escrito pressupõe trazer também, mesmo que de forma reelaborada, por meio de estratégias diversas, a dinâmica que envolve a palavra oral.

E quando essa palavra oral africana é transposta para o texto literário lado a lado com a língua trazida pelo colonizador?

O encontro entre a língua portuguesa e línguas orais africanas traz para o âmbito do texto literário uma tensão em que constantes negociações são necessárias. É preciso que o texto escrito contemple a natureza oral da maioria das línguas africanas que dialogam com a língua portuguesa. Para além disso, esse

embate entre a língua portuguesa e as línguas orais africanas suscita também uma outra questão: a língua portuguesa que se fala em África é ainda a língua do colonizador ou já é uma língua africanizada?

Vários autores africanos que lidam de forma literária com o assunto nos mostram de maneira prática que a segunda hipótese da questão é mais verdadeira. José Craveirinha, por exemplo, no poema *A fraternidade das palavras*, nos diz que palavras *rongas* e *algarvias* namoram, para recombinarem-se no poema. E o poeta demonstra textualmente como esse namoro se dá, pois as palavras “rongas e algarvias guanguissam” e não simplesmente “namoram”, como seria na língua do colonizador. É preciso retomar a língua oral africana, o ronga, sua língua da afetividade, para que ela abarque o significado que o termo tem para ele. A palavra namorar, em português, não traduz a mesma afetividade que a palavra guanguissam compreende, foi preciso dar nova identidade a esse português e para isso o poeta o retrabalha, o ressignifica e coloca lado a lado as duas línguas, o ronga e o português, que o identificam enquanto filho de mãe africana e pai português.

[...] E eis que num espasmo  
De harmonia como todas as coisas  
Palavras rongas e algarvias guanguissam  
Neste satanhoco papel  
E recombina o poema (CRAVEIRINHA, 1972, p.151).

A língua portuguesa é subvertida no poema, palavras rongas se unem às palavras “algarvias” usadas pelo pai português e se unem às que circulam em território ronga, em Moçambique. A língua já misturada do pai que só faz sentido, nos versos do poeta se for retrabalhada, se for africanizada. Craveirinha remodela o português para que ele se aproxime da língua que o identifica e das sonoridades que a língua ronga, da oralidade, traz aos seus poemas. O poeta busca estratégias para que o português chegue cada vez mais perto da carga de afetividade que a sua língua africana, língua materna, abarca. Para isso, Craveirinha constroi um poema permeado por sons e ritmos da oralidade. As palavras para ele têm música, têm ritmo que repercutem a sonoridade de seu país.

Essa hibridação da língua portuguesa ocorre de várias formas na literatura produzida por diversos autores africanos. Mia Couto traz para o seu texto em português palavras das línguas nativas africanas e as coloca lado a lado. Diferente de João Paulo Borges Coelho, que mergulha nas tradições, na história da sua terra

e une contemporaneidade à ancestralidade, por meio da encenação literal de que se vale, por exemplo, no romance *As Visitas do Dr. Valdez*. Já Boaventura Cardoso oraliza e hibridiza a língua portuguesa usando estratégias de desconstrução lexical e sintática, como, por exemplo, no conto *Nga fefa Kajinvunda*. Nesse conto, o espaço da feira, em que a oralidade naturalmente habita um cotidiano que lhe é peculiar, é retomado por meio de gritos e vozes mais altas que simulam a efervescência das negociações. Portanto, o barulho, a agitação dos espaços da oralidade são ficcionalmente transpostos para o conto e a narrativa se aproxima intencionalmente do universo da fala. A língua kimbundo é trazida para o conto como marca da afetividade, da expressão máxima dos sentimentos:

Palavrosamente as quitandeias caçoaram a mulher da Baixa, desaparecendo. Nos Kimbundos delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo que não podiam falar na língua da senhora abertamente. Anos de opressão se transformavam em liberdade na falas Kimbundas. (CARDOSO, 1988, p. 42).

E assim, cada autor (obviamente os que lidam, em sua escrita, com a questão da hibridação das línguas), à sua maneira, vai retrabalhando a língua portuguesa, trazendo para o espaço do texto literário uma tensão que pontua o encontro entre a língua portuguesa e línguas orais africanas. Nos textos dos escritores ressoam as vozes de uma cultura multifacetada e entrecortada por diversas vozes. Essa tensão, que o texto literário abarca, se dá em vários níveis, pois são camadas tensionais que se sobrepõem: é a tensão advinda do conflito entre a língua que retoma a afetividade e a língua que não mais é a colonizador, pois foi adotada como língua oficial do país; a língua que, sendo oficial de cada país africano, não é mais a utilizada sob o peso da colonização, pois se deixa atravessar, mais livremente, por uma outra cultura e pelas línguas étnicas de cada espaço. Essas tensões refletem as representações históricas, sociais, e até mesmo econômicas que cada situação contempla e todas elas se prestam às negociações que devem ser feitas para que diferentes linguagens, acentos e usos coabitem o universo literário.

Os universos da oralidade e da escrita suscitam também uma outra questão concernente às diferenças existentes entre essas duas linguagens: de acordo com a visão cartesiana ocidental, o discurso oral é, por muitas vezes, redundante e não abarca a síntese que por vezes caracteriza a língua escrita. Como sublinha ONG:

As culturas acústicas preferem, especialmente no discurso formal, não o soldado, mas o soldado valente; não a princesa, mas a bela princesa; não o carvalho, mas o carvalho robusto. Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo (ONG, 1977, 188-189).

E é mais uma vez Hampatê Bâ quem nos esclarece porque o discurso oral é sempre reconstituído em sua totalidade. Segundo o autor não há como ser fiel aos fatos sem descrevê-los de forma plena, pois não são meras recordações das quais o narrador se apropria, são cenas passadas trazidas para o presente, é uma forma de restituir o evento. Nas palavras de Hampatê Bâ:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou narrativa registrada *em sua totalidade*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* o evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato [...] De maneira geral, a memória africana registra toda a cena: o cenário, os personagens, suas palavras, até mesmo o mínimo detalhe das roupas [...] Por essa razão o tradicionalista não consegue resumir senão dificilmente. Resumir uma cena equivale, para ele, escamoteá-la. Ora por tradição ele não tem o direito de fazer isso. Todo o detalhe possui sua importância para a verdade do quadro. Ou narra o acontecimento em sua integridade ou não o narra. Se lhe for solicitado resumir uma passagem ele responderá: “Se não tens tempo para ouvir-me, contarei um outro dia. (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 215).

Portanto, o que nós, ocidentais, encaramos como repetição e redundância, dentro de uma cultura acústica nada mais é do que o que os africanos chamam de “peculiaridade da forma de contar africana”, que se faz atenta aos detalhes, aos elementos da ambientação da situação resgatada pela memória. Para se enxergar uma sociedade predominantemente oral na amplitude que essa oralidade abarca é necessário conhecer a cultura em que a tradição da oratura está inserida: quais são seus valores, quais são as suas tradições. Qual a representatividade de determinados signos, como se constitui a família dentro dessa sociedade e quais as hierarquias que ela estabelece.

Moçambique e Guiné-Bissau, objetos deste estudo, são países ainda caracterizados por ambientes da cultura acústica. No caso de Moçambique, são aproximadamente 40 as línguas orais faladas, dentre elas estão: ronga, suazi (ou swazi), xichangana, xironga, xitswa, zulu, cnyungwe, cisena, cisenga, cishona, cyao, achuwabo, ekoti, elomwe, gitonga, maconde (ou emakhuwa), kimwani, memane,

suáli (ou kiswahili). Cada uma dessas línguas representa um determinado povo, uma determinada etnia e é por meio dessas línguas que ecoam as tradições de cada etnia, suas memórias. Portanto a língua é um instrumento de identidade. É nela que estão marcados os ritmos de uma cultura, entendendo-se aqui por ritmo tudo aquilo que sonoramente a identifica. A língua é, pois, marca de tradições, de lugares e, metaforicamente, de pátria, entendida aqui como pertença. É através das marcas linguísticas que a língua abarca, que uma determinada sociedade se sente representada. São ritmos e usos que foram e continuam sendo construídos na dinâmica do cotidiano oral, das relações que se estabelecem, que se modificam, dos ditados que se disseminam e alcançam tempos diversos, dos rituais que contemplam tradições, que desvendam significados, etc.

No caso da Guiné-Bissau, também coexistem uma pluralidade de línguas étnicas, como, por exemplo: a Balanta, a Diola, a Fula e a Mandinga, além do crioulo guineense, que surge a partir do contato com o colonizador. Tanto na Guiné-Bissau quanto em Moçambique a língua portuguesa não é a língua de comunicação nacional seja a língua oficial. No caso, por exemplo, da Guiné-Bissau, apenas 12% da população domina a língua portuguesa, sendo o crioulo guineense a língua mais falada.

Várias línguas orais, vários povos, várias etnias coexistem em ambos os países. O que também é comum para esses dois países é o impacto do período colonial sobre suas culturas, promovendo em virtude do caráter devastador da colonização portuguesa em todos os países dos quais foi metrópole, o abafamento dessa cultura nativa.

Segundo Manuel Ferreira (1989), inicialmente, os textos das literaturas africanas de língua portuguesa pouco diziam de seu local de produção devido a contextos políticos que os colocavam em mãos de uma burguesia que seguia os modelos do colonizador. Além disso, como já mencionado anteriormente, as escolas não eram espaços para a propagação das línguas nativas, o que repercute mais uma das violentas cicatrizes da colonização portuguesa em África.

O mapa linguístico de cada país explica a multiplicidade linguística como um fator das tensões que o escritor, geralmente só escrevendo em língua portuguesa, precisa assumir para que o texto literário encene a diversidade.

O mapa linguístico de Moçambique, por exemplo, contempla pelo menos 40 línguas étnicas, além do português, língua oficial. E essa diversidade linguística

moçambicana aponta ainda para outro fato interessante: nenhuma dessas línguas é falada por mais da metade da população, o que significa não haver uma língua dominante, no que diz respeito ao seu uso e nos alerta para a importância da multiplicidade cultural em Moçambique.

Com base nos dados do Censo de 1997, usando a informação das línguas maternas, pode-se identificar alguns grupos étnicos majoritários. Nesse sentido, tem-se o *emakhua*, *xixhanghana*, *elomwe*, *cisena* e português. A língua *emakhua*, que ao mesmo tempo representa o grupo étnico *emakhua*, constitui a língua materna de maior parte da população moçambicana – 26,3%. Em seguida, está o *xixhanghana* com 14,4%. *Elomwe* e *Cisena* surgem na terceira e quarta posição, como a língua materna de 7,9% e 7,0% da população moçambicana, respectivamente. Por sua vez, o Português, que é a língua oficial do país, surge como a língua materna de 6,5% da população.

O mapa linguístico da Guiné-Bissau também apresenta uma infinidade de línguas étnicas, mas, diferentemente de Moçambique, na Guiné-Bissau, há uma língua predominante, o crioulo guineense, que possui dois dialetos, o de Bissau e do Cacheu, no norte do país. Em 1983, o Censo apontava que 44% da população falava o crioulo, 11% falava o português e o restante da população, as línguas étnicas guineenses.

Diante dessa diversidade linguística encontrada em ambos os países, autores moçambicanos e guineenses se vêem tomados pelo conflito que envolve a questão de em que língua escrever seus textos literários e quais as consequências que essa decisão compreende, sejam elas linguísticas, econômicas ou identitárias.

Mia Couto, por exemplo, opta por publicar seus textos na língua portuguesa. Mas, para tal, deixa claro que essa língua portuguesa da qual ele se apropria não é mais aquela levada pelo colonizador, é antes de tudo uma língua portuguesa que ressurge nos seus textos moçambicanizada. Em seu texto *Perguntas à Língua portuguesa* (1997), Mia Couto nos deixa clara qual a sua relação com a língua portuguesa e que língua é essa: é a língua das “idimensões”, aquela que foge às gramáticas, é aquela que retoma a identidade, e não o contrário, “uma língua que dança todas as brisas sem deslocar seu chão”. Com “brincadeiras e brincadeiras”, o escritor moçambicano exercita em “*Perguntas à Língua Portuguesa*” a sua *língua portuguesa moçambicanizada*:

Venho brincar aqui no Português, a língua. Não aquela que outros embandeiraram. Mas a língua nossa, essa que dá gosto a gente namorar e que nos faz a nós, moçambicanos, ficarmos mais Moçambique. Que outros pretendam cavalgar o assunto para fins de cadeira e poleiro pouco me acarreta.

A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o vôo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a Vida tem, é idimensões? Assim, embarco nesse gozo de ver como a escrita e o mundo mutuamente se desobedecem.

Meu anjo da guarda, felizmente, nunca me guardou.

Uns nos acalentam: que nós estamos a sustentar maiores territórios da lusofonia. Nós estamos simplesmente ocupados a sermos. Outros nos acusam: nós estamos a desgastar a língua. Nos falta domínio, carecemos de técnica.

Ora qual é a nossa elegância? Nenhuma, excepto a de irmos ajeitando o pé a um novo chão. Ou estaremos convidando o chão ao molde do pé? Questões que dariam para muita conferência, papulosas comunicações. Mas nós, aqui na mais meridional esquina do Sul, estamos exercendo é a ciência de sobreviver. Nós estamos deitando molho sobre pouca farinha a ver se o milagre dos pães se repete na periferia do mundo, neste sulburbio. No enquanto, defendemos o direito de não saber, o gosto de saborear ignorâncias. Entretanto, vamos criando uma língua apta para o futuro, veloz como a palmeira, que dança todas as brisas sem deslocar seu chão. Língua artesanal, plástica, fugidia a gramáticas.

Esta obra de reinvenção não é operação exclusiva dos escritores e linguistas. Recriamos a língua na medida em que somos capazes de produzir um pensamento novo, um pensamento nosso. O idioma, afinal, o que é senão o ovo das galinhas de ouro?

Estamos, sim, amando o indomesticável, aderindo ao invisível, procurando os outros tempos deste tempo. Precisamos, sim, de senso incomum. Pois, das leis da língua, alguém sabe as certezas delas? Ponho as minhas irreticências. Veja-se, num sumário exemplo, perguntas que se podem colocar à língua:

Se pode dizer de um careca que tenha couro cabeludo?

No caso de alguém dormir com homem de raça branca é então que se aplica a expressão: passar a noite em branco?

A diferença entre um às no volante ou um asno volante é apenas de ordem fonética?

O mato desconhecido é que é o anonimato?

O pequeno viaduto é um abreviaduto?

Como é que o mecânico faz amor? Mecanicamente? [...]

Brincadeiras, brincriações. E é coisa que não se termina. Lembro a camponesa da Zambézia. Eu falo português corta-mato, dizia. Sim, isso que ela fazia é, afinal, trabalho de todos nós. Colocamos essoutro português – o nosso português – na travessia dos matos, fizemos que ele se descalçasse pelos atalhos da savana.

Nesse caminho lhe fomos somando colorações. Devolvemos cores que dela haviam sido desbotadas – o racionalismo trabalha que nem lixívia. Urge ainda adicionar-lhe músicas e enfeites, somar-lhe o volume da superstição e a graça da dança. É urgente recuperar brilhos antigos. Devolver a estrela ao planeta dormente.(COUTO, 1997).

O que parece claro, seja para Mia Couto, seja para Odete Semedo, Craveirinha e outros escritores africanos que lidam com a questão das línguas, é que independentemente de em que língua escrever ou publicar seus textos, essa língua tem que ser antes de mais nada a que se mostra como sendo também de

pertença do escritor, para que nela ressoem os sons, os ritmos, as vozes e as cores de uma cultura múltipla. Ainda que, como se mostra nos versos de Odete Semedo, tomados como epígrafe deste capítulo, essa língua seja muitas vezes o impedimento à expressão mais livre dos afetos que transitam pela oralidade.

### 3 MSAHO E A PROPOSTA DE RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM LITERÁRIA

A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o vôo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a Vida tem, é idimensões? Assim, embarco nesse gozo de ver como a escrita e o mundo mutuamente se desobedecem. (COUTO, 1997).

A história de Moçambique evidencia como o processo de independência se deu tardiamente, o que explica um certo abafamento da cultura dos povos de língua bantu que habitavam a região, e a reverberação impositiva dos valores levados pela colonização. É só mais tarde, em meio a movimentos político-literários que pregavam o anti-colonialismo e reivindicavam a afirmação de uma identidade moçambicana, pautada em ideais de moçambicanidade e na afirmação de uma literatura efetivamente moçambicana, que os modelos europeus foram se mesclando às vozes e sons africanos, a ritmos e marcas culturais bem característicos. Esse processo será intensificado pelo mergulho da cultura e da literatura nas tradições orais.

Não há como se conhecer um país sem resgatar-lhe as tradições, a sua cultura, a sua memória. No caso de Moçambique, existia uma memória cultural que, mesmo abafada no período colonial, nunca deixou de existir. E é essa memória, imersa nas tradições orais, que é resgatada e ganha mais força ainda no período colonial, particularmente a partir da publicação de importantes revistas como *Claridade* (1936), em Cabo Verde, e *Mensagem*, em Angola, no ano de 1952. Em Moçambique, o movimento *MsaHo*, de 1952, defenderá o mergulho nos costumes da terra e o diálogo com vanguardas literárias artísticas europeias e com o modernismo brasileiro.

É, pois, por meio de periódicos como os mencionados, de antologias, como a *Poesia negra de expressão portuguesa*, de 1953, e de textos publicados em veículos importantes como o jornal *O Brado Africano* (1918-1974), de Moçambique, e da proposta da revista *MsaHo*(1952), objeto de estudo deste capítulo, que o mergulho nos costumes da terra se dará de maneira bem intensa.

Ressalte-se que Moçambique, como os demais países africanos marcados pela colonização portuguesa, tem o português como língua oficial. Apesar disso, como já explicitado anteriormente, coexistem no país várias outras línguas de

origem africana. Algumas dessas línguas, mesmo não sendo oficiais, são muitas vezes mais usadas que o português, devido a uma série de fatores que remontam à história e à cultura moçambicana. Essas línguas, acima de tudo, identificam culturalmente um povo. Nelas estão marcadas tradições, rituais e recursos de criação e expressão que representam um determinado povo e lhes dá identidade. A literatura, desde as primeiras décadas do século XX, procura trazer para o texto literário, escrito em português, as marcas culturais que perpassam a oralidade.

Autores como Rui de Noronha, José Craveirinha, Noémia de Sousa publicam seus textos e se lançam na vida literária por meio de jornais como *O Brado africano* (1918-1974), *Itinerário* (1955). Todos eles são autores que ratificam o ideal do anti-colonialismo e, mediados pela literatura, se utilizam de estratégias para que o texto literário abarque essa luta. Portanto, são autores que, cada um à sua maneira, e por meio de suas publicações, difundem um ideal de resgate cultural e identitário de Moçambique. Obviamente, esse ideal perpassa a palavra, a língua, e, se a língua utilizada é a implantada pela colonização, há que transformá-la para que nela caibam todos os sons de uma África híbrida, multicultural e com raízes orais tão fortes.

Vários estudiosos, dentre eles José de Sousa Miguel Lopes (2000), consideram ser a cultura moçambicana efetivamente mais acústica que visual porque as tradições são perpassadas pela oralidade. Os sons dos batuques, dos tambores, as danças encenam um ritual e abarcam um significado, que é transmitido de uma geração a outra por meio da palavra oral. Segundo Hampatê Bâ (1982): “Cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”, pois as tradições são veiculadas por meio da oralidade.

Como trazer, então, para o campo visual, para a escrita literária, esse universo cultural sonoro, em que a música, a dança, o ritmo, se fazem presentes?

Segundo Manuel Ferreira (1989), já citado, as tradições presentes em textos literários africanos escritos em português até o início do século XX, por vezes, pouco expressavam o seu local de produção. Muitas vezes, esses textos eram escritos por escritores portugueses que viviam em África, os quais, embora conhecessem as tradições, não as cultivavam. As distâncias entre os textos literários desses países e a efetiva representação de seu local de produção só serão reduzidas a partir do empenho dos escritores de romperem com o processo de colonização e assumirem uma voz com a qual eles se identifiquem.

No caso de Moçambique, a legitimação dessa voz outra surge ainda no período colonial e se fortalecerá no projeto do movimento *Msafo*, que, embora de duração efêmera, teve uma importância significativa no processo de afirmação de uma identidade cultural, sufocada até então, pela colonização. *Msafo* segue a tradição de outros importantes jornais de Moçambique, *O Brado africano*, *O Itinerário* e, apesar de ter tido apenas um número, marca a história literária do país por seu projeto inovador. *Msafo* já abarca, na força do seu título, a sua proposta: o nome significa o canto do povo chope, etnia moçambicana do sul. De acordo com as propostas do movimento, era preciso romper com a cultura do colonizador e mergulhar no universo cultural moçambicano. Como afirma Carmen Tindó, a proposta de *Msafo*

[...] estabeleceu um corte em relação aos cânones portugueses que regiam os paradigmas literários até então vigentes em Moçambique. Virgílio (de Lemos) foi um dos grandes defensores da criação de uma verdadeira *poiesis* moçambicana, antropofágica e descentrada em relação ao fazer literário imposto pela colonização. Propunha e praticava uma poesia rebelde, cujas imagens, o ritmo e o vocabulário revelavam os diversos saberes culturais presentes no múltiplo tecido social moçambicano (SECCO, 2011).

Nada mais justo que propor à revista um nome que indica a força da cultura dos povos chope, uma das várias etnias do país. Era preciso dizer quais eram os ritmos dessa terra, quais as suas cores, as suas vozes. Era preciso fazer com que o “país existisse”, resgatar-lhe a memória. O movimento *Msafo* propunha, portanto, criar uma poesia genuinamente moçambicana, que se rebelasse contra os paradigmas do colonizador.

Como bem acentua Carmen Tindó, a proposta de *Msafo* abarca a proposta de uma linguagem inovadora, procurando libertar a língua do jugo da razão colonial: Se a língua usada era a do colonizador, há que subvertê-la; há que africanizá-la, hibridizando-a com os falares da terra. A língua é então “recriada” para que nela “caiba” a cultura moçambicana, para que dela ressoem vozes que não sejam somente a do colonizador. Virgílio de Lemos, um dos criadores do movimento, sublinha que:

É preciso lembrar que 80% das pessoas têm o português como segunda língua, estando em primeiro a sua própria língua africana. Isto faz com que as pessoas, ao se apropriarem do português, façam este processo de remodelagem, recriação e reinvenção da língua de maneira que ela fique elástica e plástica para poder expressar o que está dentro da alma das pessoas. (LEMOS, 1998, p. 428).

Surgindo, pois, em pleno domínio do colonizador, no ano de 1952, *Msafo* tem como fundadores Virgílio de Lemos, idealizador e editor da revista, Augusto dos Santos Abranches, Reinaldo Ferreira, Domingos de Azevedo, Antero Machado, diretor artístico, e Eugênio de Lemos, secretário. Além desses escritores, contribuem com textos publicados na revista José Craveirinha e Noémia de Souza. O fato de a revista ter tido apenas um primeiro e único número deveu-se à censura exercida pela ditadura de Salazar (PIDE), que se estendia à África. Segundo alguns críticos, sua configuração era revolucionária, embora hoje pareça bastante utópica. Essa visão utópica pode ser vista já na nota de abertura da revista, que delinea uma proposta literária procurando valorizar “os elementos nativos”, logo, de certa forma, uma literatura “puramente” moçambicana:

Contra todas as previsões e contra toda a expectativa temos nesse momento a consciência de que a poética de “Msafo” não constitui uma corrente distinta diferenciada com raízes vincadamente moçambicanas [...] mas o que nesta primeira folha revela ainda desencontro estético, formal ou expressivo numa segunda folha poderá tornar-se homogêneo e vir a definir uma força resultante do contacto com elementos nativos, que hoje ainda formam uma massa disforme dependente e incolor (MENDONÇA, 2001, p.165).

Obviamente, a busca de uma literatura pura e nesse caso a idéia de uma literatura genuinamente moçambicana se faz realmente utópica, pois a própria concepção do fazer literário abarca os trânsitos, os diálogos. Considere-se que mesmo que desses intertextos surja um novo texto, ele irá dialogar direta ou indiretamente com outros textos pré-existentes. E não foi diferente com a poesia publicada em *Msafo*: o mergulho nas tradições perpassou também por um mergulho em movimentos como as vanguardas européias, a Negritude, o neo-realismo português e o Modernismo brasileiro. Era preciso olhar para fora para se enxergar Moçambique por dentro. As tendências externas foram reconstruídas, foram intertextualmente reformuladas numa espécie de releitura antropofágica do alheio para que dele surgisse uma voz identitária moçambicana.

Para que a feição revolucionária da revista possa ser melhor compreendida, é necessário destacar cada um dos seus integrantes, suas propostas, suas publicações e particularidades de seus textos literários para demonstrar como cada um assumiu os pressupostos que definem *Msafo*.

### 3.1 Vejamos, inicialmente, a proposta de José Craveirinha para falar das misturas que o configuram

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto. Isto por parte da minha mãe, claro. Por parte do meu pai, fiquei José. Aonde? Na Av. Do Zihlahla, entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres.

Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato...

A seguir, fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros.

Quando o meu pai foi de vez, tive outro pai: seu irmão.

E a partir de cada nascimento, eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique.

A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe preta.

Nasci ainda outra vez no jornal *O Brado Africano*. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia Delgado.

Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso.

Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por parte de minha mãe, só resignação.

Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta.

Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando quis. E como quis.

Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes, altas horas a noite (MENDONÇA; SAÚTE, 1989, p. 8-10).

Como o próprio poeta se apresenta por meio da nota autobiográfica acima, datada de 1977, ele nasceu (“pela primeira vez”) em Lourenço Marques, atual Maputo, em 1922.

José Craveirinha desempenhou diversas atividades tais como funcionário da Imprensa Nacional de Lourenço Marques, jornalista, futebolista, tendo também colaborado em diversas publicações periódicas, como *O Brado Africano*, *Itinerário*, *Notícias*, *Mensagem*, *Notícias do Bloqueio* e *Caliban*.

Foi preso pela PIDE e mantido na prisão durante 5 anos. Posteriormente, após a independência de Moçambique (1975), tornou-se membro da FRELIMO e presidiu a Associação Africana.

Filho de uma africana com um português, Craveirinha foi morar com o pai, mas nunca cortou os vínculos com a mãe e com a terra natal. Esses vínculos ressoam em sua poesia através da apropriação e reinvenção da língua portuguesa pelo poeta. Craveirinha remodela o português de Camões e o hibridiza, possibilitando que ele se misture a sua língua da afetividade, o ronga, língua materna, da qual ele fez questão de nunca se separar.

A proposta do *Msafo* de mergulho nas próprias raízes e na afirmação da terra e de um passado visto como espaço de conquista da identidade sufocada pela colonização é, pois, efetivada por Craveirinha em sua obra poética.

Em seu poema *A fraternidade das palavras*, por exemplo, o poeta nos mostra estratégias utilizadas por ele para resgatar o hibridismo de línguas existentes em Moçambique e, dessa forma, fazer com a que a língua portuguesa assuma uma feição também moçambicana. Ao misturar a língua portuguesa com as línguas nacionais, marcadamente a língua ronga, herdada da mãe, o poeta acentua o hibridismo com que descreve, poeticamente, a sua terra. O poema, já referido e parcialmente analisado no primeiro capítulo, merece ser novamente considerado:

O céu  
 É uma *m'benga*  
 Onde todos os braços das *mamanas*  
 Repisam os bagos de estrelas.  
 Amigos:  
 As palavras mesmo estranhas  
 Se têm música verdadeira  
 só precisam de quem as toque  
 ao mesmo ritmo para serem  
 todas irmãs.  
 E eis que num espasmo  
 De harmonia como todas as coisas  
 Palavras *rongas* e *algarvias ganguissam*  
 Neste *satanhoco* papel  
 E recombina o poema (CRAVEIRINHA, 1972, p.151).

Já na 1ª estrofe, ao dizer que “o céu é uma *m'benga*” (pote de barro utilizado para moer o milho) onde os braços das mulheres mais velhas, mais respeitadas (manamas) repisam os bagos de estrelas, o poeta subverte a ordem natural das coisas: nesse caso, são os braços que repisam e não os pés como naturalmente se espera. Ao romper com essa ordem natural e dar aos braços funções que são dos pés, há implícita a intenção de ruptura e a de assumir, poeticamente, as tradições da terra e o trabalho das *mamanas* de que os vasos sempre à cabeça são tomados como um símbolo a ser venerado.

O eu poético assume “palavras estranhas” que se irmanam às da língua portuguesa, o que corrobora os sentidos propostos pelo próprio título do poema: “A fraternidade das palavras”. Mas, para que essa fraternidade se estabeleça, é preciso que as palavras tenham música verdadeira, de alguém que as toque e que o ritmo seja respeitado. Portanto, o poeta respeita a língua portuguesa, mas a retrabalha por meio de palavras rongas que se mesclam a *algarvias*, numa possível referência à

origem do pai português, como já indicado no primeiro capítulo. As palavras em ronga, colocadas lado a lado com as palavras em português constroem uma espécie de namoro, de conquista de espaço na cena literária, mesmo que esse espaço, metaforicamente, seja visto como um “satanhoco papel”. A metáfora, que explora os vários sentidos da palavra “satanhoco” (sacana, esperto, feiticeiro), permite que o poeta assuma o resgate da oratura moçambicana; as palavras, imersas na afetividade provinda das línguas paterna e materna, são marcadas no papel em que o poema se mostra. E é dessa mistura, entre as palavras, supostamente fraterna, mas que se sabe inicialmente tensa, que “recombinam o poema”, que ressignificam uma língua que deixa de ser simplesmente a do colonizador para também ecoar vozes de uma África moçambicana, que se faz o poema. A língua portuguesa é subvertida no poema na medida em que as palavras rongas se unem às palavras em português e a língua do pai só faz sentido se for retrabalhada, se for africanizada.

O poeta vai muito além da hibridação entre o português e o ronga. Ele remodela o português para que esse idioma se aproxime da língua que o identifica, das sonoridades que a língua ronga, permeada pela oralidade, traz. Por meio de estratégias de construção textual permite a presença da língua ronga no gênero poema, legitimado pelo português. Essa “fraternidade” possibilita que o poema chegue mais perto da carga de afetividade que a sua língua africana abarca. Para isso, como já afirmado, Craveirinha constroi um poema permeado por sons, ritmos e por uma sintaxe mais próxima da oralidade. As palavras se adequam à música e ao ritmo no poema.

No poema *Hino à minha terra*, Craveirinha nos possibilita perceber tudo isso. O poeta celebra a sua terra, mas o faz através da reinvenção da língua portuguesa. O poema é permeado por vocábulos em ronga, o que deixa explícito que para falar do amor à sua terra de origem, valendo-se da língua portuguesa, é preciso que nela se insira também a língua oral que, na sua memória afetiva, identifica essa terra: “[...] e todos os nomes que eu amo belos na língua ronga...”

Craveirinha cria então, possibilidades de celebrar a oralidade, cantando os nomes naturais dos espaços geográficos de sua terra, gritando-os nas línguas de seu país: “ronga, macua, suahili, changana, xistusua, bitonga”. Exaltar os nomes de espaços geográficos importantes de sua terra, em ronga, por exemplo, é trazer para o seu texto os sons desses espaços.

[...] E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!  
 E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!  
 E outros nomes da minha terra  
 Afluem doces e altivos na memória filial  
 E na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza [...]  
 Oh, as belas terras do meu áfrico País  
 E os belos rios e os belos lagos e os belos peixes  
 E as belas aves dos céus do meu País  
 E todos os nomes que eu amo belos na língua ronga  
 Macua, suaíli, changana,  
 Xítsua e bitonga  
 Dos negros Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca  
 Zongogene, Ribáuè e Mossuril. [...] (FERREIRA, 1989, p.333-336)

E aos sons das toponímias em ronga e em outras línguas do país se unem os sons dos nomes de alguns dos instrumentos musicais africanos, evocados e louvados também no poema (xipalapala, por exemplo). Louvar as danças e ritmos do seu país e as várias línguas que o definem é ouvir-lhes o som, que talvez a língua portuguesa não se mostrasse capaz de afetivamente alcançar. Dizer das frutas de seu país (Nhantsuma, mampsincha, mavúngua- frutas tropicais) na sua língua de origem é quase sentir-lhes o gosto.

O poema é marcadamente oral, o eu poético vai percorrendo espaços, evocando-os através do grito aos seus nomes, celebrando tradições, ritmos, elementos da paisagem, instrumentos musicais africanos, que ganham mais força e vida através da linguagem por ele utilizada. Ao gritar os nomes dos lugares em línguas naturais moçambicanas, o poeta, simbolicamente, assume a força das tradições do país e resgata-os do esquecimento que os nomes dados pela colonização portuguesa provocou. Craveirinha recorre, portanto, aos sons de sua terra e à sonoridade dos nomes que lhe conferem identidade. O poeta mescla português e línguas orais africanas, ou melhor, africaniza o português para que assim possa efetivamente celebrar a sua terra.

José Craveirinha, à sua maneira, rompe com os padrões usuais da língua portuguesa. O poeta africaniza essa língua, permite que ela se encontre com o ronga. Ao celebrar a língua paterna e a materna, permite que, em seu poema se imbriquem os sons, os ritmos, os batuques, os tambores, os feitiços, as tradições de uma África também híbrida.

Craveirinha marca a história literária de Moçambique e é considerado por muitos críticos um dos fundadores da literatura moçambicana, pois o poeta inaugura uma nova estética, uma nova forma de fazer poesia, em que o hibridismo, a moçambicanidade e a oralidade estão presentes. Retomando as palavras de Leite:

Craveirinha Criou, por assim dizer, um “gênero”, que ele próprio parodia ironicamente:

Cada vez mais me envaidece/ a honra imerecida de pertencer/ à maioria em que me / confinam. Patético cidadão chateado/ recopio a rigor/ o gênero Zé Craveirinha. (LEITE, 2002, p.22).

### 3.2 Virgílio de Lemos

Fundador do *Msafo* e com idéias sempre inovadoras, Lemos ajuda a reascender a poesia moçambicana até então abafada por uma cultura europeia imposta pelo colonizador. Lemos, filho de portugueses pertencentes à burguesia, nasceu em 1929, na ilha de Ibo, na costa norte moçambicana. Lemos se situava, em Moçambique, entre dois mundos: o da burguesia, da qual seus pais faziam parte, e o dos empregados da casa, com quem aprendeu a falar algumas palavras de línguas africanas locais, já que estas não eram ensinadas nas escolas e eram faladas apenas pelos nativos.

A obra de Virgílio de Lemos, apesar de ser de suma importância para a história literária de Moçambique, não teve o reconhecimento que lhe cabia no passado. O autor saiu de Moçambique em 1963 para se livrar da perseguição da PIDE, órgão de censura do regime ditatorial português, e acaba por ser considerado um apátrida. Ainda em Moçambique, Virgílio de Lemos chegou a responder a processo por crime contra a bandeira portuguesa, em virtude do poema em que, metaforicamente, aproxima o símbolo nacional português de uma vestimenta popular moçambicana: “kapulana vermelha e verde”:

[...] Ah! Tantos desconhecidos mortos  
os que nasceram mais tarde  
não hão-de-gritar humilhados  
bayete-bayete-bayete  
à kapulana vermelha e verde  
se substituírem no tempo  
kapulanas de várias cores [...] (LEMONS, 1999, p. 38).

Por motivos políticos, Virgílio de Lemos, à luz de Fernando Pessoa, cria heterônimos para assinar suas obras. Cada um de seus heterônimos tem uma personalidade própria, uma forma própria de escrever e de ver o mundo. Mas, também nessa tradição, Lemos inova mais uma vez, criando um heterônimo

feminino, Lee-li Yang. Em entrevista, o poeta fala sobre a forma como enxerga esse fenômeno:

No fundo a heteronímia reflecte o que mais tarde Lacan designou como “descentramento do sujeito”. [...] De resto, a heteronímia é uma teia de fugas [...] Teia de fugas para escapar à censura e, mais que isso, ultrapassar o provincianismo colonial, abrindo Moçambique ao mundo, trazendo-lhe os ecos das vanguardas europeias, do Movimento Pau-Brasil, da Negritude, entre outras correntes surgidas nas primeiras décadas do século XX. (LEMOS, 1999, p. 143)

Os heterônimos até agora conhecidos são: Duarte Galvão, Bruno dos Reis, Lee-li Yang, V. Klint (que escreveu poesia entre 1967 e 1973); V. Ernest (que redigiu um livro de análise política sobre a Guerra dos Sete Dias e a Palestina); V. Altdorfer. Duarte Galvão é seu heterônimo mais engajado com a situação político-social de Moçambique. É ele quem assina vários dos textos publicados no *Caderno Negra Azul*, dentre eles o poema intitulado *O tempo de Msaho*.

Esse é um dos poemas em que Virgílio de Lemos, por meio do heterônimo Duarte Galvão, marca textualmente as propostas de *Msaho*. O próprio título do poema já abarca a idéia de um outro tempo, um tempo de *Msaho*, tempo de música, canto, mas não de qualquer música, e sim daquela que representa, que identifique a sua cultura:

#### O tempo de Msaho

Nada reacende tanto  
que o amor  
ausente  
olho de vertigem  
embaraçado,  
mundo que se busca  
visionário  
o coração quem manda.  
o último deus  
é revolução erótica  
vai e vem das imagens  
nos espelhos  
o corpo busca  
o seu rosto o desejo  
luz. (SECCO, 1999, p. 28)

Ao longo dos versos o eu poético se expõe, valorizando as manifestações ditadas pelo coração, metaforicamente visto como “o último deus/e revolução erótica.” (p. 28). Vê *Msaho* como uma força que faz parte do ideal de liberdade, de viver intensamente os vários percursos dessa revolução. Essa “revolução erótica” permeia vários dos textos de Duarte Galvão. Dessa forma, o poeta subverte o

modelo literário dado pelo colonizador para construir poemas com um “corpo erotizado”. O corpo e a voz do poema se transformam em figurações do desejo e transitam pelo corpo da mulher, da ilha e da própria poesia. A forma pronominal “teus” indica a quem o poeta se dirige na última estrofe do poema: à própria poesia. Do próprio embate das palavras no corpo do poema é possível que surja enfim a liberdade:

A última revolução sou eu destino  
 Nómada que busca a ficção  
 De teus gritos corpo  
 Contra corpo  
 No desgarre da idéia  
 Liberdade.  
 (SECCO, 1999, p. 28)

Duarte Galvão corporifica, em alguns poemas, o que Virgílio de Lemos chamou de Barroco estético:

O meu conceito de barroco estético, que tanto seduziu Borges, Carpentier e Leiris, seria a formulação mais exacta da antropofagia cultural onde eu incluía as transgressões e irreverências dos moçambicanos, brasileiros e cubanos (LEMOS, 1997, p.29).

Rompendo com normas da tradição literária vigente, o poema quase não tem pontuação. Ao fugir das regras e normas do português da metrópole, revela sua rebeldia com relação às normas linguísticas impostas pelo colonizador, e dessa forma, o poeta vai dando liberdade às palavras e ao seu fazer poético. De acordo com Secco, na poesia virgiliana,

[...] a estrutura barroca nada tem a ver com a do barroco europeu religioso, impregnado da ideologia cristã advinda do Concílio de Trento. Desse barroco foram retirados apenas os elementos estéticos: o labirinto, a vertigem, os espelhamentos, os redemoinhos, o abismo, os duplos [...] (SECCO, 1999, p.55).

Na entrevista já citada, Lemos comenta:

O barroco estético e o erotismo acompanharam a minha poesia desde o início até hoje. Mesmo nos poemas abordando o social, há uma certa agressividade erótica. Apesar de ter vivido momentos trágicos, de ter presenciado ao que foi o terror e a ilusão, o erotismo e a ironia ajudaram-me a exorcizar ou a superar esse lado trágico de certos períodos. (LEMOS, 1998, p. 422).

No poema “*Msaho dada*”, Lemos utiliza-se de alguns das imagens mencionadas por Carmen Tindó para construir uma linguagem inovadora, labiríntica, dissonante, rebelde e antropofágica. O poeta mais uma vez, subverte a

língua do colonizador e dá à sua poesia a liberdade que é apregoada na proposta de *Msaho*. Lemos, atento às inovações trazidas pelas vanguardas europeias e pelo Modernismo brasileiro utiliza-se de estratégias textuais em “*Msaho dada*” que dialogam com o Dadaísmo, mas também com os sentidos de antropofagia que está na proposta do Modernismo brasileiro. Lemos olha para fora do seu país, para as vanguardas, para assim poder enxergar melhor o seu país. Pode-se dizer que o próprio nome do poema aponta para o fato de que as inovações propostas pelo Dadaísmo são assumidas, mas com os olhos voltados para a sua terra, significada pela palavra *Msaho*. “*Msaho dada*” ratifica, assim, o descompromisso do Dadaísmo com a racionalidade, valorizando o acaso, o acidental, para indicar o rompimento com a lógica da colonização, com o propósito de reinventar a língua e dar voz a “esse canto *Msaho*”.

O poema não tem pontuação, não segue o que apregoam as normas do português, valoriza as línguas africanas (quimoéne, makwa, swahili) e evoca nomes ligados às vanguardas europeias, como Tzara, Jean Arp, Kandinsky e Cendrars, de forma desordenada, ratificando a proposta da escrita *dada* e o completo descompromisso com uma expressão mais lógica. Os nomes evocados no poema retomam a rebeldia do movimento europeu, evidenciada pela evocação que faz de participantes desse movimento. Ao evocar Tristan Tzara e Duchamps ele traz para o poema os “ideais” do manifesto dadaísta desses importantes representantes. As palavras de Tzara fortalecem a proposta de *Msaho*:

Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra manifestos [...]. Eu redijo este manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente, numa única fresca respiração; sou contra a ação pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom-senso. (TZARA, 2010).

Virgílio de Lemos reinventa esse manifesto antropofagicamente ao dizer:

Tzara eroticus  
Mocambicanis  
*Msaho* (SECCO, 1999, p. 31).

Vê-se então que a invenção Dada transforma-se em uma proposta de poesia inovadora moçambicana, pautada nas idéias de Tzara, transcendendo-as, pois o universo é o africano. O descompromisso é com as normas literárias lusitanas, com a língua portuguesa da metrópole. O mergulho em sua cultura se faz cantando a

sua diversidade, com a leveza das tradições culturais das ilhas : “Aéreas de ilha em ilha/Mar/Descentralizado/ DADA”. (SECCO, 1999, p. 31)

Lemos evoca Marcel Duchamp, que cria a expressão *ready made* e o coloca lado a lado com Mallarmé, que revoluciona a poesia do século XIX. Dialoga com “Um coup de dê”, poema de versos livres, cujo título, “um lance de dados” indica rompimentos e defesa do acaso. Virgílio de Lemos, assim como Mallarmé, rompeu com a sintaxe tradicional, daí a importância da referência ao poeta francês em “Msaho dada”.

No mesmo poema, Lemos cita também o casal Pancho e Dory Pancho. Pancho era um arquiteto, pintor e escultor português, responsável por construções bastante representativas em Moçambique, onde morava com Dory. Portanto, cada nome citado em *Msaho dada*, posto de forma desordenada, aparentemente aleatória, corrobora com os ideais de ruptura, de liberdade, apregoados pelo movimento *Msaho*, pois são nomes que, a seu tempo, também carregavam ideais revolucionários.

No poema “Pensamento Msaho”, o poeta repudia o peso do passado para exaltar um outro tempo, o tempo de Msaho, tempo de olhar para África com um olhar africano, tempo de olhar para Moçambique, enxergar e enaltecer as tradições, a cultura e as raízes moçambicanas:

O que tem importância

é o que faço hoje  
e aqui, cinco horas  
da madrugada, no dia  
17 de Outubro de 51  
no tempo e espaço  
da lua nova: msaho.

O que tem importância  
é o som musical  
da tua voz; o que dizes  
o teu destino  
singular, e o meu,  
que busca o irreal  
a ficção ímpar  
do teu corpo secreto  
de memórias  
nômadas famintas  
sem casa própria (SECCO, 1999, p. 26).

Quando o poeta diz que “o que tem importância/ é o que faço hoje”, ele implicitamente nos diz que tudo aquilo que foi feito anteriormente pela literatura

colonial, não importa mais, porque algo de novo está sendo feito hoje e é de maior relevância. O movimento que defende inaugura um novo tempo e um novo espaço: o “da lua nova: msaho”. Ao mesmo tempo, o hoje e o ontem contrapõem Msaho, expressão do presente que intenta um mergulho nas culturas do país, embora um passado (ainda presente) reverbere interdições à poesia e dialogue com a voz, com as sonoridades dos cantos.

Na segunda estrofe o poeta ressalta a importância da sonoridade, o que retoma o próprio título do poema, que, como já dito, significa canto, na cultura chope do sul de Moçambique. O uso do pronome “teus”, em “teus sons”, refere-se ao próprio corpo do poema, que é erotizado e resgatado na interação com o poeta que busca uma ficção diferente das de “ontem”. Considerada ímpar, a sua poesia quer resgatar as “memórias nômadas/famintas/sem casa própria”. Pode-se entender “casa, própria” como alusão à própria revista que nasce com o propósito de abrigar um ideal também ímpar de mergulho nas memórias e raízes moçambicanas.

A poesia de Lemos, como se vê, ratifica literariamente a proposta da revista *Msaho* (1952). Em entrevista, o próprio Virgílio de Lemos nos aponta os ideais e a importância da revista. Os fragmentos da entrevista, que se seguem, ressaltam trechos das respostas dadas pelo poeta a Michel Laban, em 1998:

Msaho foi, juntamente com outras publicações, herdeira próxima do Manifesto Pau-Brasil (Oswald de Andrade), do Modernismo de São Paulo, do Dadaísmo e dos primeiros anos do Surrealismo. [...] Msaho acabou por ser uma folha de poesia, mas deviam ser vários números – depois se passaria à música, ao teatro. [...] É influência do Concretismo brasileiro em mim e do Dadaísmo. Em Moçambique conhecia-se pouco o Concretismo brasileiro. Devíamos brincar, saber se podia casar brincar com criar. [...] É preciso que se fale da utopia que nos animava naquela altura, em 1950: Msaho é representativa dessa utopia. [...] Em 1952, eu chamei a atenção dos pequenos sinais que anunciavam uma literatura “moçambicana”, em Msaho, mas eram balbuciantos. Havia indícios de um nascimento de uma literatura “crioula”, já nos anos 50. Eles acentuaram-se agora nos anos 90. Desse barroco estético já há sinais no Mia Couto (*Terra Sonâmbula*), no Eduardo White e, talvez, na poesia dos anos 70 e 80 do José Craveirinha. [...] (LABAN, 1998, p. 428).

Era preciso, como diz o poeta, acreditar na utopia, “nos pequenos sinais que anunciavam uma literatura “moçambicana” e um dos meios encontrados foi a revista *Msaho*, que almejava dar voz a uma África sufocada pela colonização. Por trás dos valores e tradições de uma África impositivamente europeizada, havia uma outra

até então “apagada” pela opressão colonial. Segundo Virgílio, nos tempos da ditadura salazarista, os ideais de pátria e de identidade, deslocados da nação portuguesa, lhes eram negados:

Para nós não havia Pátria. Uma ditadura colonial não podia ser Pátria.  
Moçambique também não podia ser Pátria de ninguém.  
Não era nem Estado, nem país e muito menos ainda Nação.  
Aquilo que hoje ainda não é, nem será tão cedo. (LEMOS, 1997, p. 124).

*Msafo* representava, portanto, além de uma forma de resistência ao colonialismo, um resgate da voz e da identidade de povos até então reprimidos pela agressividade do processo colonial. Nesse esforço, é possível pensar que os heterônimos e o próprio ortônimo Virgílio de Lemos, além de representarem as várias faces de um eu fragmentado, sinalizam também para as várias faces de um país, no caso, Moçambique multicultural.

Virgílio de Lemos, por meio do heterônimo Bruno dos Reis, explica: “Eu sou homem, sou várias culturas.” Assim, ao se fragmentar em vários a partir de seus heterônimos, Lemos nos possibilita perceber a multiplicidade cultural do seu país, Moçambique e as várias faces de sua diversidade cultural. É o que afirma Melo:

Consciente da dilacerada identidade de Moçambique, um país multifacetado, com heranças africanas, portuguesas, árabes e indianas, o sujeito lírico da poética virgiliana sente-se “um estrangeiro para si mesmo”, subdividindo-se em vários *eus* para expressar o estilhaçamento da “imagem interior” e, ao mesmo tempo, buscar sua identidade múltipla através do corpo da poesia. (MELO, 2003, p. 26).

Já Angius aponta a relação/diálogo entre os heterônimos virgilianos e outros poetas com quais Lemos convive, ainda que literariamente:

Em todos os heterônimos se adivinha a presença de mitos antigos, as alusões e os topos conhecidos na Literatura de todos os tempos, cada uma dessas faces revela-nos um poeta que conhece outros poetas e com eles convive. (LEMOS, 1999, p. 136).

Seja como “estilhaçamento da “imagem interior” ou como remissão a outros poetas com quem convive, Virgílio de Lemos revoluciona até mesmo quando o assunto é heteronímia, pois, além de dar voz a Duarte Galvão, Bruno dos Reis, V. KLint, V. Ernest, V. Altdorfer, o poeta nos coloca diante de Lee-Li Yang, seu heterônimo feminino, que segundo o autor :

[...] escreveu os seus poemas como cartas de amor breves, mas de grande densidade. Os poemas eram dedicados a Duarte Galvão. Eram pequenos poemas ligados por um fio comum, fio de luz, força da paixão de Lee-Li Yang e do Dom Juanismo de seu companheiro; há neles sedução pela ironia, crueldade diante da ausência e uma infidelidade insuportável. (LEMOS, 1999, p. 146).

Uma mulher, macaense, que escreveu seus poemas, definidos por Virgílio de Lemos, como cartas, entre 1951 e 1953. Ainda segundo Lemos:

Lee-li Yang metaforiza o corpo do desejo de uma escritura que se faz arma política de libertação feminina. Mulher viajada e com grande cultura, Lee-li Yang não se batia contra os homens; procurava dialogar com eles mesmo quando denunciava o machismo. Não se restringia a qualquer feminismo de época. Entre sol e sombra, ardor e solidão, buscava a própria voz. O oriente a que recorria era metáfora do infinito, o outro lado da vida, espaço de liberdade do próprio inconsciente. (LEMOS, 1999, p. 146-7).

A descrição que o autor faz de seu heterônimo feminino nos deixa claro que não se trata de uma mulher que repercute os paradigmas, preconceitos e dogmas da sua época. Lee-li Yang sinaliza na direção contrária, pois está a frente de seu tempo, tem idéias libertárias e assume uma voz que às outras mulheres da época era negada:

Destruo as lendas de Polichinelo histórias  
de dráculas monstros vampirose  
reescrevo a bíblia do teu falus  
tuas réplicas meu Don Juan  
de língua contrafeita  
e murcha meu coração  
Selvagem.  
no desfolhar de meus vícios e caprichos  
intrépido gala-gala de cabeça azul  
minha luxúria desmedida meu sol  
de repetição minha desabitada  
alma serei tua amante  
nunca tua escrava ingênua e  
cega.  
(SECCO, 1999, p.42)

A poeta rompe com os paradigmas, desconstrói os mitos, ocupa espaços diferentes daqueles pré-estabelecidos, e se permite o lugar de amante e não o da “escrava ingênua e cega”.

Virgílio de Lemos por meio de cada um de seus heterônimos, salvo as diferenças e peculiaridades de personalidade condizente a cada um deles, parece confluir sempre para um denominador comum: a ideia de liberdade: libertação da repressão colonial, libertação da voz feminina que se esconde atrás do machismo da sociedade moçambicana, libertação das etnias negras de Moçambique à medida

em que denunciou a opressão existente contra elas, etc. E essa liberdade se dá primordialmente por meio da libertação da língua portuguesa, das suas palavras que não se rendem a uma língua portuguesa metrificada pelo colonizador. E essa ideia se textualiza na obra de Lemos :

Ser ilha, sem limites  
Vertigem, vibração  
Vôo da memória  
Na subversão de si  
mesma, [...]  
(SECCO, 2001)

Secco sublinha que:

O lirismo de Virgílio nunca seguiu uma única via. A produção do heterônimo Duarte Galvão representa uma dicção mais comprometida com o social, mas, mesmo as agrestes arbitrariedades, não esquece o labor estético ensinado por Msaho (1952), cuja proposta abriu a poética moçambicana a uma constante transformação lingüística, tecida de metáforas eróticas que fizeram do corpo do poema o lugar do cio e do transe verbal. O poema desconstrói desse modo os paradigmas coloniais[...] Identificada ao mar e à ilha, a língua portuguesa, na obra de Virgílio de Lemos, se converte em moçambicana e, simultaneamente, cosmopolita viagem, abrindo-se sem limites aos ventos da imaginação e do erotismo verbal (SECCO, 2001).

Em seu poema *Antropofagia delirante* Lemos explicita metalinguisticamente a relação que o poeta tem com a língua: é uma relação de intimidade, incestuosa: a língua devora o poeta em virtude do processo de tensão que se estabelece entre escritor e escrita, mas, ao mesmo tempo que esse processo de construção do texto poético é tenso, ele é também prazeroso, o que faz com que a ideia de incesto surja também da união sexual entre poeta e língua. É o poeta que dá a língua vida: “é no meu canto que vives”, é o poeta que reinventa “as sombras da língua, as fugas” e a faz renascer “livre”.

Antropofagia delirante  
Mas qual o poeta que não tem,  
incestuosa,  
uma relação com a língua  
qual a língua que não devora  
o poeta?

É no meu canto que vives  
é no meu corpo  
que morres  
meu Amor, meu sangue,  
poesia.

quanto mais reinventas as sombras  
 da língua, as fugas,  
 mais outro será o sol  
 do desafio  
 quanto mais perto do absurdo  
 mais real:  
 vestígios da lama no teu  
 rosto. Mãos de Irreal.  
 Vagabundo, o silêncio  
 devora  
 a memória. Volúvel,  
 o coração  
 se compromete com  
 a palavra.  
 A língua é uma canção  
 que morre  
 se não lhe conheces o refrão  
 se não lhe dás a volta  
 e recomeças,  
 Livre.  
 A língua é uma canção  
 que assobias,  
 que devolves à memória,  
 sem artifícios, nua,  
 irreverente, outra  
 e tua. (SECCO, 1999, p. 32-33).

### 3.3 Noémia de Sousa

Noémia de Sousa, nome pelo qual é literariamente conhecida Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, nasceu no Catembe, Moçambique, em 1926 e emigrou para Portugal em 1951. De lá, rumou em 1964 para Paris (França), onde permaneceu até 1975, altura em que decidiu regressar a Lisboa, cidade em que ficou até à sua morte, ocorrida a 4 de dezembro de 2002.

Noémia de Sousa destacou-se particularmente na abordagem de temas de exaltação de valores africanos e moçambicanos e de denúncia da opressão colonial.

Em 1949, Noémia de Sousa publica no jornal *O Brado Africano* o poema “Poesia não Venhas” e o assina com as iniciais N. S. Desde então tem o seu nome marcado como indicativo de uma nova atitude estética na poesia moçambicana, até então motivo de críticas em virtude da estagnação na qual se encontrava. Moçambique mostrava-se diferente de Cabo Verde que, desde 1936, havia ingressado em um movimento literário de resgate identitário: o movimento *Claridade*.

O poema publicado no jornal *O Brado africano*, surpreende o ensaísta Augusto dos Santos Abranches, que chama a atenção do ambiente literário de

Moçambique para o nome e principalmente para a poesia de Noémia de Sousa, posteriormente identificada como autora do poema.

Poesia não venhas!  
 Poesia:  
 Porque vieste hoje,  
 precisamente hoje, que não te posso receber?  
 Hoje,  
 em que tudo tem uma cor  
 de pesadelo e em que até minha irmã a lua  
 não veio, com a sua carícia fraterna, dar-me calma?  
 Oh Poesia,  
 não, não venhas hoje!  
 Não vês que a minha alma  
 não te pode compreender?  
 Que está fechada,  
 cercada, fatigada,  
 e nada mais quer  
 senão chorar?  
 Hoje, eu só saberia cantar  
 a minha própria dor...  
 Ignoraria  
 tudo o que tu, Poesia,  
 me viesses segredar...  
 E a minha dor,  
 que é a minha dor egoísta e vazia,  
 comparada aos sofrimentos seculares  
 de irmãos aos milhares?  
 Bem sei que as minhas frouxas lágrimas  
 nem o mais humilde poema valeriam...  
 E se tu sabes que é assim, oh! Poesia!  
 será melhor que fiques lá onde estás,  
 e não venhas hoje, não! (SOUSA, 2001, p. 123-124).

Figurativamente, o eu poético pede à poesia para não o visitar em momento em que só poderia “cantar” as suas próprias dores. Se for para falar de si, das suas dores, melhor que a poesia não venha, porque “a minha dor egoísta” não pode silenciar os “sofrimentos seculares dos irmãos aos milhares”.

A poesia que Sousa “canta” é aquela que não abre mão do coletivo, que não se entrega a individualismos egoístas. É aquela que está atenta aos sofrimento dos seus irmãos, Noémia de Sousa faz do campo poético um campo de resistência e de manifestação de um sofrimento por séculos vivido por seu povo. Quando o eu poético conclui ser melhor que a poesia não venha, abdica, na verdade, de sua individualidade e de seu isolamento para estampar o possível compromisso da poesia com as condições existenciais dos africanos. Assim, Noémia de Sousa transpõe para o texto literário o sentimento de resistência ao colonialismo, procurando transfigurar-se no ideal coletivo.

Na obra de Noémia de Sousa, a ideia do eu fica muito pequena quando se pensa na força do coletivo “nós”, que se transfigura em África. Em seus poemas, é a mulher/ mãe/irmão que se transfiguram em mãe África para sempre abarcar o coletivo, em detrimento do individual. Esse aspecto é visto pela moçambicana Fátima Mendonça:

A poesia de Noémia de Souza, é, deste ponto de vista, paradigmática, pois orienta-se para uma temática marcadamente nova (no contexto moçambicano) onde recorrentemente emerge África desdobrada em vários símbolos (Mãe, Energia, Redenção) do mesmo modo que os ecos longínquos e distantes do Harlém nela perpassam [...] Essa inovação temática desenvolve-se para uma insistente representação do quotidiano suburbano: o contratado, o estivador, o mineiro, a prostituta, interligam-se emblematicamente num universo imagístico sustentado pela imprecação violenta de um Eu que, sucessivas mutações metonímicas, conduzem à integração no coletivo.(MENDONÇA, 2001,p.170).

Noémia de Sousa escreve todos os seus poemas entre 1948 e 1951, mas teve seu único livro de poesias, *Sangue Negro*, publicado tardiamente, em 2001, editado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), com a seleção dos poemas feita por Fátima Mendonça. A obra de Noémia de Sousa vai ao encontro dos ideais apregoados na revista *Msaho*, o que evidencia o porquê da participação da poetisa na publicação. Sousa mergulha na ideia de moçambicanidade, o que converte a sua obra em um dos pilares que sustentam o surgimento de uma efetiva poesia de feição moçambicana.

No poema “Se me quiseres conhecer”, por exemplo, é nítida a afirmação de uma estética que busca exaltar a cultura moçambicana, ainda sufocada pela imposição da cultura europeia. Já na primeira estrofe o eu-poético funde-se com as tradições da sua terra, com a tradição dos escultores macondes. Por isso, para conhecê-la, é preciso enxergar a fundo (“estuda com os olhos de ver”) a tradição dos macondes, um grupo étnico bantu originário do nordeste de Moçambique e sudeste da Tanzânia. A estatuária maconde mais conhecida é feita em pau-preto, uma espécie de árvore característica dessas regiões, o mpingo ou jacarandá africano. Os macondes são também conhecidos em virtude da sua luta e resistência ao colonialismo.

No poema, o eu-poético, ao dizer “África da cabeça aos pés”, funde-se com as tradições e ritos macondes, e, como as estátuas negras de pau-preto, se faz África, marcada pela dor da escravatura, mas também pela força que se mostra

“nos batuques frenéticos dos muchopes” e “na rebeldia dos machanganas”. Ainda aqui se registra a ideia constante na obra de Sousa a de um eu que só faz sentido se entrecortado por vários outros “eus”. Na pele do subjugado ressoa o macua; no corpo do que sofre, mostra-se o rebelde e o que reconta as tradições. Assim, o eu sempre converge para um nós que se perfaz na voz de uma terra que tem história, memória, dores e esperanças, como se mostra nos versos deste poema, nos quais se figuram várias imagens da terra africana: “torturada e magnífica/ altiva e mística/África da cabeça aos pés”:

Se me quiseres conhecer,  
Estuda com olhos de bem ver  
Esse pedaço de pau preto  
Que um desconhecido irmão maconde  
De mãos inspiradas  
Talhou e trabalhou em terras distantes lá do norte.

Ah! Essa sou eu:  
órbitas vazias no desespero de possuir a vida  
boca rasgada em ferida de angustia,  
mãos enorme, espalmadas,  
erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,  
corpo tatuado feridas visíveis e invisíveis  
pelos duros chicotes da escravatura...  
torturada e magnífica  
altiva e mística,  
África da cabeça aos pés,  
– Ah, essa sou eu!

Se quiseres compreender-me  
Vem debruçar-te sobre a minha alma de África,  
Nos gemidos dos negros no cais  
Nos batuques frenéticos do muchopes  
Na rebeldia dos machanganas  
Na estranha melodia se evolvendo  
Duma canção nativa noite dentro

E nada mais me perguntes,  
Se é que me queres conhecer...  
Que não sou mais que um búzio de carne  
Onde a revolta de África congelou.  
(SOUSA, 2001, p.49-50).

### 3.4 Augusto dos Santos Abranches

Antônio Augusto dos Santos Abranches pertenceu à geração Coimbra do grupo neo-realista português. Dirigiu, nessa cidade, uma livraria e fundou a editora Portugália/Coimbra, a qual se tornou, na década de 30, um espaço de convivência de escritores, pois a editora era também uma livraria. Foi responsável pela

divulgação literária e cultural em Moçambique, desde a década de 40, quando vai para a África. É a ele que se deve a divulgação em Moçambique de autores portugueses, brasileiros, cabo-verdianos e angolanos. A partir de 1944, passa a orientar a revista *Itinerário* (1945-1955), na sua última fase, tendo também dirigido o semanário *Agora* (1948). Juntamente com Virgílio de Lemos foi um dos idealizadores da revista *Msafo* (1952). Escreveu dois livros de poemas: *Poemas de hoje*, 1942, e *Tufão*, 1943, além de uma peça de teatro e de uma infinidade de ensaios, publicados em jornais moçambicanos. Faleceu no Brasil em 1963.

Como se vê, Augusto dos Santos Abranches teve papel fundamental no empenho de fortalecer uma efetiva literatura moçambicana. Santos sempre questionou o porquê de Moçambique não seguir o exemplo de Cabo-Verde e se fazer ouvir por meio de movimentos culturais como foi o movimento dos Claridosos, iniciado em 1936, com a publicação da revista *Clairidade*. Na avaliação de Santos, até então não existia uma literatura efetivamente moçambicana e nem mesmo uma literatura colonial, entendida com relação a textos de real qualidade artística. Os textos citados a seguir deixam perceber a intenção do escritor e divulgador cultural de demonstrar a impropriedade da expressão “literatura colonial”. Para ele tanto a produção que expressa “as reacções do branco perante o meio-ambiente do negro”, quanto a que se mostra como impossibilidade de atender aos apelos de expressão de um pensamento coletivo indicam o carácter transitório desse tipo de literatura:

Antes de mais nada, entenda-se que, por “literatura colonial”, nos referimos à que pretende contar as reacções do branco perante o meio-ambiente do negro, isto é: a toda essa espécie de descrição mais ou menos ficcionista que nos introduz perante as pessoas imaginariamente vindas de ambientes culturais desenvolvidos, civilizados, para meios-ambientes primitivos». (ABRANCHES, 1947, p. 3, apud NOA, 1999).

Será porque a literatura colonial não existe? [...] De mais a mais se tomarmos a palavra literatura como sendo uma forma de arte, como a resultante dessa espécie de apelo à criação que enforme as nossas reflexões, conjugando-as ou enquadrando-as para o pensamento colectivo, a dúvida virará uma certeza. [...] Logo, que em literatura existe sempre criação, forma e independência, a menos que se pretenda vender por obra de arte o que não passa de uma criação mais ou menos perfeita. [...] Ora, se na criação literária existe essencialmente humanidade, na falada “literatura colonial” esse sentido de humanidade brilha pela ausência. [...] Que a chamada “literatura colonial”, às suas tentativas de criação e independência, nada mais lhe resta que abrir as portas e sumir-se. Trabalho de transição, reflexo de época limitada em tempo e espaço, tem que forçosamente ser esquecida, mal aproveitada. (ABRANCHES, 1949, p.78 e 79).

Em outro momento, o mesmo escritor discute a inevitabilidade dessa, salientando que “a ‘literatura colonial’ tinha uma estética peculiar e uma forma de percepção da realidade criada pelo sistema colonial” (ABRANCHES, 1947, p. 1). As indagações do escritor sobre a literatura colonial explicam, de certa forma, ter ele se surpreendido positivamente com a poesia de Noémia de Sousa publicada no jornal *O Brado Africano*, em 1949. Desde então ele passa a enxergar, em Moçambique, uma literatura de qualidade e para além disso, uma literatura marcadamente moçambicana. Ficam claros, portanto, os motivos que levam o escritor a se empenhar, em 1952, junto com Virgílio de Lemos e outros, na criação da revista *Msafo*, que, conforme já visto, apesar de ter tido apenas um número, marca a história literária de Moçambique. Abranches deixou Moçambique em 1955 para se instalar em São Paulo, Brasil, onde trabalhou na Livraria Francisco Alves como propagandista de livros. Embora importante na definição dos rumos a serem tomados pela literatura moçambicana, a partir de *Msafo*, a poesia do poeta não tem a força da de Virgílio de Lemos, de Craveirinha ou de Noémia de Sousa. De sua obra poética, fica aqui registrado o poema “Variante de uma canção de amor”, presente na antologia de poesia moçambicana, de Nelson Saúte *Nunca mais é sábado* (2004):

1  
 Minha amiga, minha amada:  
 «quando eu era pequenininho»  
 minha vida começou  
 logo no berço a cantar...  
 E esse cantar te levou!

Não tinha a voz nem o gesto  
 De quem a sabe dizer.  
 E o meu sonho estava  
 «acabado de nascer»  
 como sempre te esperava...

Minha amiga, minha amada:  
 «inda mal abria os olhos»  
 \_vê tu que louca ilusão!  
 inda não senti ou andava,  
 me batia o coração.

Bater tão forte, tão tonto;  
 tão cheio de me doer  
 que o meu desejo querido  
 «já era para te ver»  
 no sonho que te sonhava.

2  
 Minha amiga, minha amada:  
 «Quando um dia eu for velhinho»

Cansado e desiludido;  
Quando minha estrela e rumo  
Estiver de mim perdido,

Pronto a descer à terra...  
Oh, quando tudo perder  
Como tronco destroçado  
«acabado de morrer»  
Já que nunca te encontrava...

Minha amiga, minha amada:  
«olha bem para os meus olhos»,  
Gastos, baços e iludidos,  
Ao te buscar a cantar  
Por rumos desconhecidos.

Olha-me bem, bem no fundo  
Dos olhos de te querer  
Para que vejas e sintas  
«que inda estão para te ver»  
Numa esperança calada...

3  
Truz, truz, truz! Bate agora à tua porta  
Com minha voz e minha guitarra,  
E a força de te encontrar\_  
\_minha amada, minha amada!  
Truz, truz, truz! Bato e fico esperando  
Que ouças o meu chamar...  
Bato e fico-me cantando  
Já que só nasci para te cantar (SAÚTE, 2004, p.45).

### 3.5 Reinaldo Ferreira

Poeta natural de Barcelona, filho do famoso jornalista com o mesmo nome, que nos anos 1920 se celebrizou por assinar as suas peças com o pseudónimo «Repórter X». Ferreira iniciou os estudos secundários em Espanha, tendo-os concluído já em Moçambique, onde se fixou e onde morreu, aos 37 anos, em 1959. Colaborou em muitas publicações de Maputo, chamada Lourenço Marques até 1975, dentre elas a revista *Msafo*, da qual foi um dos editores. A edição póstuma do seu livro *Poemas*, de 1960, foi prefaciada e coligida por Eugénio Lisboa. Os poemas que se seguem permitem perceber traços da escrita desse poeta que se empenhou na proposta da revista *Msafo*:

O Ponto:  
Mínimo Sou  
Mas quando ao Nada empresto  
A minha elementar realidade  
O Nada é só o resto!  
(BRÁS, 1974, p.125).

O Futuro  
 Aos domingos iremos ao jardim.  
 Entediados, em grupos familiares,  
 Aos pares,  
 Dando-nos ares  
 De pessoas invulgares,  
 Aos domingos iremos ao jardim.  
 Diremos, nos encontros casuais  
 Com outros clãs iguais,  
 Banalidades rituais,  
 Fundamentais  
 Fundamentais.  
 Autómatos afins,  
 Misto de serafins  
 Sociais  
 E de standardizados mandarins,  
 Teremos preconceitos e pruridos,  
 Produtos recebidos na herança  
 De certos caracteres adquiridos.  
 Falaremos do tempo,  
 Do que foi, do que já houve...  
 E sendo já então  
 Por tradição  
 E formação  
 Antiburgueses  
 - Solidamente antiburgueses-,  
 Inquietos falaremos  
 Da tormenta que passa  
 E seus desvarios.

Seremos aos domingos, no jardim,  
 Reaccionários. (BRÁS, 1974, p.51).

Os poemas deixam ver aspectos da poesia de Ferreira que se tece com ironia, com traços simbolistas, marcas de um niilismo, impregnado de crítica social.

Portanto, todos os escritores que fizeram parte de *Msafo*, seja por meio de suas publicações ou até mesmo da idealização da revista têm, é claro que cada um à sua maneira, um olhar sobre a literatura em Moçambique. A sociedade moçambicana, à época de criação de *Msafo*, vivia ainda os fortes resquícios de uma literatura em cujos textos repercutiam a voz, a cultura e os ideais da colonização. Foram as publicações locais como o jornal *O Brado Africano* (1918-1974), *O Itinerário* (1941-1955) e a revista *Msafo* (1952) que contribuíram para a abertura de portas e a quebra de barreiras que impediam as manifestações dos que lutavam por uma literatura verdadeiramente moçambicana. O propósito de *Msafo*, castrado pouco depois de seu nascimento, era resgatar a identidade de um povo que viu sua cultura, valores, tradições e ideais serem postos à margem para que pudesse reverberar, ainda que impositivamente, os tons agressivos da colonização.

Há no projeto de *Msaho* a afirmação de uma literatura moçambicana, um ideal de moçambicanidade, um empenho em resgatar a multiplicidade de expressões que se mostram em oralidades várias, em rituais, crenças e valores que identificam o país como a almejada pátria, muitas vezes sufocada pela cultura do colonizador. E, no empenho desses poetas transgressores de levarem a Moçambique as vozes dissidentes das vanguardas literárias e artísticas europeias e do Modernismo Brasileiro a língua portuguesa é posta em diálogo com outras línguas europeias e, mais particularmente, com as línguas étnicas de Moçambique.

É por esse aspecto transgressor que o movimento *Msaho*, em sua efemeridade, retoma implicitamente a questão posta pelo poema de Odete Semedo “Em que língua escrever?”

#### 4 A “FALESCRITA” DE ODETE SEMEDO

Porque as línguas são todas estrangeiras

Não serei mais social que dantes  
nem menos romântico ou lírico  
na essência das palavras vivo  
o segredo dos anátemas, das blasfêmias,  
cada reflexo é um espelho singular  
ilusório como a viagem, cada viagem  
eterna procura de um sagrado fundo.  
Não serei mais social que dantes  
quando sou poeta ronga ou chope,  
ávido de xigubos e msahos,  
xipalapalas no convite à guerra  
civil das palavras, por enquanto,  
eu ávido doutras línguas e verdades  
na simbiose com aquela que manejo.  
[...] (LEMOS, 2009, p.407).

Como já visto nos capítulos anteriores, tanto Moçambique como Guiné-Bissau, objetos desse estudo, são países que integram uma África permeada por tradições fortemente vincadas à oralidade. Ambos são países de colonização portuguesa e também em ambos o período colonial sufocou de maneira bastante agressiva a identidade de vários de seus povos. Em Moçambique é por meio de movimentos político-literários, como o movimento *Msaho* (1952), que essa identidade vai sendo afirmada. Isso se dá a partir de um profundo olhar para as próprias raízes moçambicanas, que são literariamente retomadas e encenadas de

diferentes formas, em textos de diversos autores, com o objetivo de se constituir uma literatura efetivamente moçambicana.

Na Guiné-Bissau esse olhar para a terra, mediado pela literatura, se deu de maneira diferente. Não pode contar com a mesma força de movimentos político-literários como houve em Cabo-Verde (*Claridade*-1936), em Angola (*Vamos descobrir Angola*-1948/1952), e em Moçambique (*Msafo* 1952). No caso da Guiné-Bissau, a ausência de escolas - a primeira escola oficial de Bolama foi fundada somente em 1933 - impediu a criação de embriões de movimentos literários, tal como aconteceu em Angola, Moçambique e Cabo-Verde. Outro fator que explica o abafamento da produção literária na Guiné é a lei do Indigenato (1954), já mencionada anteriormente, que impedia a participação dos nativos na escola, além de suprimir-lhes diversos outros direitos.

A Guiné-Bissau torna-se independente por meio de uma luta armada contra o regime colonial, liderada pela PAIGC (Partido Africano para a independência da Guiné Bissau e de Cabo-Verde) que durou dez anos e se iniciou em 1963. Declara unilateralmente sua independência em 1973, embora Portugal não a reconheça. O reconhecimento vem só um ano depois, 1974.

Odete Semedo (2010) faz uma análise do surgimento da literatura guineense pautando-se na teoria de Cândido (2000) que diferencia a literatura de meras manifestações literárias. Segundo Antonio Cândido (2000), a literatura deve ser enxergada como um sistema integrado, em que há a formação de uma continuidade literária, por conseguinte, de uma tradição. Já as manifestações literárias, são manifestações individuais ou de pequenos grupos, em que não há a formação de um sistema que possa se perfazer em uma tradição. São apenas manifestações individuais, escritos, por vezes relevantes, embora avulsos, o que segundo ele, não pode ser enxergado como literatura.

Baseando-se nessa teoria, Odete Semedo elenca períodos, como por exemplo, a década de 50, do século XX, em que se evidencia a existência de poetas, embora seus textos não configurassem um sistema literário. Eram, portanto, escritos avulsos. Nas palavras de Semedo (2010):

E em termos de existência de uma unidade e/ou de estilo, a Guiné-Bissau, infelizmente, não contava, na época, com um grupo de intelectuais que pudessem dedicar-se à escrita; tampouco contava com instituições interessadas em subsidiar o nascimento de um corpo literário nacional,

aliás, não fazia parte dos interesses do governo colonial a criação de uma massa crítica nacional, formada por nativos. (SEMEDO, 2010, p.30).

Quando se dá, portanto, a formação de uma literatura guineense?

Manuel Ferreira confere o nascimento da literatura guineense ao surgimento da antologia poética *Mantanhas para quem luta!* (1977). Ferreira sublinha que:

[...] os fundamentos irrecusáveis de uma literatura africana de expressão portuguesa vão definir-se com precisão, deste modo: a) \_em Cabo Verde a partir da revista *Clairidade* (1936-1960); b) em S. Tomé e Príncipe com o livro de poemas *Ilha de Nome Santo* (1943), Francisco José Tenreiro; c) \_em Angola com a revista *Mensagem* (1951-1952); d) \_em Moçambique com a revista *Msafo* (1952); e) \_ na Guiné-Bissau com a antologia *Mantinha para quem luta!* 1977 (FERREIRA, 1977, p. 34).

*Mantanhas para quem luta!* O título da antologia se vale do termo “mantanhas”, expressão crioula que significa saudações. Logo, *Saudações para quem luta*, título dado em homenagem aos libertadores do país. O prefácio do livro, escrito por Héder Proença, Tony Tcheka e José Carlos Schwarz, abarca a temática da obra: “arma de combate, ferramenta de construção”. A temática gira em torno do anti-colonialismo e da necessidade de resgate da identidade africana suprimida pelo regime colonial. *Mantanhas Para Quem Luta* foi editada logo após a independência, pelo Conselho Nacional de Cultura, reunindo poesias de um grupo de 14 jovens identificados com o movimento de libertação nacional, que ficaram conhecidos como “os meninos da hora do Pindjiguiti”. Pindjiguiti é um porto de Bissau onde houve, em 1957, uma revolta de marinheiros que reivindicavam melhores condições de trabalho e, por isso, foram brutalmente massacrados pela polícia colonial. Esse ato ficou conhecido por Massacre de Pindjiguiti e transformou-se em ponto crucial para desencadear a luta armada na Guiné Bissau que resultou na independência desse país juntamente com Cabo Verde.

À medida que a literatura guineense foi sendo construída, uma nova questão foi posta em pauta: Em que língua escrever a literatura da Guiné-Bissau?

Embora a língua portuguesa tenha predominado quase que exclusivamente até a década de 1980 na escrita da literatura nacional, nos últimos tempos, diversos autores têm-se confrontado com a questão de em que língua publicar suas obras. Alguns autores guineenses como Nelson Medina e Flaviano Mindela dos Santos optaram por publicar apenas em crioulo guineense. Já outros, como Odete Semedo,

Tony Tcheca e Félix Sigá, optaram por publicar suas obras simultaneamente em crioulo e português.

É sabido que na Guiné-Bissau, conforme já mencionado anteriormente, a língua portuguesa é a língua oficial, mas está longe de ser a língua veicular. A língua mais falada no país é o crioulo guineense, que coexiste com a língua portuguesa e as mais de vinte línguas orais africanas, que constituem a língua materna das muitas etnias que formam a Guiné-Bissau. Apenas 12% da população guineense têm domínio sobre a língua portuguesa, portanto, como já dito, o português não se constitui como língua de comunicação nacional, cabendo esse papel ao crioulo. É o que afirma Semedo (2003), no artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* :

Na Guiné-Bissau, tal como em muitos países de África, as línguas são muitas porque os grupos étnicos são vários, possuindo cada um a sua língua. Porém, no caso específico do meu país, para além das línguas usadas por cada um dos grupos étnicos, existe uma língua franca falada por cerca de 70 por cento da população de todo o país, o crioulo de base portuguesa, e uma língua oficial utilizada na administração e no ensino, o português, dominado por cerca de 12 por cento da população guineense. (SEMEDO, 2003).

O crioulo guineense (Kriol) é de base portuguesa. Surgiu do contato do português com as línguas africanas, facilitando a comunicação não só entre os próprios africanos, mas também entre os europeus e os africanos. Assim, o crioulo permite aos guineenses conviver com a diversidade linguística de cada região. Como se sabe, coabitam no país várias línguas orais africanas, já que suas fronteiras geográficas não correspondem exatamente às fronteiras étnicas e linguísticas.

Por esse motivo, o teatro e o cinema na Guiné-Bissau são encenados em crioulo. É também em crioulo que o imaginário da tradição oral é contado. As músicas populares, as canções das *mandjuandadi*<sup>4</sup>, os cantos guerreiros da luta

---

<sup>4</sup> As cantigas de *ditu* ou *mandjuandadi*, esclarece Odete Semedo, são textos em geral muito breves, cantados quase sempre por mulheres, muitas vezes improvisados, presentes em certas ocasiões específicas [...]. Chama-se *cantiga de ditu* porque geralmente se trata de uma resposta a alguma situação; é composta, por exemplo, quando se vê necessidade de acabar com algum desentendimento ou contenda. Uma terceira pessoa interfere em versos com intenção apaziguadora (e é então denominada canção de harmonia), ou para retratar uma ofensa ou intriga domésticas (*ora ku bu obi pa algin*), ou ainda para chamar a atenção de uma situação desestabilizadora, tanto a nível familiar, conjugal ou relativo ao clima entre colegas de trabalho. Odete Semedo aproxima certas canções de *ditu* às cantigas de escárnio ou de maldizer, dada a semelhança com essas cantigas medievais. Essas canções são muitas vezes cantadas - e dançadas - em reuniões de *mandjuandadi*, que são agrupamentos de indivíduos de ambos os sexos, da mesma faixa etária, de uma determinada etnia, *mandjacos* ou *balantas*, por exemplo,

armada de libertação, foram ou são veiculados por meio do crioulo guineense. O crioulo é, como já acentuado, a língua de unidade nacional.

Por que então a maioria dos escritores opta por publicar seus textos na língua portuguesa, já que ela, apesar de oficial, está longe de ser a língua de unidade nacional?

São vários os fatores que se imbricam para explicar essa questão. Primeiramente, há os fatores mercadológicos: publicar apenas em crioulo guineense restringiria o alcance das obras a um determinado público, ou seja, àquele que tem acesso e domínio do crioulo da Guiné-Bissau. Outro fator seria a própria questão de como enxergar a língua portuguesa nos países em que ela foi introduzida pelo colonizador. Seria ela ainda apenas a língua do colonizador? Acreditamos que a resposta seja não. Inicialmente, quando uma língua é introduzida impositivamente em outra cultura, por meio da colonização, ela abarca a tensão, o embate entre culturas e repercute a repulsa do colonizado para com o colonizador. Por isso, em um primeiro momento, para que essa língua seja “aceita” ela precisa ser retrabalhada, ressignificada, mesclada com a cultura na qual ela foi inserida. Daí a importância de movimentos como *Claridade* (1936), *Msafo* (1952) e outros, em que os escritores que deles fizeram parte transpuseram para o texto literário essa tensão inicial entre as línguas, colocando-as lado a lado, mas sempre sinalizando na direção da africanização do idioma que, inicialmente, era o do colonizador. A língua, depois de atravessada pela cultura, no caso a africana, passa por um processo de hibridação, em que duas culturas se mesclam e dessa mistura surge outra língua, não mais simplesmente a do colonizador, mas, sim, aquela que abarca o multiculturalismo do espaço no qual se insere. Portanto, o português que se fala em África não é mais o mesmo que saiu de Portugal e não possui mais a carga de repulsa que o permeava no período colonial. A relação com a língua não é mais a mesma, ela passa a ser uma segunda ou terceira possibilidade de comunicação para a população do país do qual faz parte, quando nesse país ela coexiste com línguas nativas.

Partindo da premissa de Bakhtin (2002) de que a língua é um produto da interação verbal e que, portanto, ela está sujeita a um processo de evolução

---

com uma estrutura social específica e hierarquizada, que promovem a tradição da etnia e se confraternizam em festas e encontros sociais. (AUGEL, 1998, p. 40).

contínuo, porque ela é viva, pode-se pensar que ela estabelece vínculos, é renovada pela interação social, perpassa pelos valores, pela tradição, pela cultura do espaço na qual ela é veiculada. Segundo Bakhtin:

[...] as relações sociais evoluem (em função das infra-estruturas), depois a comunicação e a interação verbais evoluem no quadro das relações sociais, as formas dos atos de fala evoluem em consequência da interação verbal, e o processo de evolução reflete-se, enfim, na mudança das formas da língua. (BAKHTIN, 2002, p. 124).

Como já dito, o próprio crioulo-guineense surge da interação entre a língua portuguesa e as línguas orais africanas. Além disso, a língua portuguesa em um determinado momento deixa de ser a língua do colonizador para se transformar em uma língua portuguesa africanizada. Outro fator que pode explicar tanto o processo de africanização da língua portuguesa, quanto a intenção de escrever a literatura em crioulo estaria no fato, assumido por alguns escritores, de que alguns traços culturais só podem ser verdadeiramente expressos pela língua materna, ou crioulo, ou pelas línguas da afetividade, as línguas étnicas. Por outro lado, a propagação dessas culturas pelo mundo indica ser melhor que isso seja feito por meio da língua de maior amplitude, nesse caso, a portuguesa.

Retomando o poema de Odete Semedo (1996), na versão em português:

Como falar dos velhos  
Das passadas e cantigas?  
Falarei em crioulo?  
Falarei em crioulo!  
Mas que sinais deixar  
Aos netos deste século?  
[...]  
Deixarei o recado  
Num pergaminho  
Nesta língua lusa

Que mal entendo  
E ao longo dos séculos  
No caminho da vida  
Os netos e herdeiros  
Saberão quem fomos. (SEMEDO, 1996, p. 10-11).

Quando um escritor guineense decide publicar suas obras em português e crioulo, independentemente da razão específica que o motiva, ele enfatiza a ideia de que são, no mínimo, duas línguas que perfazem a sua cultura, além de sinalizar para a ideia de multiculturalismo.

Odete Semedo, como já dito anteriormente, é uma autora que opta por publicar suas obras em português e em crioulo. Mesmo quando publica em português, Semedo mergulha nas tradições orais de seu país. Neste capítulo, consideraremos, sobretudo, a obra em prosa de Semedo, para discutir, como faz a autora, uma espécie de passagem da oratura para a literatura, mesmo quando a língua escolhida para a publicação é o português. Nas palavras de Augel sobre a obra narrativa da autora :

Escrever em português poderia significar, pelo menos em parte, usar um veículo de segunda mão, empalidecer a riqueza da tradição, da história e obscurecer a sua própria identidade. Odete Costa Semedo recorre nesses textos não apenas a incontáveis expressões e vocábulos na língua guineense como impregna a sua narração com enunciados relativos a objetos, crenças, usos e costumes das culturas étnicas locais, buscando assim fundir a realidade do texto com a realidade de seu mundo e dos seus leitores imediatos.

O surgimento numa outra língua étnica no meio de um texto em português é sempre intencional e essa aparição é estilisticamente bem marcada, patenteando sempre um momento de tensão no acontecer literário de um enunciado em crioulo [...] (SEMEDO, 2000, p. 13-14).

Maria Odete da Costa Semedo nasceu em 7 de novembro de 1959, em Bissau, capital da então colônia portuguesa, Guiné-Bissau. Licenciou-se em línguas e em literaturas modernas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e doutorou-se em Literaturas de Língua Portuguesa, em 2010, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, no Brasil. Professora de língua portuguesa, foi Diretora da Escola Normal Superior “Tchico Té”. Coordenou, entre outras atividades, o projeto “Expansão e Melhoria Qualificativa do Ensino da Língua Portuguesa” apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Foi Ministra da Educação Nacional e Presidente da Comissão Nacional da UNESCO-Bissau. Foi Ministra de Saúde Pública e Consultora do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP) para as áreas da Educação e Formação. Em 1971/1972: publicou na revista *Zeitschrift für literatur, kunst und kultur politik losophones Afrika e Giraz*. Em 1996, publicou o livro de poesia *Entre o ser e o amar*, além de diversos trabalhos em várias antologias literárias, jornais e revistas especializadas (no exterior e na Guiné-Bissau): *Antologie de Literatures Francophones de L’Afrique de L’Ouest*, Paris pela Editions Nathan, e na revista austríaca *Sterz*. Participou da fundação das revistas *Tcholona Artes e Cultura*. Em 2000 publicou dois volumes de histórias oriundas de pesquisa oral, respectivamente, *Soneá: histórias e passadas que ouvi*

contar I e *Djênia*: histórias e passadas que ouvi contar II. Os livros foram publicados em Bissau, pelo INEP, e marcam a sua estréia na ficção. Em 2003, publicou a primeira edição do livro de poesia *No fundo do canto* pela Câmara Municipal de Viana do Castelo, em Portugal. Neste mesmo ano recebeu o prêmio, na categoria escritor, de personalidade que contribuiu para o desenvolvimento global da Guiné-Bissau. Em 2007, o livro de poesia *No fundo do canto* é publicado no Brasil pela editora Nandyala, de Belo Horizonte. É ainda autora do ensaio “Ecos da terra”, publicado no livro *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, organizado por Inocência Mata e Laura Padilha e lançado pela editora Colibri, Portugal. Em 2011, organizou, com Margarida Calafate Ribeiro, o livro *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*, publicado pela editora Afrontamento, Portugal. Publicou ainda os artigos “A língua e os nomes na Guiné-Bissau” e “Língua Esvoaçante” e o texto “As cantigas medievais e as cantigas de dito: uma leitura comparada possível”, publicado pela revista *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 11 n 20, 1º semestre de 2007.

Odete Semedo representa a nova geração de escritores guineenses. Seus livros de poesia publicados, *Entre o ser e o Amar* (1996) e *No fundo do canto* (2003/2007), abordam temáticas como a do sofrimento dos guineenses em virtude do conflito armado 1998/1999 e a decepção com a instabilidade política de seu país, no período pós-independência. Seus livros abordam ainda, a incerteza dos percursos futuros da Guiné-Bissau, país ainda em formação. Nesse sentido, vale a pena atentar para o que dizem os versos que se seguem:

[...] Entre sonhos e utopias  
 Oscilo na miragem do macaréu  
 Que balança e engoda  
 O meu tormento  
 Entre o constante querer  
 E a incerteza dos sonhos  
 Da natureza morna... oscilo [...]  
 (SEMEDO, 1996, p. 15)

Meus olhos  
 Ilhas sem nome  
 Maré alta a transbordar no oceano  
 Ondas salgadas  
 Que insuportam o acordar  
 Vazias de vida  
 Meus olhos  
 Olhos sem nome  
 Precipitam e atentam  
 Contra o impávido

Meus olhos, nossos olhos  
 Ilhas sem nome  
 Aprisionados pelas mãos, pelos dedos  
 Soltam raios  
 Reconhecem outros olhos  
 E inacreditam esqueletos ousados  
 Abandonados pela carne  
 Espreitando  
 Meus olhos  
 Nossos olhos, todos os olhos  
 Ilhas sem nome  
 Ganharam um nome  
 Passaram a ser  
 Olhos-que-já-não-acreditam. (SEMEDO, 1996, p. 63).

Por outro lado há também poemas em que o sujeito poético reafirma a sua identidade com a sua terra natal, reconhece as dores sofridas pelo seu povo em virtude de séculos de colonização, mas que apesar dos “tropeços”, tem um destino a alcançar:

Sou parte desta natureza  
 Tão gasta  
 Desta face da terra  
 Tão frágil e vasta  
 Sou o rio que corre  
 Tropeçando em pedras e vales  
 Para chegar ao seu destino  
 Não sou mulher nem homem  
 Sou apenas mais uma desta geração  
 Não sou homem nem mulher  
 Apenas um pedaço deste chão (SEMEDO, 1996, p. 31).

Nos seus livros em prosa, *Sonéá: histórias e passadas que ouvir contar I* (2000), *Djênia: histórias e passadas que ouvir contar II* (2000), objetos de estudo deste capítulo, Semedo mergulha nas tradições orais guineenses, “combinando transcrições da oratura com criatividade inovadora”, como afirma Augel, no prefácio da obra *Djênia*. E a própria autora, por meio de nota, reafirma essa imersão na oratura guineense presente em ambas as obras, ao dizer:

Os contos, aqui apresentados, inspirados, na sua maioria, nos contos tradicionais que ouvi contar, revelam sem dúvida a cultura da oralidade, a cultura do cantar histórias que corre na veia africana em geral, e na guineense em particular: o er i er...er i sertu, o i tem ba um bias que durante séculos juntou pais e filhos, avós e netos em convívios que se revelaram verdadeiros momentos de aprendizagem e de ensinamentos. (SEMEDO, 2000, p. 19).

Há nas obras a presença do português, do crioulo e de algumas línguas nativas africanas. É também a autora quem esclarece o porquê dessa opção:

O uso de palavras ou vocábulos em crioulo e, em pelo mais cinco línguas étnicas guineenses nestes contos, foi propositado: em alguns casos foi apenas pelo prazer de ver esses vocábulos irmanados com a língua portuguesa; noutros casos, foi pelo seu uso na comunidade e pelo valor afectivo que têm enquanto expressão idiomática, só por isso, de difícil tradução; noutros casos, não menos importantes, foi devido à sua carga simbólica na tradição. (SEMEDO, 2000, p. 20)

Sonéá e *Djênia* são constituídos, cada um, por cinco contos e perfazem, respectivamente, a parte I e a parte II das “histórias e passadas que ouvi contar”. Os títulos das obras são nomes próprios da língua mandinga, carregados de significados muitos deles são trabalhados nos contos Sonéá e Djênia, em que as personagens-título caracterizam, como se verá ao longo do capítulo, diferentes tradições do país. É importante salientar que o termo “passadas” contido no subtítulo de ambos os livros abarca vários significados: reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotices; fofoca. Já no que se refere à expressão ouvi contar Semedo explica que:

A expressão *ouvi contar* traduz um pouco a tão cultivada cultura guineense de *N obi Kuma* \_ouvi dizer\_, em que jamais se sabe a origem daquilo que alguém diz ter ouvido. Porque, no fundo, quem diz ter ouvido dizer, ter ouvido contar, é na maioria dos casos o autor da passada, mas que, no entretanto, não quer assumir a responsabilidade ou as conseqüências que a repercussão dessa *passada* pode vir a ter. E os mais velhos dizem: *N obi! I ermon di* « *bota Verdi PA panha maduru* » \_Ouvi dizer! É irmão de « plantar verde para colher maduro »\_. (SEMEDO, 2000, p. 19).

As narrativas constituem-se, portanto, como a própria autora as define, de:

histórias, algumas delas inspiradas em histórias tradicionais que muitos de nós tiveram o privilégio de ouvir em criança; umas basearam-se em piadas, ditos ou provérbios escutados aqui e ali [...], às quais banhei de alguma fantasia. Outras foram simplesmente inventadas. (SEMEDO, 2000, p. 15).

Os contos resgatam o universo da oratura guineense, os ensinamentos, os aprendizados, os valores, as tradições.

No conto *Dois amigos*, que abre o livro *Sonéá*, há a presença de dois amigos que se vêm munidos de dotes especiais: um deles possui o dom de vender, enquanto o outro possui o dom de se transformar no animal que quiser. Em um determinado momento do conto, os dois amigos resolvem tirar proveito de seus próprios dotes e enquanto um se transforma em um animal o outro se esforça para

vendê-lo. O detalhe é que, depois de vendido o suposto animal, o amigo que fez a venda vai ao encontro do outro e prepara o local para que o amigo transformado em animal possa se desvencilhar do nó falso dado pelo parceiro e possa fugir à noite. Um dos amigos se transformou em vários bichos: pato, galinha, cabra, etc. E várias foram as vendas em que os compradores sempre saiam no prejuízo, pois o animal vendido sempre desaparecia no dia seguinte. Até que, ao se transformar em carneiro, os amigos são surpreendidos pela sabedoria do “omi-garandi” (homem grande), um senhor e desde então, a amizade dos amigos nunca mais prosperou.

A partir desse conto Semedo resgata um valor fundamental para as sociedades de tradição oral africanas: o valor da ancestralidade. Os amigos conseguiram enganar a todos, com exceção do senhor, que no conto representaria a sabedoria do ancestral, daí a expressão “omi-garandi”. O velho falava pouco, ouvia a tudo atentamente, era calmo e surpreende aos garotos com uma lição: os amigos, desde então, não conseguem conviver mais juntos e ao invés de enganar o velho e fazer-lhe perder o carneiro comprado eles é que saem com a amizade desfeita. Portanto, por trás de cada “história passada” há um ensinamento.

As histórias não são escolhidas e tampouco contadas ao acaso. Elas perfazem um cordão de ensinamentos que são transmitidos pelos contadores. E o que pode parecer um simples ato descompromissado de contar um caso abarca aprendizados vários que perfazem o universo da oralidade africana e de tradições que são transmitidas de uma geração à outra. Hampatê Bâ, ao falar das tradições orais africanas, explica que,

[...] o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. Lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança [...] Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda. (HAMPATÊ BÂ, 1982, p.195).

E no que concerne à figura do ancião em África, como já explicado no primeiro capítulo, é ele o detentor do conhecimento, em virtude dos anos de experiência vividos e, por isso, é quem pode passar os ensinamentos de uma geração à outra. Portanto, ao mais velho deve ser dispensado todo o respeito dos mais jovens. Ainda segundo Hampatê Bâ: “De modo geral, todo velho na África é sempre um “Conhecedor” em algum assunto histórico ou tradicional.” (HAMPATÊ

BÂ, 1982). Fica, pois, evidente no conto essa sabedoria do mais velho, pois é ele o único personagem que não se rende ao discurso persuasivo do amigo que tenta vender-lhe o carneiro e garante matar o suposto animal logo após a compra, o que impediria ao amigo transformado em animal de fugir, como habitualmente fazia:

O velho, que pouco tinha falado até ali, respondeu calmamente ao vendedor:

—A minha querida neta vai-me perdoar, mas não lhe vou fazer a vontade. Vou comprar o carneiro porque o preço que concordamos é excepcional e a gentileza do vendedor é extraordinária. Todavia, não compro o animal para ter em casa como bichinho de estimação, mas para o habitual sacrifício desta festa. E assim que ao comprá-lo matá-lo-ei! (SEMEDO, 2000, p. 27).

No conto “A morte do filho do régulo Niala”, fica marcada a força da premonição dentro da tradição oral guineense. O conto abre-se com a seguinte frase: “Naquele dia os pássaros não cantaram” e na sequência o narrador vai elencando aspectos naturais do cotidiano que foram deslocados da sua ordem habitual naquele dia: o galo não acorda no horário de costume, as *badjudas* (raparigas) da tabanca não têm, naquele dia “em que os pássaros não cantam”, a graciosidade que lhes é peculiar e, tampouco, entoam as cantigas cotidianas que conduzem ao trabalho de moedura do arroz para preparar o *Kus-Kus* da manhã. Tudo foge à ordem normal. O dia está triste, e cada parágrafo narrado sinaliza para o fato de que algo diferente está prestes a acontecer. Ti Aseni é o primeiro a profetizar que algo sinistro há de acontecer “na tabanca do régulo ou na vizinhança, onde vive uma família de linhagem sagrada. Posteriormente, frases ditas pelo narrador, destacadas no texto em negrito, e os próprios acontecimentos vão confirmando os maus presságios, que levam à quase morte do filho do régulo Niala. Em um determinado momento do conto, por exemplo, é retomada uma tradição em que,

Quando as mães ou as tias vão a *Kau di tchur*<sup>5</sup>, ao de lá voltarem, não se deve ir ao encontro delas, para cumprimentar, seja com abraços, seja dando a mão, ainda que ao pé de casa. Não se deve *neni*<sup>6</sup> quem acaba de chegar de dar pêsames ou de acompanhar um enterro. A primeira coisa que se faz, essas circunstâncias, é dar a quem chega uma caneca com água para lavar a cara e as mãos, antes de entrar em casa, isso para lavar todo o azar e as lágrimas de tristeza. (SEMEDO, 2000, p. 35)

<sup>5</sup> A expressão refere-se à casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde decorreram as cerimônias fúnebres.

<sup>6</sup> O vocábulo significa dar as boas vindas.

Mas, naquele dia quando tia Lucrécia e tia Léuda voltavam de um *Kau di tchur*, foram surpreendidas pelas sobrinhas que abraçaram-nas, antes das tias lavarem as mãos e o rosto. Tia Lucrécia, então, pressupõe “o mau sinal”.

Por meio de uma das frases em destaque é dito: “**Nantói Deixa a Casa dos Pais contra a Vontade Destes**”. O conto é direcionado para a figura de Nantói, que mais tarde o leitor fica sabendo ser o filho do régulo Niala. É interessante notar, como afirma Semedo (2000), que os nomes dos personagens de alguns contos foram criados de acordo com o contexto da narrativa. Segundo a autora:

Deixando de ser apenas aquela palavra que identifica determinada pessoa para se assumir como um enunciado, e permitindo aos que conhecem a língua associar a expressão a um conteúdo e esses nomes acabam por fazer parte do próprio enredo. (SEMEDO, 2000, p. 20).

Nantói, na língua manjaco, significa o dono da *moransa*, nada mais natural, então, que esse personagem queira sozinho trilhar o seu próprio caminho. Nantói sai em uma viagem pelo mundo, mesmo quando os pais o pedem para que ele vá apenas após as cerimônias do *fanadu di matchu*, o ritual da circuncisão, que aconteceria dentro de um ano. O jovem filho do régulo Niala se recusa a esperar e parte em viagem pelo mundo. Há outros pedidos feitos pelos pais dos quais Nantói abre mão: ele se recusa a levar o *guarda di Kurpu*, o amuleto sagrado, e as sete bolas de farinha que o velho conselheiro da família, o velho Tís, tinha mandado preparar para protegê-lo durante a viagem. A narrativa é construída de tal forma que, por trás de cada um desses pedidos recusados, são trazidos ao conhecimento do leitor um ritual, uma tradição, uma lenda ou um valor que perfaz a tradição oral guineense. O ritual da iniciação ao qual os jovens são submetidos é retomado estrategicamente pela autora.

Em muitos países da África tradicional, os jovens quando atingem a puberdade, são circuncidados e passam um período reclusos, longe das famílias e da comunidade. Esse processo é chamado de iniciação. Durante esse período, muitos ensinamentos são transmitidos aos jovens. Passado o tempo determinado, os jovens iniciados passam por longos anos estudando e se preparando para viver as tradições e os valores de sua comunidade. Esse processo é chamado por Hampatê Bâ de escola da vida, explicado por ele com relação à África do Bafur:

No Bafur, até os 42 anos, um homem devia estar na escola da vida e não tinha “direito a palavra” em assembléias, a não ser excepcionalmente. Seu dever era ficar “ouvindo” e aprofundar o conhecimento que veio recebendo, desde sua iniciação, aos 21 anos. A partir dos 42 anos, supunha-se que já tivesse assimilado e aprofundado os ensinamentos recebidos desde a infância. Adquiria o direito a palavra nas assembléias e tornava-se, por sua vez, um mestre, para devolver à sociedade aquilo que dela havia recebido. Mas isso não o impedia de continuar aprendendo com os mais velhos, se assim o desejasse, e de lhes pedir conselhos. (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 209).

O conto “A morte do filho do régulo Niala” encena a questão do respeito ao ancestral e aos mais velhos. O régulo Niala, mesmo já sendo um senhor mais velho, ainda assim sempre recorre ao seu conselheiro, o velho Tís. Segundo Hampatê Bâ: “[...] Um homem idoso encontrava sempre outro mais velho ou mais sábio do que ele, a quem pudesse solicitar uma informação adicional ou uma opinião.” (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 209).

Além disso, há também implicitamente evocada no conto, a questão da tradição e dos rituais pelos quais os jovens precisam passar. Isso fica claro no momento em que o jovem decide viajar sem ter passado pela iniciação. Os ensinamentos iniciatórios são sempre transmitidos por um velho mestre de um determinado ofício, ou de vários. Nantói deixa de ouvir os conselhos dos pais, que também por serem mais velhos, teriam, dentro da tradição, conhecimentos e ensinamentos vários a transmitir-lhe.

Outra questão apresentada no conto é a da força premonitória dos sonhos na tradição. A personagem Djanke sonha com o filho do régulo imóvel, quase morto, tentando lutar contra alguém que ela não sabe bem ao certo quem é. Posteriormente, o velho Tís descobre que é a feiticeira Nhanha. Nesse sentido, vale a pena observar o que nos explica Hampatê Bâ sobre a crença em sonhos premonitórios:

Outra coisa que às vezes incomoda os ocidentais nas histórias africanas é a freqüente intervenção de sonhos premonitórios, previsões e outros fenômenos do gênero. Mas a vida africana é entremeada deste tipo de acontecimento que, para nós, são parte do dia-a-dia e não nos surpreendem de maneira alguma. Antigamente não era raro ver um homem chegar a pé de uma aldeia distante apenas para trazer a alguém um aviso ou instruções a seu respeito que havia recebido em sonhos. Feito isso, simplesmente retornava, como um carteiro que tivesse vindo entregar uma carta a um destinatário. (HAMPATÊ BÂ, 1986, p. 15)

Dentre as várias tradições retomadas por Smedo nesse conto há também a da relação que os vivos estabelecem com os já mortos em África. Em determinado

momento do conto, o velho Tís diz o seguinte: “[...] alguma desgraça vai cair sobre ti ou sobre a nossa gente, se os nossos defuntos não estiverem atentos.” (SEMEDO, 2000, p. 35).

Em outros trechos a questão é retomada da seguinte forma: “Nantói voltou a recusar, dizendo que se sentia protegido pelas almas dos antepassados do *djorson* dos seus.” (SEMEDO, 2000, p. 40). “[...] Se, no entanto, isso não acontecer...se os defuntos dos antepassados do régulo me vencerem nessa guerra, devo ser apupada nas ruas de Mussurum por vós...todos vós, meus amigos.” (SEMEDO, 2000, p. 41). “Os defuntos daquela tabanca nada podiam fazer senão enviar uma mensagem ao régulo, pois Nantói não era do *djorson* deles.” (SEMEDO, 2000, p. 46).

Mesmo após a morte, os constituintes de uma determinada linhagem (*djorson*) continuam a exercer seus papéis hierárquicos dentro delas, se envolvem em lutas e guerras em benefício de sua linhagem. Continuam, portanto, exercendo seu poder e força dentro da linhagem e da comunidade.

A tradição guineense de cobrir o morto com panos de pente também está presente no conto:

E era uma vergonha e humilhação para qualquer membro de uma família se acontecesse o caso de, na *mortadja*, isto é, entre as peças de roupa que acompanhava o defunto, não haver bons panos. Por isso, uma das tarefas das mulheres-grandes era coser os *panos de pente*, para serem religiosamente guardados na mala até o dia da viagem final. (SEMEDO, 2000, p. 38).

É também Semedo que nos dá a explicação dos sentidos da expressão “pano de pente”:

A denominação pano de pente advém de uma das peças essenciais usadas na confecção dos panos, assim chamada por ter o aspecto de um pente, entre cujos dentes se fazem trespassar as linhas durante o processo de tecelagem. Ressalte-se que o uso de panos de algodão na costa africana é anterior à chegada dos europeus àquela zona, assim também toda a tradição que os envolve. (SEMEDO, 2102, p. 94)

[...]pode-se dizer que ele aqui é entendido do mesmo modo como é usado no linguajar guineense: como qualquer tecido que se adapta como veste, que se traz à cintura, ou ainda que possa servir para se enxugar depois do banho. O pano de pente é confeccionado no tear tradicional com o formato de bandas ou tiras que, depois de costuradas com quatro, seis, dez, doze ou quatorze tiras ou bandas, constituem um pano. (SEMEDO, 2010, p. 96).

Os panos estão imersos na cultura de vários países africanos. Eles representam muito mais que simples panos de algodão. Cada pano abarca uma

simbologia, cada cor perfaz um universo simbólico, um ritual, uma cerimônia. Em vários países os panos são tecidos pelos homens, os oficiais, isto é, homens cujo ofício é tecer, e após retirados do tear, são trabalhados com corte, costura e bordados pelas mulheres. Eles são usados de acordo com o motivo, a cor, o número de bandas, em diferentes ocasiões e eventos. De acordo com Semedo:

São muitas as serventias dos panos de pente; por exemplo, podem ser usados como coberta: os chamados lanceados ou panos leves, *panu di kubri* [pano de cobrir] que, como o pano preto, tem relação estrita com as cantigas nas quais o amado é, metaforicamente, cantado como um pano de cobrir. O pano faz parte ainda das oferendas aos irans, isto é, as divindades tradicionais protetoras das famílias e de suas linhagens; é também um dos presentes que constam da cabaça de pedido de mão das moças. No caso das etnias islamizadas, os panos usados nessas ocasiões são os de bandas brancas, sem qualquer desenho ou tintura, dados à mãe da noiva. Já nos animistas e nos grupos chamados cristãos de “praça”, levam-se panos de pente como parte do conteúdo da cabaça. Há panos que antigamente eram reservados às recém-casadas, no dia seguinte à noite de núpcias, significando que a moça se casara virgem. Outros panos serviam de presentes dos maridos às esposas, quando essas acabavam de dar à luz, o *bambaran di padida* [pano da recém-parida, da nova mãe]. Antigamente havia os denominados *panu di tongoma* ou *panu di katibu* [pano de tongoma ou pano de cativo] feito de tecido grosso, usado pelas escravas da casa. (SEMEDO, 2010, p. 98).

Portanto, o conto em questão se encena através de tradições, rituais, cerimônias e valores que circunscrevem o universo das tradições orais da Guiné-Bissau, muitas vezes cultuados, com alguma diferença, em outros países africanos, já que muitos costumes e tradições ultrapassam os limites geográficos para alcançarem os territórios étnico-religiosos.

No conto que dá nome ao livro: *Sonéá*, a autora estabelece um contraponto entre a tradição e a modernidade.

A personagem *Sonéá*, cujo nome significa futuro promissor, mostra-se dividida entre os valores tradicionais e os princípios da vida moderna. *Sonéá* desde criança apresenta-se diferente das demais crianças da tabanca de seus bisavós. Ele é uma criança curiosa, questionadora e cresce tentando conciliar tradição e modernidade, o que faz com que se situe sempre no universo dos conflitos, sejam eles internos ou externos. Em meio a relatórios de trabalho, conferências, *Sonéá* vê-se dividida entre as atribuições na vida na *prasa* (cidade) e as recordações da vida no interior que perpassam pelo respeito e adoração por seu velho tio Kilin.

O velho tio simboliza a sabedoria do ancestral enquanto que a *prasa* metaforicamente representa tudo aquilo que o tio repudia: seria uma espécie de ameaça à preservação das tradições ancestrais.

Já no início do conto, Sonéá recebe a notícia da morte do seu tio Kilin e se vê no embate entre deixar de lado os compromissos e obrigações da vida na cidade para seguir para o interior, como mandam as tradições, e participar da cerimônia do funeral do seu tio. O conflito toma a personagem ao longo de todo o conto. Ao mesmo tempo que, diante dos ensinamentos tradicionais, quer ir ao funeral do tio, ela quer ficar na *prasa*. São dois comportamentos que, aparentemente contraditórios, perfazem o que ela é.

Sonéá separou-se do marido, o que é motivo de reprovação por parte de sua mãe. Enquanto nenhuma criança sabia ainda ler e escrever, ela já o fazia. Ao passo que na tradição a figura de Deus ou dos deuses se materializava por meio da força da natureza, Sonéá, encontrava Deus também na forma cristã, metaforizada pela figura do padre, a quem fez questão de convidar para a cerimônia do *Kau di tchur*, a casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde ocorrem as cerimônias fúnebres. Ao mesmo tempo em que deve respeito à sua mãe, como hierarquicamente estabelece a tradição, Sonéá não concorda com ela em diversos pontos. Mesmo ao conversar com o velho Kilin, a quem deve respeito de acordo com os princípios da tradição e a quem respeita por reconhecer-lhe o conhecimento e a sabedoria, Sonéá questiona aspectos que perante a tradição seriam pontos pacíficos. Alguns desses são mostrados pelos excertos trazidos a seguir como forma de ilustrar traços da personalidade de Sonéá:

Ao ouvir a conversa da sua mãe, Sonéá, desencantada e sem saber o que dizer, levantou-se, caminhou um pouco pelo quarto de sua mãe, pensativa. Queria justificar-se perante o que a mãe acabara de lhe dizer, mas achou que Nmisa não iria entender, e mesmo entendendo, estava certa, não iria concordar com ela em muitos assuntos, sobretudo no que respeita a sua separação do marido. (SEMEDO, 2000, p. 63).

Antes da hora do funeral, Sonéá chamou a sua mãe e a *dona da casa* de tio Kilin para testemunhar a sua intenção de chamar o padre da tabanca para acompanhar o funeral do velho.

\_o quê Mas como é que podes pensar numa asneira dessas? Achas que o senhor padre vai ficar contente de nos ver sacrificar o porco no batente da porta?\_pergunta Nmisa à sua filha. (SEMEDO, 2000, p. 67)

\_ Senhor padre, lembra-se de que nessa altura não havia escolas, não se lembra?... E nessa altura sentia-se como uma lâmpada nas trevas, toda

vaidosa porque era a única na tabanca que sabia ler e escrever. (SEMEDO, 2000, p. 68).

\_Tio, desculpe interrompê-lo, mas estou cada vez mais curiosa. Se Nhôr Deus fez a mãe natureza e lhe deu tanta força; se acredita assim tanto que Nhôr Deus fez da própria natureza o espelho do homem de seu comportamento [...] por que Nhôr Deus não deu ao homem o poder de ler o pensamento de outros homens? Isso facilitava muita coisa [...] (SEMEDO, 2000, p. 83).

Por meio da narração da cerimônia fúnebre do tio Kilin, o leitor, que não faz parte do universo da tradição oral guineense, é apresentado aos rituais que permeiam essa cerimônia, na África tradicional. Considerem-se as informações dadas pelos trechos que se seguem:

Sonéa telefonara para lhe comunicar a morte do tio Kilin e conforme as leis tradicionais Mário Nasiin, como marido de Sonéa, apesar de estarem separados, deveria acompanhá-la a Nbirindolo, durante as cerimônias fúnebres. (SEMEDO, 2000, p. 64).

O tio Kilin estava estirado numa esteira, no chão. Tinha debaixo do pano de pente que lhe rodeava todo corpo um lopé branco que não se via devido à quantidade de panos com que foi envolvido, da cabeça aos pés. À volta do defunto estavam os parentes mais próximos da linhagem do pai e da mãe do velho Kilin, que estavam numa discussão séria acerca dos panos a serem postos, onde e quando levar a enterrar o velho. Sonéa havia participado na cerimônia de lavar o defunto e aguardava, sentada numa *turpesa*<sup>7</sup>, outras indicações da tia Nahalin. (SEMEDO, 2000, p. 65).

Tio Abdu Sonko tinha chegado, era irmão do pai do velho Kilin, portanto, seu tio. A este parente é que competia realizar o acto de dar cana ao defunto[...] Depois deste acto, todos passaram pelo defunto fazendo uma vênia, como forma de cumprimento e respeito. Alguns segredavam recados e mensagens junto ao ouvido do defunto, para os seus parentes já há muito falecidos. (SEMEDO, 2000, p. 66).

A dois altos funcionários do Estado, Júlio e Sábado, que discutiam acaloradamente assuntos de eficácia e eficiência da administração, do governo, dos governantes e do desenvolvimento comunitário, juntaram-se alguns colegas e amigos, que tornaram ainda mais acalorada e interessante a discussão. Os *Kau di tchur* são normalmente sítios apropriados para discussões do gênero. (SEMEDO, 2000, p. 64).

Na África, as cerimônias fúnebres variam de etnia para etnia, mas de um modo geral elas duram mais de um dia. Segundo Semedo (2010) nessas cerimônias, são entoados cantos e elegias característicos da tradição do carpir. Os panos, como já dito, assumem um papel importante nas cerimônias fúnebres. Odete

<sup>7</sup> O vocábulo significa banco baixo de forma circular feito de madeira de poilão.

Semedo (2010) em seu longo estudo sobre as tradições da Guiné\_Bissau explica a função dos panos nas cerimônias fúnebres das diversas etnias de seu país:

O pano de bandas brancas, unidas em *kamatcha* [renda feita com agulha de costura], é vestido nas várias cerimônias fúnebres pelas filhas e netas do falecido. A *djamudur* [a carpideira] entre os manjacos, quando se esmera no vestir para cantar o morto, também usa esse pano branco bordado. (SEMEDO, 2010, p. 100)

Durante as cerimônias fúnebres, os manjacos usam *ilêndji* como mortalha. E são desses *ilêndji* que vão sair alguns para dar aos netos e às pessoas amigas ou que prestaram algum favor à pessoa falecida quando em vida. É regra deixar sempre alguns panos na arca da pessoa falecida. A finalidade é, quando morrer algum familiar, levar um pano como oferta e outro como “encomenda” para pessoas há muito falecidas. Se durante a cerimônia de choro (cerimônia fúnebre) vai ser sacrificado um boi, antes de o animal ser abatido, este é coberto com um *kalêndji*. É como se esse animal fosse o próprio morto, pois acredita-se que esse pano, que depois da cerimônia é oferecido a uma pessoa da linhagem materna do morto, vai servir de cobertura para aquele na eternidade. *Kalêndji* é, ainda, a denominação dos panos de pente que os sacerdotes tradicionais (*djambakus* e *baloberu*) e os régulos usam. (SEMEDO, 2010, p.101).

Através da narrativa do *Kau ti chur* alguns ritos tradicionais africanos são retomados e por meio da personagem que dá nome ao conto, eles são encenados de forma a abarcar o moderno e o tradicional. Além de trazer para a cerimônia a figura do padre, Sonéá possibilita o encontro de dois valores culturais distintos: a esteira tradicional em que o defunto é deitado nas cerimônias africanas é posta lado a lado com o caixão, no qual o morto é enterrado, nas culturas ocidentais:

Conforme o desejo de Sonéá, padre Pascoal da Silveira rezou pela alma do velho Kilin e acompanhou o corpo que foi a enterrar no pequeno cemitério de Nbirindolo. Depois do funeral, os comentários sobre a cerimônia eram tantos que uns até diziam que era muita pompa e *mostra kurpu* o facto de Sonéá ter mandado fazer um caixão todo forrado, quando o velho podia ter sido levado a enterrar enrolado na esteira tradicional. (SEMEDO, 2000, p. 70).

Sonéá, como foi mostrado, é tomada por impulsos de modernidade e de tradição. Ela participa dos rituais tradicionais e compactua com os valores da tradição, mas também sinaliza para uma determinada transgressão. Nas cerimônias fúnebres tradicionais, por exemplo, faz parte do ritual contar os feitos do morto durante a vida, como forma de homenageá-lo. Semedo constroi estrategicamente uma personagem que homenageia o velho Kilin, lembrando “os seus feitos para com ela”, ou seja, Sonéá retoma a sua vida ao lado do tio e os ensinamentos que

este lhe transmitiu, no momento em que, no funeral a história particular do morto, passa como um filme, por sua cabeça, à luz de como acontece hoje na modernidade.

O nome Sonéá, como já dito anteriormente, significa futuro promissor. Talvez o futuro promissor que a espere esteja exatamente na possibilidade que a margeia durante todo o conto e que para ela é também uma necessidade: a de promover a conciliação entre o moderno e o tradicional. Todavia, em sua visão o tradicional e o moderno coabitam o mesmo espaço, embora resguardadas peculiaridades que lhes são próprias.

O livro *Djênia \_ Histórias e passadas que ouvi contar II*, estabelece uma relação de continuidade com o primeiro *Sonéá\_histórias e passadas que ouvi contar I*. É constituído também por cinco contos que permeiam o universo da oratura guineense por meio da recontação ou da recriação das “histórias e passadas” deslocadas por Semedo para o âmbito da literatura. Segundo Inocência Mata, responsável pelo prefácio de *Djênia*, “a inovação de Odete Semedo reside no facto de estes contos traduzirem já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa” (SEMEDO, 2000, p. 8).

No conto “DJênia”, que dá nome ao livro, mais uma vez a sabedoria do mais velho é celebrada. DJênia, depois de perder a mãe em virtude de uma maldição, persiste na ideia de que seu pai deve casar-se novamente para que eles tenham alguém que possa deles cuidar. Investida nessa ideia, a menina se deixa levar pelas aparências de uma mulher jovem que a faz acreditar ser a parceira perfeita para o seu pai. A filha convence o pai e este acaba por se casar com a jovem meiga, que, após o casamento muda completamente de *manha* (maneira de ser) e transforma-se em uma madrasta cruel para DJênia. Uma velha senhora, vizinha de Djênia, e que também havia sido acometida por uma maldição tempos atrás, tenta por meio de sinais alertar DJênia e o pai do perigo, mas ambos, por não entenderem o recado, acreditam que a mulher grande não está a dizer coisa com coisa. A lição que fica do conto é a de que as aparências enganam e que, acima de tudo, é preciso ler as entrelinhas, enxergar os sinais, principalmente quando estes são transmitidos pelos mais velhos, pois “[...] garandi i puti di mesinhu”\_ os mais idosos são a cura para muitos males (SEMEDO, 2000, p. 104).

Por meio dos livros *Sonéá e Djênia*, constituintes dos volumes I e II das histórias e passadas que ouvi contar, Semedo (2000) transpõe para texto escrito o

universo da oratura guineense. E para que esse objetivo seja alcançado, a autora utiliza-se de estratégias textuais várias, como por exemplo, o uso dos nomes em crioulo ou em línguas nativas africanas que ressoam significados que ultrapassam o de simplesmente nomear um personagem. Além de corroborarem com o enredo, trazem para o âmbito do texto escrito toda a carga simbólica que o nome abriga no contexto africano tradicional. Semedo explica, em seu artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* (2003), que essas diferentes relações estabelecidas com o nome do indivíduo são bem características na Guiné-Bissau. Ao explicar aspectos da escolha do nome entre etnias do seu país salienta:

Por vezes, há contradições entre os habitantes de uma aldeia, mas embora de cunho doméstico, muitas vezes dão origem a graves conflitos. Quando uma das pessoas envolvidas numa dessas desavenças vier a ter bebê, à criança pode chamar-se *Busnassum* «deixem-me em paz/parem de falar de mim» ou ainda *Midana* «não leve em conta/ releve/jogue tudo para o alto», e todos estes três exemplos referem-se à etnia balanta.

Em circunstâncias diferentes desta última, mas em que, com orgulho, os pais do recém-nascido entendem que a vinda da criança trouxe harmonia em casa e na tabanca, o nome dessa criança pode eventualmente ser *Bufétar* «amigo/camarada», na etnia manjaco.

Já na etnia mancanha, quando se espera um futuro melhor tanto para a criança recém-nascida como para toda a aldeia, o nome adoptado pode ser *Uililé* «há-de melhorar/há-de ser bom». (SEMEDO, 2003).

Além de retomar aspectos da cultura guineense, as obras em questão ressaltam valores, comportamentos, rituais, crenças, lendas, mitos e todo um cenário que perfaz a oratura guineense. Através de cada história *passada*, por meio da sua recontação, entremeada pela força criativa de Semedo, a oratura, é de certa forma, atualizada.

Segundo Mata:

O que chama atenção nesta estréia na ficção de Odete Semedo\_ e logo num gênero privilegiado da «tradição» literária africana, a narrativa curta\_ é a subtil transição que a escrita desses contos opera da oralidade pura, de autoria anônima portanto (com uma dominante que a síntese das funções conativa e a estética), a uma escrita de autoria identificada (com a função estética como dominante). (SEMEDO, 2000, p. 8).

Por vezes, Semedo ultrapassa os limites da oratura guineense e alcança o universo da tradição de outros espaços africanos: Semedo utiliza-se de estratégias que, por exemplo, conferem aos narradores de alguns contos a mesma performance dos griots. Essa estratégia aproxima a narrativa escrita da narrativa

oral, pois o narrador assume a voz e o comportamento de um griot e o conto passa, pois, a abarcar também todos os ensinamentos, as lições e o caráter didático que possuem as narrativas da tradição oral.

Vê-se assim, que, ao resgatar as lendas e os contos da oratura, o processo de criação literária de Odete Semedo dá-se, muitas vezes, como uma “falescrita”. Esse processo híbrido entre voz e letra particulariza procedimentos literários que são fortalecidos com recursos da oralidade e das tradições de canto características da Guiné\_Bissau. E como se dá no poema de Virgílio de Lemos, tomado como epígrafe deste capítulo, a escritora imbrica a oratura guineense e a língua portuguesa, sem permitir que essa língua apague as demais conclamadas pelo seu texto.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos cinco países que integram a África de colonização portuguesa optamos por focar nosso olhar sobre algumas peculiaridades que margeiam dois deles: Guiné-Bissau e Moçambique. Nossa escolha se pautou na observação de questões como a importância do crioulo na Guiné-Bissau, que coexiste com as línguas nativas e com a língua portuguesa, e no fato de, em Moçambique, a língua portuguesa, língua oficial e literária, ser posta a conviver com as demais línguas étnicas. Além dessas discussões sobre como a literatura produzida nesses dois países assume a polifonia de cada espaço, procuramos indicar a maneira peculiar e diferenciada como se deu a formação de uma efetiva literatura nacional nesses países. Na Guiné-Bissau, por exemplo, a formação da literatura guineense, ao contrário do que ocorre em Moçambique, não se dá por meio de movimentos político-literários. Para muitos críticos, a literatura guineense, como expressão da nacionalidade do país, é inaugurada por meio da obra *Mantinhas para quem luta! A nova poesia da Guiné Bissau* (1977), coletânea de poemas de autoria de vários autores que, através da poesia, saúdam os que lutaram pela independência do país. Já em Moçambique, a formação de uma efetiva literatura nacional se deu por meio de movimentos político-

literários como o movimento *Msafo*(1952), que propunha um profundo olhar sobre as próprias raízes moçambicanas, embora propusesse o diálogo com expressões literárias externas ao país.

Ao trazermos para a discussão o conceito de oralidades e as várias concepções que margeiam os estudos acerca da tradição oral africana (oratura, oralitura, etc), valemo-nos de teóricos como Hampatê Bâ, Ana Mafalda Leite, Carmen Tindó Secco, os quais nos auxiliaram no entendimento de que, em África, são várias as oralidades e por trás de cada uma delas se esconde uma tradição ancestral. Quando essas tradições, mediadas pela literatura, são veiculadas pela língua portuguesa, essa deixa de ser simplesmente a língua herdada do colonizador, já que é constantemente reinventada por processos característicos de uma África híbrida e multicultural.

Vários textos teóricos conclamados pela dissertação deixam claro o quanto o saber oral, tal como se mostra em diferentes regiões africanas, está impregnado de preconceitos construídos pelo olhar ocidental. As reflexões de Ana Mafalda Leite nos auxiliam a perceber e desfazer esses preconceitos. Ao discutir o assunto, a estudiosa questiona pontos de vista expostos por teóricos que pensam a oralidade sempre colocando-a em oposição à escrita. Leite considera ser a predominância da oralidade em África decorrente de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza africana” (LEITE, 1998, p. 17). São condições históricas que explicam o peso da palavra na África tradicional. A palavra, em muitas culturas, veicula tradições ancestrais e está imersa em um universo de sacralidade. Estes entendimentos nos ajudam a olhar para o continente africano sem nos deixarmos contaminar por afirmações de que a escrita tem supremacia e maior credibilidade que o texto oral.

As literaturas produzidas no continente africano nascem, pois, em contextos marcados por tradições orais e, por isso, procuram dialogar com essas tradições. Valorizam recursos e estratégias que possibilitam que o texto escrito encene a dinamicidade do texto oral, desestabilize a fixidez apontada por muitos teóricos como característica do texto escrito. A leitura de muitos textos literários africanos indica que o texto oral, quando transposto para o texto escrito, na mediação proposta pela literatura, empresta a este a dinamicidade que lhe é peculiar. Por outro lado, no processo de leitura, cada leitor pode assumir o ritmo, a entonação as pausas que conferem uma nova vida ao texto escrito. É por meio da leitura que o

texto escrito pode recuperar traços da oralidade que com ele dialoga. Um mesmo texto, mesmo que lido por mais de uma vez por um mesmo leitor, nunca é lido da mesma forma, portanto é o leitor e sua leitura peculiar quem dá vida ao texto escrito. E nesse processo, a escrita consegue alcançar a dinâmica do universo da oralidade.

Em muitos textos literários africanos, a palavra oral, ao ser transposta para o texto escrito, tendo como veículo a língua portuguesa, deixa claro o fato de que negociações tiveram que ser feitas para que a suposta “fixidez da escrita” pudesse alcançar o universo da oralidade. Cada escritor, à sua maneira, retrabalha a língua portuguesa hibridizando-a para que ela passe a efetivamente se constituir em uma língua portuguesa africanizada. Odete Semedo, por exemplo, possibilita por meio de sua obra em prosa, que português e línguas nativas africanas se imbriquem e que dessa mescla surja uma língua outra que abarque as tradições orais ancestrais de seu país.

Ao investigarmos aspectos da formação da literatura em Moçambique destacamos o esforço desenvolvido por escritores moçambicanos como Virgílio de Lemos, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Augusto dos Santos Abranches e Reinaldo Ferreira para fortalecer o processo literário do país, ainda na vigência do sistema colonial. Alguns desses escritores, ao trabalharem de forma peculiar a língua portuguesa, defenderam a ideia de fazer do idioma luso uma língua de pertença em território africano. Logo uma língua africanizada pela qual perpassasse a cultura moçambicana, seus valores, suas diferentes etnias e as oralidades nas quais se enraízam as tradições do país.

Como destacamos em vários momentos, a língua portuguesa foi e continua sendo transformada, africanizada e, para isso, os escritores referidos tiveram papel fundamental. José Craveirinha, por exemplo, reinventou o português de tal forma que fez com que nele coubessem as sonoridades de sua língua materna, a língua ronga. Já Virgílio de Lemos fez a língua do colonizador abarcar o seu ideal de barroco estético e, principalmente, a proposta antropofágica pregada pelas vanguardas europeias, pelo modernismo brasileiro e mesmo pelo movimento da Negritude.

Ao destacarmos a subversão apregoada pelo movimento *Msafo* (1952), quisemos evidenciar como a proposta de mergulho nas raízes moçambicanas propunha também um diálogo com a rebeldia das vanguardas europeias, do modernismo brasileiro e da Negritude. E nesse sentido, é importante perceber como

o movimento se constituiu, desde a escolha do seu nome *Msafo*, que significa canto do povo chope, uma etnia do sul de Moçambique, até a intenção de fazer com que a tradição dialogasse com expressões da modernidade. O movimento *Msafo* assumiu um compromisso com o ideal de moçambicanidade, de mergulho nas raízes africanas para retomar-lhes o valor. A questão da afirmação de uma identidade moçambicana perpassa o esforço por fazer da língua, símbolo de uma então sonhada pátria, instrumento que permita abarcar os valores, a cultura, as tradições do universo cultural moçambicano.

Destacamos o esforço da escritora Odete Semedo, da Guiné-Bissau, por ampliar literariamente as discussões e tensões postas no poema de sua autoria que serviu de epígrafe ao primeiro capítulo da dissertação. A pergunta “Em que língua escrever” acentua a tensão vivida pela escritora e pela literatura guineense de expressar a multiplicidade linguística do país. Semedo nos possibilita enxergar, através de sua obra, como por meio da língua portuguesa podem ser retomadas as tradições orais do seu país. Quando opta por publicar seus textos em português trabalha a língua portuguesa de tal forma que a possibilita a ela assumir as feições da cultura na qual foi inserida: Semedo promove uma espécie de passagem da oratura guineense para a literatura. E o que torna mais interessante esse processo é que Semedo tanto utiliza o português como tradução do que escreve em crioulo, quanto utiliza esse idioma para permitir que as histórias guardadas pela oratura possam ser lidas em forma de livro. Como procuramos demonstrar, por meio das obras *Sonéá e DJênia*, constituintes respectivamente dos volumes I e II das *histórias e passadas que ouvi contar*, Semedo retoma diferentes aspectos da oratura guineense. Cada um dos contos em questão resgata um valor tradicional ou um saber ancestral. Questões como o embate entre a modernidade e a tradição ou o respeito à ancestralidade são postas em pauta pela autora. Na escrita das “passadas”, Semedo retoma a tradição da recontação de estórias, as recria, as reinventa, deixando sempre a certeza de que cada história não é contada ao acaso. Cada uma delas atualiza uma cadeia de ensinamentos perpassados pela tradição que a literatura recupera. Assim, ao vasculhar as tradições orais de seu país e retomá-las por meio da escrita, Semedo nos possibilita perceber que as “histórias e passadas”, que constituem a oratura guineense, podem ser veiculadas e registradas por meio do texto escrito. Oralidade e escrita não se contradizem, são apenas veículos com características peculiares. Para além disso, a escritora nos possibilita

enxergar que, em países tradicionalmente orais e plurilíngues, as relações que se estabelece com cada uma das línguas são diferenciadas e traduzem significados múltiplos. E que, ao optar por escrever em português, principalmente em se tratando do alcance esperado para a publicação literária, há que se fazer escolhas. E essas escolhas, como a própria autora sinaliza por meio do poema “Em que língua escrever?”, pressupõem algumas renúncias. “Falar” em crioulo, como nas “passadas e cantigas” que remontam às tradições guineenses é “falar” para um público restrito, ou seja, apenas para aqueles que conhecem a língua. Escrever em português possibilita o alcance de um público maior, possibilita uma disseminação maior dos conhecimentos ancestrais africanos, ainda que obrigue a autora a silenciar apelos e sentimentos que só podem ser expressos na língua que conta “os feitos das mulheres/ E dos homens” do seu chão. Construir novas estratégias pelas quais seja possível veicular sua tradição e a afetividade que a caracteriza em língua portuguesa é o esforço que faz muitos escritores africanos como Semedo. Em sinais grafados na folha de papel, Semedo deixa expressos sentimentos que perpassam a sua fala em crioulo:

Em que língua escrever  
 Contando os feitos das mulheres  
 E dos homens do meu chão?  
 Como falar dos velhos  
 Das passadas e cantigas?  
 Falarei em crioulo  
 Falarei em crioulo!  
 Mas que sinais deixar  
 Aos netos deste século? (SEMEDO, 1996, p. 11).

Entendemos que a relação que os países africanos de colonização portuguesa estabelecem com a língua, a qual Semedo chama de língua lusa, ainda está em processo de construção. Como procuramos demonstrar, a língua portuguesa usada pelos escritores selecionados não é mais a língua do colonizador. Foi assumida como língua nacional e como língua literária, embora seu uso ainda se faça com uma certa tensão. Essa tensão é relativizada no âmbito do texto literário à medida em que a língua portuguesa vai sendo cada vez alterada, marcada com elementos das oralidades de cada espaço. Assim, o processo de africanização da língua portuguesa que se iniciou ainda no período colonial continua a ser feito e se refaz, no âmbito das literaturas produzidas nos espaços africanos de língua portuguesa, sob o olhar atento de escritores africanos que buscam fazer dela uma

língua da identidade africana, das identidades dos novos países africanos libertos da colonização portuguesa.

Nesse processo, as línguas, como muitas vezes acentuado nessa dissertação, abarcam a representatividade da nação. No caso de países marcados por um processo agressivo de colonização, como a Guiné-Bissau e Moçambique, a língua oficial guarda ainda marcas do embate entre colonizador e colonizado. Essas marcas, embora enfraquecidas, não se apagam facilmente. A língua irá conviver com as marcas, as cicatrizes, a tensão e os embates da colonização em África. Para que ela transcenda de língua lusa para uma língua identitária africana, uma língua de pertença, ela é levada a conviver com as diferentes culturas e tradições antes rejeitadas.

O processo de africanização da língua portuguesa, deliberadamente assumido a partir do fortalecimento da conscientização que alcança a literatura, está presente nos autores pertencentes ao movimento *Msafo*, particularmente na poesia de Craveirinha e mesmo na proposta revolucionária de Virgílio de Lemos. Semedo, à luz do que fizeram os escritores de *Msafo*, retrabalha a língua para que nela ressoem os sons da sua cultura oral.

Quem sabe assim um dia a “língua lusa” se converta efetivamente em uma língua de pertença, em uma possibilidade outra de comunicação advinda “doutras línguas e verdades/ na simbiose com a que manejo”, como nos dizem os versos do poema referido de Virgílio de Lemos.

## REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Augusto do Santos. Sobre “Literatura colonial”. **Seara Nova**, Lisboa n.1099 ao n. 1120, Jan./ Jun. 1949.

ANGIUS, Fernanda. A actual literatura em Moçambique: a propósito de uma literatura em construção. **Latitudes**, Paris, n. 7, p. 19-22, dec.1999/jan. 2000.

ANGIUS, Fernanda. Entre os oceanos e o amor viaja o poeta. In: SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. (Org). **Eroticus Moçambicanus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do Escombro**: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

APA, Lúvia; BARRETOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Poesia Africana de língua portuguesa**: antologia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 2002.

BRÁS, Berta Henrique. **Prosas alegres e não**. Lisboa: B. H. Brás, 1974.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 1750-1880. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v.

COUTO, Hildo Honório. **Introdução ao estudo das línguas crioulas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

COUTO, Mia. **Perguntas à língua portuguesa**. 1997. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.com/search.php?keyword=Mia+Couto&image.x=15&image.y=10>>. Acesso em: out. 2010.

COUTO, Mia. **A minha pátria é a minha língua portuguesa**. 2000. Disponível em: <http://ww1.rtp.pt/icmblogs/rtp/comunidades/?k=MIA-COUTO---A-VOZ-DESANOITECIDA-Por-Urbano-Bettencourt-12.rtp&post=12051>. Acesso em: out.2010.

CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980a.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua karingana**. Lisboa: Edições 70, 1982.

CRAVEIRINHA, José. **Cela 1**. Lisboa: Edições 70, 1980b.

CRAVEIRINHA, José. **Maria**. Lisboa: Caminho, 1998.

CRAVEIRINHA, José. **Babalaze das hienas**. Maputo: UEA, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EMBALÓ, Filomena. **Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau**. Disponível em: <<http://www.didinho.no.sapo.pt/resenhaliteratura.html>>. Acesso em: out.2011.

EMBALÓ, Filomena. **Tiara**. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano editora, 1989.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FERREIRA, Manuel. **No Reino do Calibán III**. Lisboa: Plátano Editora, 1997.

FERREIRA, Manuel. **No Reino do Calibán II**. Lisboa: Plátano Editora, 1988.

FERREIRA, Manuel. **No Reino do Calibán**. Lisboa: Seara Nova, 1975.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

GOULART, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida**. Belo Horizonte: Pontifícia universidade católica de Minas Gerais, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HAMILTON, Russell. **Literatura Africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984, 2v.

HAMILTON, Russel. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 3, dez. 1999.

HAMILTON, Russel. Dinâmica da oralidade fica estática na escrita. **Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 157-168, 2001.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). **História geral da África**. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982, v.1.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. Prólogo In: HAMPATÉ-BÂ. **Amadou Amkoullel: o menino fula**. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas, 2003.

LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores**. Porto: Fundação End. António de Almeida, 1998, V. I.

LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. Lee-Li Yang, um heterônimo feminino de Virgílio de Lemos. In: MATA, Inocência (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri / Centro de Estudos Africanos / FLUL, 2006. p. 381-390.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade & escrita nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. **A poética de José Craveirinha**. Lisboa: Vega, 1991.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas formulações pós-coloniais**. Maputo: UEM, 2003.

LEMOES, Virgílio de; [e] heterônimos. O nascimento do poeta e o canto antropofágico de Msaho. In: LEMOS, Virgílio. **Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944-1963)**. Rio de Janeiro: Nova fronteira; Editora UFRJ, 1999. p. 23-33.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963)*. In: SECCO, Carmen L. T. R. (Org.). **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**: Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999<sup>a</sup>, 3v.

LEMOS, Virgílio de. **Negra Azul**: retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco, 1944-1963. Maputo: Instituto Camões/Centro Cultural Português, 1999b.

LEMOS, Virgílio de. **Jogos de Prazer**: Virgílio de Lemos & Heterónimos: Bruno dos Reis, Duarte Galvão e Lee-LiYang. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2009, v.1.

LOPES, José Miguel de Souza. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural, Tese (Doutorado) 620 p. – Pontifícia Universidade Católica São Paulo. São Paulo, 2000.

LOPES, J. S. Miguel . Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. *Metamorfoses. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 157-168, 2001.

MATA, Inocência. **Diálogo com as ilhas**: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 1998.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>>. Acesso em: set. 2010.

MATA, Inocência . A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique. **Scripta**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.262-268, 1º sem. /1998.

MATA, Inocência. A voz escrita por Odete Semedo: entre a *prasa* e a *tabanca* : a modernidade do *bantabá*. Prefácio In: SEMEDO, Odete Costa. **Djênia**: histórias e passadas que ouvi contar II. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 2000.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.). **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELO, Rosicler Ferraz de. **O erotismo da poesia de Virgílio de Lemos (1944 a 1963)**: o eu que recorda. 2003. 116p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MENDONÇA, Fátima. A literatura moçambicana em questão. In: MENDONÇA, Fátima. **Discursos**: estudos de língua e cultura portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MENDONÇA, Fátima. Moçambique, lugar para a poesia. In: SOUSA, Noémia. **Sangue Negro**. Maputo: Associação dos escritores Moçambicanos. 2001.

MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson; ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES MOÇAMBICANOS. **Antologia da nova poesia moçambicana**. [Maputo]: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1975-1988.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Horta Grande, 2005.

NOA, Francisco. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. **Via Atlântica**, n. 3. São Paulo: USP, 1999.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papyrus, 1998.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos outras ficções**: ensaios sobre literaturas afroluso-brasileiras. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Dicções guineenses**: a convivência do crioulo e do português na escrita poética de Odete Costa Semedo. Disponível em: <<http://www.didinho.org/DICCOESGUINEENSESACONVIVENCIADOCRIOEDOPORTUGUESNAESCRITAPOETICADEODETECOSTASEMEDO.htm>>. Acesso em: 21 set. 2011.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **De boca perfumada a ouvidos doces e limpos**: ancestralidades africanas, tradição oral e cultura brasileira. Araraquara: Itinerários, n13, 1998.

ROSÁRIO, Joaquim Lourenço da Costa. **A narrativa oral de expressão africana**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

SAÚTE, Nelson. **Nunca mais é sábado**: antologia de poesia moçambicana. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **O mar, a ilha, a língua: a vertigem da criação na poesia de Virgílio de Lemos**. Disponível em: <<http://www.lusitanistasail.net/secco>>. Acesso: set. 2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999, 3v.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. (Org.). **Eroticus moçambicanus**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira ; Faculdade de Letras da UFRJ, 1999b. 157p.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **As mandjuandadi**: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura. 2010. 415 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Sonéá**: histórias e passadas que ouvi contar I. Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Sonéá**: histórias e passadas que ouvi contar II. Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Entre o ser e o Amar**. Bissau: INEP, 1996.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. 2003. **A língua e os nomes na Guiné-Bissau**. Disponível em: <http://djambadon.blogspot.com>. Acesso em: junho 2010.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Ecos da terra. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.) **A Mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007.p. 103-133.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001.

TRISTAN, Tzara. **Manifesto Dadaísta de 1918**. Disponível em: [pt.wikipedia.org/wiki/Tristan\\_Tzara](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tristan_Tzara). Acesso em : Agosto/2010.

TINE, Alioune. Pour une théorie de la littérature africaine écrite. **Présence Africaine**. Paris, n. 133-134, 1985.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África I**: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.