

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Letras
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

AS INSCRITURAS DO VERBO:

**dizibilidades performáticas
da palavra poética africana**

Amarino Oliveira de Queiroz

**Recife
2007**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Letras
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

AS INSCRITURAS DO VERBO:

dizibilidades performáticas da palavra poética africana

Amarino Oliveira de Queiroz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura, sob a orientação do Professor Doutor Alfredo Cordiviola.

Recife, 13 de fevereiro de 2007

Queiroz, Amarino Oliveira de
As inscrituras do verbo: dizibilidades
performáticas da palavra poética africana/ Amarino
Oliveira de Queiroz. – Recife: O Autor, 2007.
310 folhas : il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

Inclui bibliografia e glossário.

1. Literatura africana. 2. Oralidade. I. Título.

896	CDU (2.ed.)	UFPE
808.899 6	CDD (21.ed.)	CAC2007-64



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: "*As Inscrituras do Verbo: Dizibilidades Performáticas da Palavra Poética Africana*", DE AUTORIA DE: **Amarino Oliveira de Queiroz**, ALUNO DESTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 9h30min do dia 13 de fevereiro de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Tese de Doutorado intitulada: AS INSCRITURAS DO VERBO: DIZIBILIDADES PERFORMÁTICAS DA PALAVRA POÉTICA AFRICANA, de autoria de Amarino Oliveira de Queiroz, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador), Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter, Prof^ª. Dr^ª. Francisca Zuleide Duarte de Souza, Prof^ª. Dr^ª. Jane Fraga Tutikian, Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia Romariz Correia de Araujo. Sob a Presidência da primeira, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola: **Aprovado**, Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter: **Aprovado**, Prof^ª. Dr^ª. Francisca Zuleide Duarte de Souza: **Aprovado**, Prof^ª. Dr^ª. Jane Fraga Tutikian, Prof^ª: **Aprovado**. Dr^ª. Vera Lúcia Romariz Correia de Araujo: **Aprovado**. Em seguida, Prof. Alfredo Adolfo Cordiviola comunicou ao candidato Amarino Oliveira de Queiroz, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 13 de fevereiro de 2007.

Jozaias Ferreira dos Santos
- *Jane Fraga Tutikian*
- *Vera Romariz*
- *Alfredo Cordiviola*
- *Zuleide Duarte*

AGRADECIMENTOS

A todos os inquices, voduns e orixás.

A Amarino Damião de Queiroz, *in memoriam*, por ter me mostrado a poesia.

À minha mãe. Aos meus irmãos e irmãs. A Cris e aos nossos filhos:
Bárbara, Romeu e Gabriel, autor de todas as ilustrações.

Aos professores, alunos e funcionários
da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia,
que muito contribuíram para tornar possível a realização deste projeto.

Aos docentes, discentes e funcionários
do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, pela parceria.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
(Capes/MEC), pelo prestimoso apoio.

Ao Professor Doutor Alfredo Cordiviola, pela orientação precisa.
Aos Professores Doutores Zuleide Duarte e Roland Walter,
pela contribuição teórica e crítica.

A você que me lê
e aos amigos do Recife, de Salvador e de Feira de Santana,
bem como aos colegas e amigos da África de língua oficial portuguesa,
a quem particularmente dedico este trabalho.

RESUMO

Uma característica marcante nas literaturas africanas contemporâneas é a recorrência à oralidade, aos processos mnemônicos, à performance e à consciência identitária como elementos estruturadores de seus discursos poéticos e narrativos. Baseada na discussão de conceitos como literatura oral e performance, nossa intervenção investigativa está voltada para o diálogo entre formas poéticas da tradição e da contemporaneidade inseridas num contexto de mesclas culturais onde as fronteiras que separavam o oral, o escrito e o performático apresentam-se cada vez mais fluidas. Tais relações sinalizam um ponto de convergência na idéia de *inscritura*, nome pelo qual designamos parte das expressões que compõem esse conjunto cultural cujo *corpus* aqui se faz avaliar, sobretudo, no exemplo dos países africanos de língua oficial portuguesa.

Palavras-chave: literaturas africanas, oralidade, performance, inscritura.

RESUMEN

Una característica marcante en las literaturas africanas contemporáneas es la recurrencia a la oralidad, a los procesos mnemónicos, a la performance y a la conciencia identitaria como elementos estructuradores de sus discursos poéticos y narrativos. Basada en la discusión de conceptos como literatura oral y performance, nuestra intervención investigativa se vuelve hacia el diálogo entre formas poéticas de la tradición y de la contemporaneidad inseridas en un contexto de mezclas culturales en el que las fronteras que separaban lo oral, lo escrito y lo performático se presentan cada vez más fluidas. Dichas relaciones señalan un punto de convergencia en la idea de *inscritura*, nombre por el cual designamos parte de las expresiones que componen ese conjunto cultural cuyo *corpus* se hace evaluar aquí, sobretudo en el ejemplo de los países africanos de lengua oficial portuguesa.

Palabras clave: literaturas africanas, oralidad, performance, inscritura.

RÉSUMÉ

Une des caractéristiques frappantes dans les littératures africaines contemporaines est le recours à l'oralité, aux processus mnémoniques, à la performance et à la conscience identitaire comme éléments structurants de leurs discours poétiques et narratifs. Notre recherche, en s'appuyant sur la discussion de concepts tels que la littérature orale et la performance, s'intéresse au dialogue entre les formes poétiques de la tradition et de la contemporanéité et qui se retrouvent insérées dans un contexte de brassages culturels où les frontières séparant l'oral, l'écrit et le performatique deviennent fluides. De tels rapports dénotent un point de convergence dans l'idée d'*inscritura*, terme par lequel nous désignons une partie des expressions dont est constitué cet ensemble culturel et dont le corpus ici en étude concerne, en premier lieu, les pays africains qui ont le portugais comme langue officielle.

Mots-clé : littératures africaines, oralité, performance, *inscritura*.

ABSTRACT

An outstanding attribute of contemporary African literatures is the recurrence to orality, mnemonic processes, performance and identity consciousness as structural elements of their poetic and narrative discourses. Based on the discussion of concepts such as oral literature and performance, our intention is to investigate the dialogue between traditional and contemporary poetic forms inserted in a culturally mixed context in which the borders separating the oral, the written and the performed appear increasingly fluid. These relations find a point of convergence in the idea of “inscritura”, a term used to designate part of those expressions that form the cultural group whose corpus is evaluated here, above all, in those African countries where Portuguese is the official language.

Key words: African literatures, orality, performance, “inscritura”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Atendendo a uma muito particular solicitação nossa, o designer e artista plástico Gabriel Muniz de Souza Queiroz buscou reproduzir, nesta intervenção em especial, os traços que caracterizam as ilustrações realizadas por criadores bissau-guineenses como Manuel Júlio, cujos desenhos suplementam as edições originais dos livros da escritora e conterrânea Odete Costa Semedo. Além de evocarem, homenagearem e incorporarem a tradicional característica figurativa que, como se sabe, influenciou esteticamente a arte cubista, os motivos aqui retratados compõem em seu conjunto um depoimento à parte sobre os conteúdos propostos ao longo deste nosso estudo, pontuando com imagens singulares as dizibilidades performáticas da palavra poética africana.

Figura 1: A árvore-dos-mil-anos	18
Figura 2: A biblioteca ambulante.....	47
Figura 3: Inscritor.....	56
Figura 4: Kerere.....	104
Figura 5: E era texto porque havia árvores	147
Figura 6: Falavra.....	156
Figura 7: Griotismo literário	176
Figura 8: As inscrituras do verbo.....	210
Figura 9: Dizibilidades performáticas da palavra poética africana.....	262

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I DICÇÕES ÁFRICAS.....	17
Capítulo 1 África singular e plural.....	19
1.1 <i>Africorum terra</i> , África árabe, África negra	35
1.2 Griotismo e performance	42
1.3 A África dita ibérica	48
Capítulo 2 Literaturas africanas	56
2.1 Literaturas africanas em espanhol.....	59
2.2 Lusofonia e literatura	87
2.3 Literaturas africanas em português	89
Capítulo 3 O fundamento do verbo.....	104
3.1 Oratura, oralitura, inscritura	110
3.2 Contadores e cantadores	124
3.3 Estratégias literárias luso-africanas.....	148
PARTE II INSCRITURAS AFRICANAS.....	155
Capítulo 4 Onde canta o ossobó	157
4.1 Insularidade e referência literária	158
4.2 Dialogando com as ilhas	163
4.3 Os ecos de Batepá	170
4.4 Cantares de São Tomé e Príncipe	177
4.5 Vozes femininas insulares.....	184
4.6 Sob o signo da <i>bendenxa</i>	198

Capítulo 5	Falando português e inscrevendo crioulo	210
5.1	<i>Na kriol</i>	220
5.2	<i>Storia di ña tchon</i>	224
5.3	Vozes literárias bissau-guineenses	231
5.4	A <i>proesia</i> de Odete Costa Semedo	241
5.5	Djênia	247
5.6	A performatividade da escrita	251
CONCLUINDO		263
	A poesia movente	264
FONTES DE CONSULTA		267
GLOSSÁRIO		299

INTRODUÇÃO

O estudo das interseções verificadas entre as práticas poéticas e narrativas africanas com outros fatos da cultura aponta para horizontes investigativos tão amplos quanto pouco explorados no Brasil. Enquadrando-se num projeto de feição culturalista, a nossa proposta investigativa busca alinhar-se, pelo viés literário, à interface linguagem literária-cultura, com ênfase nas implicações de pesquisa interculturais em torno da produção literária contemporânea africana e afro-descendente veiculada em línguas espanhola e portuguesa. Faz parte desta investida o estabelecimento de um diálogo permanente com as teorias e com as críticas da literatura e da cultura desenvolvidas a partir do próprio lugar de enunciação, incorporando ainda as perspectivas analíticas de seus próprios criadores e agentes: através desta escuta de vozes diversas, acreditamos que as relações entre os sujeitos e os objetos pesquisados poderão ser mais amplamente percebidas e assimiladas. Assim, dentre outras referências teóricas e críticas, convidaremos para o diálogo investigadores das literaturas africanas em espanhol como Mbaré Ngom e Donato Ndongo-Bidyogo, da Guiné Equatorial, e em português, como Inocência Mata, de São Tomé e Príncipe; Odete Costa Semedo, da Guiné-Bissau; Daniel Spínola e Manuel Ferreira, de Cabo Verde; José Carlos Venâncio e Luís Kandjimbo, de Angola; Lourenço Joaquim da Costa Rosário, Ana Mafalda Leite e Fernando Noa, de Moçambique; brasileiros como Moema Parente Augel, Rita Chaves e Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e lusitanos como Maria Fernanda Afonso, Salvato Trigo e Francisco Salinas Portugal.

Para uma clarificação da idéia de inscritura que, a nosso ver, permeia a criação literária colocada em análise nos estudos de caso, recorreremos a uma fundamentação teórica calcada nos diversos conceitos de oralidade propostos por Lourenço do Rosário, Ana Mafalda Leite ou Leda Maria Martins; de performance, com Diana Taylor, Paul Zumthor e Idelette Muzart Fonseca dos Santos; de griotismo literário, na visão de Salvato Trigo, os quais serão debatidos no desenvolvimento do trabalho, estendendo-se ainda sobre considerações acerca das relações com as línguas, a natureza, o tempo e a memória de acordo com a perspectiva cultural dos povos da África sub-saariana. Outro ponto de interesse será o estudo dos códigos

da oralidade e da comunicação não verbal utilizados por diversos autores e autoras como recurso suplementar à sua expressão literária.¹

Além da introdução e das considerações finais secundadas por um glossário de termos, o corpo da tese está estruturado em cinco capítulos, dispostos através de duas partes principais. A primeira delas reúne três capítulos. No primeiro, a discussão gira em torno das diversas realidades que coexistem no continente e privilegia perspectivas analíticas da crítica pós-colonial emanadas a partir de pensadores e escritores africanos e afro-descendentes como Amadou Hampâté Bâ, Cheikh Anta Diop, Manuel Rui, Mia Couto, José Carlos Venâncio, Adelino Torres, Remei Sipi, Fidelis Odun Balogun, Mbaré Ngom, Donato Ndongo-Bidyogo, Trinidad Morgades Besari, Toni Morrison ou Nancy Morejón. A história, as sociedades, as expressões lingüísticas, culturais e artísticas do continente serão apresentadas, pois, sob a ótica da diversidade que as envolve e caracteriza, contemplando cronologicamente etapas relacionadas com a ocupação humana de seu território, a experiência colonial européia e o momento atual. Do ponto de vista da criação artística e literária, será destacado o papel desempenhado pelos *griots*, antigos contadores e contadoras de histórias, com ênfase no seu trabalho memorialista e performático, oportunidade em que também serão introduzidos, através dos conceitos de *falavra* e de performance, dados que tanto subsidiam o estudo da atividade desenvolvida por estes artistas como antecipam uma subsequente discussão acerca da atual escrita literária africana. A apreciação do tema será direcionada, então, para a África de colonização ibérica.

O segundo capítulo recorta a experiência literária nos idiomas espanhol e português. A presença do castelhano como língua de comunicação e de expressão literária na África é aqui brevemente analisada, partindo dos casos canário e marroquino até a produção de escritores francófonos que elegeram o espanhol para a veiculação de seus textos originais. Será enfocada um pouco mais detidamente a chamada literatura hispano-africana ou hispano-negro-africana da Guiné Equatorial,

¹ Dentre os códigos da oralidade destacaremos: o lingüístico, relacionado ao vocabulário corrente, com predomínio da coordenação e das frases sincopadas, apresentando estrutura simples como nas repetições, nas hesitações e nos bordões de fala, e o paralingüístico, referente à entoação, à intensidade, às pausas, ao ritmo e à qualidade de voz. Entre os códigos da comunicação não verbal observaremos o cinésico, que diz respeito à gestualidade, às expressões fisionômicas e aos movimentos corporais, e o código auditivo, reunindo signos sonoros que sugerem ruídos, como é o caso das onomatopéias.

ao tempo em que se estabelecerá um primeiro diálogo com as literaturas em espanhol da diáspora africana nas Américas. Após traçar algumas considerações a respeito do conceito de lusofonia, a pesquisa ampliará essa relação dialógica entre a África e sua diáspora através das literaturas em língua portuguesa, com um registro da vinculação identitária e da influência exercida pela escrita latino-americana em espanhol e em português sobre os autores luso-africanos, atividade que é igualmente valorizada por estratégias como o trabalho de revisão canônica e de re-elaboração morfosintática e lexical da língua do colonizador, a reescrita histórica de suas realidades e a disposição relacional entre oralidade, memória, performance e escritura, entre outros procedimentos.

Fechando a primeira parte da tese, o capítulo de número 3 dedica-se à investigação de elementos que buscam fundamentar grande parte dessa escrita africana contemporânea na oralidade, na memória e na performance. Serão abordadas as culturas tradicionais africanas e pré-colombianas das Américas, tendo como pontos de referência comum a cosmogonia e a relação diferenciada com a natureza e com o tempo, ressaltando o modo pelo qual esses elementos interferiram e interferem sobre a criação artística e a expressão literária nesses dois continentes. Alguns conceitos relativos à oratura, à oralitura e à literatura oral, bem como os pressupostos teóricos de um griotismo literário serão comentados com vistas à sugestão da idéia de inscritura, instância da expressão cultural cujo entendimento se encaminha para o de uma relação simultânea entre diferenciados códigos e linguagens artísticas. Manifestações afro-descendentes nas Américas como a *poesía-son*, a poesia *dub* e o rap, originadas ou formatadas na área das Antilhas buscarão demonstrar esta tese de que as relações entre voz e escritura, tradição e contemporaneidade não são necessariamente excludentes, ampliando seu percurso expressivo em direção a outras séries da cultura, tais como a música e as artes plásticas e cênicas. Serão apreciadas algumas operações levadas a cabo pelos cantadores, contadores e contadoras de histórias que, por encontrarem paralelo ou continuidade na obra de vários autores e autoras africanos, caracterizam o procedimento identificado por Salvato Trigo como griotismo literário. Um balanço das estratégias literárias luso-africanas complementa a Parte I e conduz a inverso a investigação para as áreas do arquipélago de São Tomé e Príncipe e da Guiné-Bissau.

A segunda das partes que compõem esta tese pretende configurar, sobretudo no último de seus dois capítulos, um estudo de caso ainda mais específico do que aqueles prenunciados nas considerações antecedentes. As expressões literárias de São Tomé e Príncipe e da Guiné Bissau, as menos estudadas dentre aquelas que compõem o univiterário luso-africano serão aqui contempladas na observância de seu percurso cronológico. Embora não se defina rigorosamente por uma perspectiva analítica de gênero, a nossa investida confluirá sua atenção final para a escrita de autoria feminina realizada nestes dois países através das últimas décadas, posicionando-se desta forma contra a invisibilidade que envolve as literaturas africanas em geral, as literaturas santomense e guineense em particular e, dentro delas, o trabalho das mulheres escritoras, não obstante o papel por elas desempenhado com vistas à ruptura da dupla invisibilização social e artística que experimentam. Tomando como ponto de partida, pois, São Tomé e Príncipe, o capítulo de número 4 reforça a questão do uso literário das línguas crioulas derivadas da mescla entre idiomas autóctones e europeus, no caso o português, que já havia sido sinalizado através da produção cabo-verdiana.

Outro ponto relevante a ser discutido é a participação dos escritores e escritoras no processo de luta pelas independências políticas de seus respectivos Estados e pela afirmação positiva de suas identidades nacionais, aspectos que em casos como o santomense e o guineense surgem indissociados do empenho literário, o que torna necessário um conhecimento mais aprofundado do contexto sócio-histórico, cultural e político no qual se inserem as criações artísticas referidas. Uma periodização da literatura de São Tomé e Príncipe é proposta a partir do final do século XIX até chegar às atuais experiências em ficção e poesia, onde, por um lado, observadas mais de perto no exercício de suas autoras, prossegue a busca pela afirmação identitária sob uma ótica feminina e, por outro, inscrevem-se as marcas de uma herança cultural mesclada, revelando ainda a disposição relacional entre voz, escritura, memória e performance como importantes elementos utilizados na conformação destas obras.

Complementa a segunda e última parte desta tese o capítulo 5, dedicado à Guiné-Bissau, onde pretendemos realçar a idéia de inscirtura como procedimento característico de grande parte do fazer literário africano contemporâneo. Evocando a simultaneidade bilíngüe da escrita poética de Odete Costa Semedo, a discussão que

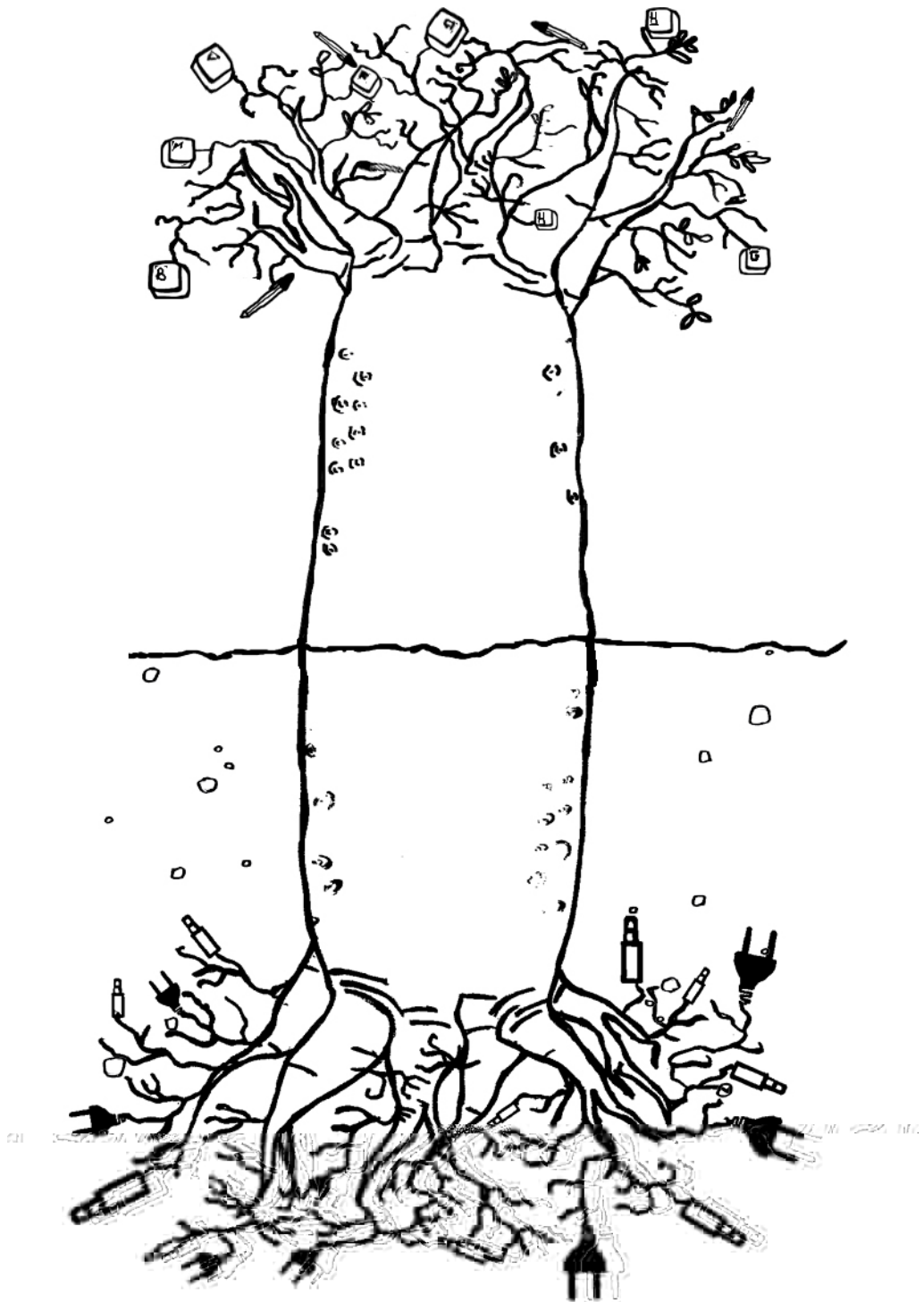
abre o capítulo apresenta a polêmica criada em torno do uso lingüístico e literário do idioma do colonizador por parte dos escritores africanos, postura que dividiu, durante um largo período, a crítica e muitos dos próprios autores envolvidos. A discussão avança sobre as possibilidades que se abrem a partir da liberdade criadora regida pelos processos de hibridação cultural, trazendo inclusive exemplos que tiveram por cenário o continente americano. Deslocando-se do universo bantu que compôs, nos capítulos anteriores, a quase totalidade dos *corpus* analisados, a pesquisa se volta para a África Ocidental através da experiência sócio-histórica, cultural, artística e literária bissau-guineense, concentrando-se finalmente na escrita performática de Odete Costa Semedo. Dividida entre o lastro cultural e identitário pepel, uma das tantas etnias que compõem o espectro social de seu país, o letramento a partir da educação formal em língua portuguesa e a concomitante utilização do crioulo como veículo de comunicação interétnica e de expressão literária, Odete Semedo apresenta, através desses textos poéticos, ficcionais e ensaísticos e dos mecanismos de tradução cultural que utiliza, um interessante investimento na busca de afirmação positiva dos povos da Guiné-Bissau, revelando-a como um território marcado pela pluralidade étnica, cultural, lingüística e religiosa. A abordagem à obra da escritora é precedida por um histórico do crioulo, ou *kriol*, ilustrado por algumas de suas manifestações na poesia e na música popular. Nelas se evidencia um caráter de resistência cultural à censura imposta aos naturais durante o período colonial, revelando desta maneira o esforço que acabaria por nobilitar o idioma guineense e firmá-lo como importante elemento de comunicação lado a lado com a língua do colonizador, como bem o fez o poeta José Carlos Schwarz ou como bem o fazem, na atualidade, nomes como Dulce Neves, Eneida Marta, Justino Delgado, Zé Manel, Nino Galissa ou Manecas Costa.

Um passeio pela história pré-colonial do país sinaliza com a ocupação de seu território pelo deslocamento dessas várias etnias, a penetração árábica, a islamização, as lutas pela independência e os embates políticos posteriores. Dados como estes propiciariam uma direta interferência sobre a criação literária e artística, inscrevendo-se numa relação entre oralidade, escritura, performance, memória, testemunho e improviso que envolve desde os cantadores/contadores da tradição, os *djidius*, até os cronistas *rappers* e os escritores e escritoras da contemporaneidade. Exemplos da escrita poemática de Odete Semedo, tratados ao

mesmo tempo como poesia e prosa ficcional mediadas por uma reinvenção da memória coletiva, ilustrarão aquilo que pretendemos caracterizar como performatividade da escrita. A esta apreciação subjaz, portanto, a sugestão da idéia de inscritura, tradução que fazemos do processo relacional entre oralidade, memória, imaginação, performance e escrita, onde os códigos da comunicação verbal e não verbal se aliam para a construção de um fazer literário que depõe sobre a pluralidade que tanto norteia o exercício criativo da autora como o inscreve, de forma bastante singular, no conjunto das literaturas contemporâneas de língua portuguesa.

PARTE I

DICÇÕES ÁFRICAS



A árvore-dos-mil-anos

CAPÍTULO 1: ÁFRICA SINGULAR E PLURAL

*Quando chegaste, mais velhos contavam histórias. Tudo estava no seu lugar. A água.
O som. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala,
mas porque havia árvores (...). E era texto porque havia gesto.
Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado, ouvido e visto.
É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as histórias que os mais velhos contavam
quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões.*

*A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar
que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto.
Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão:
a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir
o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado
integrando a destruição do que não me pertence.*

*Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo
e disparar não contra o teu texto, não na intenção de o liquidar,
mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal, assim identificando-me
sempre eu/ até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu
quando eu te olho/ em vez de seres o outro.*

....Para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me (...).

*Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro
com todos os elementos possíveis do meu texto.*

*Invento outro texto. Interfiro, desescrevo, para que conquiste
a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade.
Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial.
Têm de cantar. Dançar. Em suma, temos de ser nós. “Nós mesmos”.
Assim reforço a identidade com a literatura.*

Manuel Rui (Angola)

A partir da segunda metade do século XX, com o aparecimento na África de vários novos Estados independentes constituídos a partir de antigas colônias européias, a população mundial veria redesenhar-se uma vez mais o já fragmentado mapa político do continente. Não obstante, expressiva coleção de dados relativos à sua trajetória histórica, incluindo informações referentes aos períodos que antecederam às investidas colonizadoras da Europa continuam envoltos numa nebulosa rede de critérios que, freqüentemente, reproduzem leituras estereotipadas, preconceituosas e, por conseguinte, reducionistas a respeito dos diferentes modos de vida dos seus povos, agrupando-os sob o signo de uma uniformidade que está longe de traduzir ou de, pelo menos, esboçar um perfil mais aproximado ao de sua multifacetada realidade. Esta problemática é compartilhada, em larga proporção, com a própria sociedade africana, na medida em que os modelos importados para a construção e gestão de seus Estados no período pós-independência logo demonstrariam sinais de desajuste e esgotamento, em muitos aspectos agravada pela interferência direta e desastrosa de muitos estadistas africanos com a implantação de regimes políticos autoritários e segregacionistas. Uma questão se coloca de imediato: que visões poderia estar formulando a respeito de si própria a África contemporânea? Fazendo uma avaliação interna sobre a maneira pela qual os africanos estariam reagindo no que tange particularmente à sua diversidade étnica, cultural, lingüística e religiosa, o moçambicano Mia Couto acredita que

estamos prisioneiros de uma imagem de África que, afinal, foi criada fora de África. Falamos do nosso continente com demasiada facilidade. Dizemos “África” como se houvesse uma única realidade homogênea e monolítica. Quantas Áfricas existem em África? Em nome da reivindicação de uma identidade podemos adotar visões redutoras e simplistas da nossa verdadeira e complexa identidade. (COUTO, 1998, p. 110).

Parece-nos pertinente esta observação do escritor, bem como o seu entendimento de que a derrocada de certezas assistida pelo mundo contemporâneo guardaria, no entanto, um aspecto positivo, calcado na possibilidade de redescoberta de outras formas de abordagem e interlocução, isto é, possibilitando não apenas uma revisitação ao passado africano de “forma mais livre, sem a necessidade de desenterrar ódios antigos”, mas também uma tentativa de reinvenção do futuro de modo mais total, futuro este que, em palavras do próprio autor, “nos está a pedir um outro chão para o pensamento” (p.112). Neste sentido, o fragmento textual do poeta, ensaísta e ficcionista angolano Manuel Rui, citado por

Cremilda Medina em *Sonha, Mamana África* (1987:308-309) e acima reproduzido é emblemático, pois,

num mundo em que a escrita vem inserida num clima de trágicas transformações, a relação com a tradição oral se dá como um dilema, um dos tantos com que debate o escritor angolano. (...) Para ele, a postura invasiva do europeu estabelece uma incompatibilidade que só é revertida pela força da transformação que a resistência assegura. (...)

A consciência da ruptura aberta pelo colonialismo é clara e ilumina a inevitabilidade da situação que mesmo a independência não pôde solucionar. Diante do panorama que se abre, não há regresso, e a sugestão do poeta é só uma: dinamizar o legado, apropriar-se daquilo que outrora foi instrumento de dominação e foi, seguramente, fonte de angústia. Seu esquecimento total se coloca como uma mutilação a deformar a identidade que se pretende como forma de defesa e de integração no mundo. A harmonia - tal como era, ou deveria ser - foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada, com aquilo que o presente oferece. *Interferir, desescrever, inventar* apresentam-se como palavras de ordem nesse processo de revitalização do território possível. Destituído de tanta coisa, o africano recupera-se na desalienação, ponto de partida para afirmação de seu mundo, para sua afirmação num mundo que já é outro, no qual ele precisa conquistar um lugar. Não seria legítimo nem produtivo falar em pureza de raça, etnia, cultura. A empresa colonial levou muita coisa, mas deixou outras. Trata-se, pois de aproveitar a herança, conquistar seu uso, tal como se conquistou a bandeira, para citar uma das imagens tão caras ao mesmo Manuel Rui. (CHAVES, 2005, pp. 50-53).

A nossa intervenção investigativa busca alinhar-se, neste primeiro momento, ao esforço de compreensão da pluralidade maior que caracteriza a realidade africana em sua totalidade, uma vez que a utilização da palavra “África” para nomear em termos abrangentes o seu espaço continental, conforme já se entreviu através das palavras de Mia Couto,

foi determinada por formações históricas e culturais européias que tiveram pouca ou nenhuma correspondência com os complexos fatores históricos, políticos, lingüísticos, religiosos, econômicos e culturais que unem em um certo nível mas que em nível mais amplo e significativo separam e distinguem as diversas sociedades do continente africano. (GUEDES, 2005, pp. 3-4).

Para muitos observadores dessa realidade continental, uma reflexão crítica acerca dos modos de vida africanos coloca-se hoje como matéria de urgência, incluindo-se aí referências que remontem aos tempos pré-coloniais e, evidentemente, à própria experiência do colonialismo e de seus desdobramentos. O africanólogo, professor, poeta e economista angolano Adelino Torres (2000:11) defende que uma das razões que motivariam essa revisão está na chegada à maturidade das primeiras gerações de africanos nascidos após as independências

de seus países, considerando-se o desconhecimento que esses mesmos segmentos, sobretudo os mais jovens, teriam acerca do processo de colonização. Quer isto dizer que, na opinião do autor, a apreensão do problema por parte destas novas gerações estaria acontecendo por via indireta, através de uma noção apenas “transmitida”, ou seja, uma experiência que não teve por base a vivência direta e imediata da situação. Outra questão apontada como necessária a esse tipo de reflexão reside no papel de clarificação e referência que, segundo Torres, foi mal desempenhado pela história africana devido às distorções que lhe impingiram, fomentando assim a criação de uma série de mitos e interpretações circunstanciais. Para o escritor angolano,

os balanços críticos rigorosos são tanto mais indispensáveis, que, para além da necessidade de ultrapassar ideologias desajustadas, é ainda urgente combater obscurantismos latentes, relevem eles da esquizofrenia de um “afropessimismo” que nada justifica ou de “afrocentrismos” ilusórios e provincianos que só poderão abrir caminhos a desastres. Uma das formas destes últimos é o “*eticismo*”, não raro encorajado por líderes para satisfazer ambições pessoais (...) cujas conseqüências são evidentes na destruição da Serra Leoa ou no holocausto do Rwanda (...).

A inevitável tomada de consciência das novas gerações africanas não significa, é certo, que tensões, complexos e preconceitos - justificados ou não - tenham desaparecido. A memória é sempre reavivada pelos escritos ou pela oralidade e a ideologia está presente seja qual for a forma como é entendida ou utilizada, porque assim é a condição humana.

(...) Apesar das retóricas que, ainda hoje, justificam os desvarios do presente com as injustiças do passado, remetendo para o “outro” responsabilidades que, muitas vezes, são partilhadas, as jovens gerações africanas já começaram a pedir contas a quem, usufruindo nesses países de poderes discricionários, vive há anos de palavras que a acção quotidiana constantemente atraiçoa. (TORRES, 2000, pp. 11-12).²

A referência feita por Adelino Torres ao chamado “afropessimismo” diz respeito a considerações teóricas que teriam sido originalmente traçadas, no final do século passado, por alguns intelectuais franceses ligados ao jornal *Le Monde Diplomatique*. Buscando identificar as causas do subdesenvolvimento da África, estes estudiosos defendiam que a raiz do problema reside numa suposta condição de barbárie que seria “intrínseca” às sociedades do continente. A disseminação do

² Em *Atlântico negro*, longo estudo sobre a sociologia e a cultura realizado a partir do mundo anglo-falante e da experiência colonial britânica, o professor Paul Gilroy (2001, pp. 357-358) ressalta que o movimento afrocêntrico “parece se basear em uma idéia linear do tempo encerrado em cada uma de suas extremidades pela narrativa grandiosa do avanço africano. Este é momentaneamente interrompido pela escravidão e pelo colonialismo, que não produzem nenhum impacto substancial sobre a tradição africana ou a capacidade dos intelectuais negros de se alinharem com ela. A anterioridade da civilização africana à civilização ocidental é asseverada, não a fim de fugir a este tempo linear, mas a fim de reivindicá-la”.

“afropessimismo” teria avançado significativamente a partir daí e dentro da própria África, estabelecendo-se como um mecanismo capaz de justificar, por exemplo, a crescente banalização do horror que permeia os infindáveis conflitos interétnicos ou, ainda, a razão pela qual diversos setores que compõem as elites econômicas africanas preferem realizar seus investimentos no Ocidente. Torres (2001:33) entende que as explicações deterministas desse “afropessimismo” são temporárias e, caso certas condições sejam preenchidas, elas passariam a ser também irrelevantes do ponto de vista científico. O “afropessimismo” que muitos alimentam e outros internalizam, mais do que um erro, conclui o pensador, consistiria, pois, numa falsidade algo perversa. O geógrafo Rafael Sanzio Araújo dos Anjos nos lembra, porém, que

a África foi marcada por vários séculos de opressão, presenciando gerações de exploradores, de traficantes de escravos, de missionários, de seres humanos de toda ordem que acabaram por fixar uma imagem hostil dos trópicos, cheios de forças naturais adversas ao colonizador europeu e de homens ditos indolentes. Essa imagem, que foi sendo ampliada, não considerava os processos históricos como fatores modeladores da organização social, mesmo diante dos elementos da natureza. Nesse contexto, não é de causar espanto o lugar insignificante e secundário que foi dedicado à historiografia africana em todas as histórias da humanidade. (ANJOS, 2004, pp. 10-11).

Tratado de forma pluralizada na observação feita por Adelino Torres, e por ele criticado em sua vertente etnicista, o afrocentrismo consiste, em linhas gerais, num movimento que investe na pesquisa científica para tentar construir uma visão de mundo diferenciada daquela que sedimentou o pensamento eurocêntrico, focalizando também, neste seu intento, a importância e a contribuição prestada por civilizações clássicas africanas como a egípcia, a núbia e a cuxita ao desenvolvimento da humanidade. Diferentemente do Eurocentrismo, a perspectiva afrocêntrica não está, pois, empenhada na aplicabilidade da diferença africana sobre as demais experiências humanas. Nei Lopes esclarece que, de acordo com esta linha de pensamento, a idéia de superioridade da civilização ocidental,

baseia-se na falsa premissa de que ela representaria o estágio mais avançado do desenvolvimento humano enquanto as culturas africanas seriam “primitivas” e “arcaicas”. E a falsidade da premissa estaria no fato de que, com a decifração dos hieróglifos egípcios gravados na famosa pedra da Rosetta, comprovava-se a precedência do conhecimento científico, religioso e filosófico no continente africano em áreas como

astronomia, arquitetura, engenharia, matemática, medicina e na própria filosofia.³

Georges G. M. James, em *Stolen legacy* (New York, Philosophical Library, 1954), documenta o fato de que boa parte desse conhecimento foi levada para a Grécia de modo fraudulento, quando escritores gregos se apresentaram como autores de teorias e conceitos aprendidos com seus mestres africanos. O saque da biblioteca de Alexandria foi também uma forma, mediante o uso de violência, de apropriação do saber africano pelos europeus. Segundo Cheikh Anta Diop, a matemática de Pitágoras, a teoria dos quatro elementos de Tales de Mileto, o materialismo de Epicuro, o idealismo de Platão, bem como o judaísmo e o islamismo, todos têm suas raízes na cosmogonia e na ciência africana do Egito. (LOPES, 2004, p. 38).

O etnicismo a que Adelino Torres alude está relacionado, *grosso modo*, a uma exacerbação das rivalidades históricas pela disputa de poder e de espaço territorial entre diversos grupos étnicos africanos, gerando assim um comportamento social de caráter tribalista e radicalizado. Bastante anterior à experiência colonial europeia, esta postura foi cooptada tanto pelos exploradores e traficantes de escravos como pelos conquistadores e colonizadores europeus no sentido da afirmação do domínio colonialista, estendendo-se para além do período das independências nacionais. Foi assim que, por exemplo, nos atuais territórios do Ruanda e do Burundi, em plena década dos 50 do século passado, os antigos colonizadores belgas, aproveitando-se da situação, instrumentalizaram o povo banto hutu contra os seus tradicionais inimigos tútsis com vistas à desestabilização do predomínio destes últimos sobre aquela região. Quarenta anos depois, o antagonismo entre hutus e tútsis atingiria proporções catastróficas com a irrupção de violentos massacres no Ruanda (LOPES, 2004: 330-331), vitimando um contingente de cerca de oitocentas mil pessoas. Mas mesmo com relação a dados desta natureza, aqui particularmente ilustrados pela truculência do confronto ruandense, torna-se necessário lançar um olhar ainda mais atento, sobretudo diante das declarações públicas oficiais do atual governo ruandense e a denúncia levantada quanto a uma efetiva participação da França no treinamento das milícias. Esta informação seria rechaçada pelo governo francês, muito embora tenha sido ele importante aliado do regime hutu em 1994. Na contramão das constantes políticas intervencionistas que os países desenvolvidos costumam estabelecer sobre os conflitos armados que assolam a realidade do

³ A pedra de Rosetta é caracterizada por um bloco de granito negro contendo um mesmo texto grafado simultaneamente em caracteres hieroglíficos, em grego e em egípcio demótico, uma variante da escrita hieroglífica. Foi descoberta em 1779 por soldados do exército de Napoleão quando estes conduziam um grupo de engenheiros ao forte Julien, próximo à localidade de Rosetta, no Egito, a cerca de 56 km a leste da cidade de Alexandria.

chamado Terceiro Mundo, as tropas de paz enviadas pelas Nações Unidas não contaram com a colaboração de governos como o dos Estados Unidos ou o da Grã-Bretanha, que preferiram ignorar o genocídio do Ruanda.

De acordo com a avaliação do sociólogo e crítico literário angolano José Carlos Venâncio (1992:102), o conceito de tribo seria, na verdade, exterior ao continente africano, uma vez que a etnogênese ao sul do deserto do Saara estaria pautada por outras linhas como, por exemplo, o fato de que os africanos das sociedades tradicionais geralmente se identificam pelo idioma que falam, se não pelo clã e pela linhagem a que pertencem. As geógrafas e africanistas Carmen Bel Adell e Josefa Gómez Fayrén reiteram esta argumentação ao declararem que

las guerras ideológicas parecen haber dejado paso a los enfrentamientos étnicos, mucho más exacerbados en Angola, Congo, Eritrea, Guinea-Bissau, Sierra Leona. Los medios de comunicación deslizan muchas falsedades y califican muchas guerras como conflictos étnicos, cuando en realidad, han sido desencadenados por la interposición de potencias que quieren controlar áreas de influencia. (ADELL, FAYRÉN, 2000, p. 63),

revelando, portanto, um cariz sócio-político e econômico determinante para a manutenção destes conflitos. Tal caráter se fundaria em componentes que abarcam, no geral, desde o mito de uma pretensa escala hierárquica entre as raças até a solução encontrada pela indústria armamentista com vistas ao escoamento dos seus produtos dentro dos respectivos prazos de validade, garantindo, assim, o retorno dos investimentos e a rentabilidade do negócio. Contudo, prosseguem as autoras, a África contemporânea

todavía tiene que resolver el dilema de cómo compaginar tradición y modernidad sin exclusiones mutuas. Evidentemente la tradición es fundamental e importante para que los jóvenes poscoloniales conozcan sus raíces y los pueblos africanos refuerzan su identidad, pero al mismo tiempo no impida el progreso y el desarrollo que hace la modernidad más allá de las aleatorias fronteras; la pertenencia a una tribu, la cuestión étnica, marca al africano de la cuna a la tumba. En el ámbito tribal se genera solidaridad, raíces y valores comunes y una lengua con la que explicar el mundo. También el tribalismo incuba el germen del odio hacia el "otro", cuando, por influencias internas y externas, una llega al poder y se impone sobre otra. El amplio mosaico de etnias con sus costumbres, historia, mitología, lengua etc. hacen difíciles las relaciones con un mundo complejo, como el actual. Son elementos culturales que informan y conforman a sus miembros. Sobre este substrato, el escenario cultural constituye un auténtico jeroglífico difícil de desentrañar. Ardua tarea encontrar una síntesis de la cultura negroafricana actualmente. (ADELL, FAYRÉN, op. cit., p. 67).

Assim, pois, o fragmento de Manuel Rui, mais do que simplesmente servir de epígrafe para estes questionamentos, ilumina sobremaneira a nossa empreitada, antecipando pontos de uma discussão que envolve desde as relações dicotômicas entre o Ocidente e o Oriente, o hegemônico e o subalterno, a contemporaneidade e a tradição, a oralidade e a escritura até o labor com a memória e sua reordenação ficcionalizada através da imaginação criadora, alguns dos elementos que movimentam o ambiente formado pelo atual cenário da escrita africana, já que, conforme bem observou a professora e crítica de literaturas africanas de língua portuguesa Maria Fernanda Afonso,

em África, vive-se uma experiência única do espaço e do tempo, que nada poderá mudar ou fazer esquecer. Na evocação dos crimes da colonização ou da lógica perversa pós-colonial, inscrita numa tradição autóctone que é, por vezes, parcialmente esquecida, cada texto recria o contexto de enunciação. A memória dá a cada escritor um estatuto particular, porque ela testemunha a destruturação à qual o colonialismo submeteu a cultura africana. (AFONSO, 2004, p. 36)

O próprio conceito de Ocidente traduzido nas experiências vividas pelo mundo contemporâneo vem proporcionando um conjunto cada vez mais flutuante de interpretações, o que torna oportuna uma breve abordagem acerca do que se convencionou chamar de pós-colonialismo. As discussões em torno da situação de pós-colonialidade e de uma teoria pós-colonial começaram a aparecer por volta das décadas dos 80 e 90 do século passado, notadamente nos meios acadêmicos anglo-estadunidenses, muito embora não seja pequeno o número de estudiosos que identificam pontos inaugurais deste debate na publicação de trabalhos como *Orientalism*, de 1978, lançado pelo professor palestino Edward Saïd; em estudos subseqüentes como *Can the Subaltern Speak?*, de 1985, e *The Post-colonial Critic*, de 1990, ambos assinados pela indiana Gayatri Spivak; em *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post Colonial Literatures*, de 1989, da autoria de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin; em *The Location of Culture*, publicado em 1994 pelo também indiano Hommi K. Bhabha; ou, ainda, num livro de 1992 intitulado *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, do escritor e filósofo ganês Kwame Anthony Appiah. Ao destrinchar questões pertinentes à realidade do continente, o pensamento de Kwame Appiah disposto neste último livro referido contempla temas variados como as relações entre nação, literatura e raça, filosofia

africana, modernidade, cultura tradicional e cultura do mundo industrializado, o pós-colonial, o pós-moderno e a própria formação dos Estados africanos.

Pensada, pois, em termos bastante genéricos, a teoria pós-colonial se distinguiria por um permanente empenho de reflexão crítica acerca da hegemonia dos padrões ocidentais forjada na experiência colonial, buscando ainda, na transcendência desta questão, novas respostas através de uma maior visibilização dos vários setores subalternos da sociedade, como as mulheres, por exemplo, cujas vozes passariam a ser ouvidas sob outras perspectivas de análise. Neste particular propósito, refletindo sobre a atual situação das mulheres que, no seu conjunto, representam cerca de 52% da população de toda a África ao sul do deserto do Saara e 11% do total da população mundial feminina, a ativista e escritora guinéu-equatoriana Remei Sipi defende que

la diversidad existente en África nos lleva a desmitificar la idea de que las mujeres de este continente forman un colectivo homogéneo. Cada región posee características propias e incluso dentro de la misma región hay diferencias. No obstante, es posible analizar globalmente su situación con cierto rigor, siempre y cuando lo hagamos desde la división entre la zona rural y la zona urbana. (...)

Las mujeres africanas, sobre todo las de la zona urbana, se movilizan y la historia africana ofrece numerosos ejemplos de su movilización al mismo tiempo que de su participación en diferentes contextos. No olvidemos que en África la realidad se representa como global holística, la noción de persona está sustentada en la pertenencia y relación al colectivo, y la relación con el tiempo, su acceso y vivencia es simultánea. (Sipi, 2004, pp. 50-51).

De abrangência interdisciplinar, as polêmicas em torno da teoria pós-colonial refletem-se já a partir da flutuação do termo frente à sua aplicabilidade formal, relacionando-se, em alguns casos, às sociedades coloniais constituídas após a chegada de seus colonizadores, ou, em outros exemplos, à realidade vivenciada pela ex-colônia a partir do período imediatamente posterior ao de sua independência política, estendendo-se conseqüentemente até as experiências de feição neocolonial vividas na contemporaneidade. Para muitos autores esta distinção poderá ser identificada através da oscilação que envolve a própria grafia da palavra, onde a presença ou a ausência de um hífen aparece como elemento determinante da acepção pretendida: o termo pós-colonial, assim hifenizado, definiria cronologicamente o período posterior ao da colonização, ao passo que a sua disposição aglutinada referiria tanto a inclusão de elementos do colonialismo quanto

uma rejeição a eles, significando, portanto, neste último aspecto, anticolonialismo e antineocolonialismo. (HAMILTON, 1999:14). Por serem várias as considerações possíveis em torno das complexidades e contradições que envolvem a situação de pós-colonialidade, sobretudo quando falamos da África e, mais especificamente ainda, quando pretendemos abordar a questão da literatura dos chamados PALOP, países africanos de língua oficial portuguesa, Russel Hamilton assevera que

É escusado afirmar que há variedades da pós-colonialidade africana. Embora os PALOP possuam muito em comum com as ex-colônias anglófonas e francófonas, há também algumas diferenças históricas que fazem com que Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, em conjunto e individualmente, tenham singularidades marcantes no contexto africano.

Uma diferença que tem tido efeito importante em certas áreas da expressão cultural, e particularmente da expressão literária, é a presença, entre os intelectuais oriundos dos estratos médios dos centros urbanos das então colônias portuguesas, de mestiços e brancos. Com a possível exceção da África do Sul e Rodésia austral, hoje Zimbabwe, não havia nenhuma sociedade anglófona com uma “intelligentsia” multi-racial significativa como a que se encontrava em Angola e Moçambique. Por razões que têm a ver com o *apartheid*, o multi-racialismo da África do Sul diferia bastante do de Angola, especialmente, mas também do de Moçambique. A partir dos anos 40, nas duas colônias portuguesas grupos relativamente pequenos, porém significativos, de intelectuais e escritores negros, mestiços e brancos uniam-se sob a bandeira do anticolonialismo.

Quanto às semelhanças entre as então colônias francófonas e as lusófonas havia certamente a política oficial da assimilação promulgada tanto por Portugal como pela França. Contudo, ao contrário do que aconteceu em Angola e Moçambique, nos territórios francófonos, poucos colonos e filhos de colonos se integraram nas fileiras dos escritores anticolonialistas.

As peculiaridades da história das cinco colônias também têm contribuído para a singularidade da expressão literária dos PALOP. Se bem que seja de certo modo uma simplificação, consta que mais ou menos durante as três derradeiras décadas da época colonial era a expressão literária de reivindicação cultural, protesto social e combatividade que vinha preparando a cena nos cinco PALOP para a atual escrita pós-colonial. (HAMILTON, 1999, pp. 15-16).

No que se refere ao termo globalização, sabe-se que esteve inicialmente relacionado à mundialização do processo produtivo. José Carlos Venâncio (2000:128-129) lembra que o avanço verificado nas tecnologias de informação e o término da chamada Guerra Fria travada entre os países dos blocos comunista e capitalista, ocorrido na virada da penúltima para a última década do século passado transformaram significativamente este conceito, deslocando o seu entendimento para o de um fato social bem mais abrangente. Globalização incorporaria, então, não apenas o mundo do capital, da produção industrial e da comercialização dos

bens provenientes destes setores, mas também todo um universo de valores culturais, morais e comportamentais. Nestes moldes,

enquanto fenómeno conducente à universalização de valores, a globalização tende a produzir diásporas culturais. Trata-se de diásporas que não implicam, à partida, deslocações físicas, i. e. a deslocação de populações (Giddens, 1997:70). Na verdade, nunca o universalismo foi tão longe. A globalização da economia, dos mercados e dos gostos tem levado a uma homogeneização ou mistura de experiências e expectativas estéticas que, não decorrendo de um processo de sentido unívoco, não deixam de ser determinadas em grande parte pela cultura ocidental, pelo simples facto de esta representar o lado mais forte, sobretudo em termos económicos, da permuta em referência. Deste predomínio económico e social não tem podido alhear-se a arte e a cultura erudita africana, na medida em que é no Ocidente que se encontra a maior parte dos galeristas, críticos e potenciais compradores dessa arte. Os mercados africanos (não diria do Terceiro Mundo, em geral, porque há profundas diferenças entre as sociedades que o compõem) são exíguos (...). Se o são para bens de primeira necessidade, muito mais o são para obras artísticas ou para livros. (VENÂNCIO, 2000, p. 129).

Por outro lado, a antropologia cultural vem utilizando o termo glocal para referir a mescla de culturas globais modernas com culturas locais e tradicionais, relação que poderia ser traduzida pelo empenho de se pensar em termos globalizados e de se agir localmente. Nessa disposição conceitual atuam diversos estudiosos como o sociólogo Roland Robertson (1999:246-268), para quem o fenómeno da globalização estaria envolto numa conexão de localidades, implicando a interpenetração do universal com o particular. Assim, tentando destacar possíveis tradutibilidades para questões de identidade relativas aos países da África de colonização ibérica, procuraremos situar, dentro do conjunto de suas emergentes literaturas, as singularidades que permeiam o exercício criativo de alguns de seus representantes tanto em língua espanhola como em língua portuguesa.

Antes de enveredar pelas singularidades que subjazem à análise da produção literária, torna-se necessário um traçado panorâmico acerca desse extenso continente cuja população, na primeira década do século XXI, já ultrapassava os 777 milhões de habitantes. Atravessado quase que no centro pela linha do Equador, o conjunto continental africano caracteriza-se por uma diversificação geográfica que compreende a alternância de planaltos com zonas de grande altitude; porções extremamente áridas e desérticas com outras de vegetação densa, cortadas por rios caudalosos. Este quadro de contrastes naturais, além de abrigar populações bastante heterogêneas entre si, serve também para delimitar as cinco macrorregiões

pelas quais, em termos mais abrangentes, costuma-se dividir o seu território, muito embora coexistam outros critérios adotados para uma caracterização desse mapeamento bem como uma movimentação no sentido de sua redefinição política:

- a) A África do Norte, localizada entre o oceano Atlântico, o mar Mediterrâneo, o mar Vermelho e o deserto do Saara. Abriga os chamados países do Magreb, ou seja, o Marrocos, a Tunísia e a Argélia, de características culturais árabicas bastante acentuadas, além da Líbia e do Egito. O idioma predominante é o árabe, secundado por outras línguas como o berbere, o francês e, em algumas áreas do atual Marrocos e do Saara Ocidental, pelo espanhol, que goza do status de idioma oficial ao lado do árabe neste último país arábico. Por essa marca particular, envolvendo motivações de ordem natural, antropológica, sócio-histórica, política, econômica, cultural, religiosa, lingüística, etc, a África do Norte, ou África arábica, costuma ser analisada como um bloco destacado das outras quatro macrorregiões do continente. Juntas, estas últimas integram o grupo descrito na seqüência, ao qual se convencionou identificar como África sub-saariana ou África negra.
- b) A África Ocidental, também bastante islamizada, circunscrita à zona que se limita pelos desertos do Saara e da Líbia, avizinhandose à região das florestas tropicais. Pese à oficialidade lingüística do francês e do inglês, ocorre também a predominância de uma infinidade de idiomas autóctones. Registram-se, no entanto, duas áreas oficialmente lusófonas: as atuais repúblicas da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, onde o português convive com línguas locais, e ainda o arquipélago das Canárias, hispano-falante, controlado política e administrativamente pela Espanha. Cabe destacar ainda a região de Casamansa, localizada entre o sul do Senegal e a Gâmbia: colônia portuguesa até o final do século XIX, foi cedida por tratado à França e atualmente reivindica independência política. Nela sobrevive expressiva comunidade falante de uma forma crioulezada de português, bastante assemelhada à língua *kriol* da vizinha Guiné-Bissau;
- c) A África Central, recortada parcialmente dos Camarões até a região dos Grandes Lagos. Seu território, em grande parte oficialmente francófono, engloba áreas do Chade, dos Camarões, do Sudão, do Congo e ainda dois espaços de colonização ibérica: o primeiro deles é a Guiné Equatorial, único

país independente de língua oficial espanhola em toda a África sub-saariana, e lugar onde também ocorre o anobonês, crioulo de base portuguesa da ilha de Ano Bom; o segundo dos núcleos coloniais ibéricos é o arquipélago atlântico de São Tomé e Príncipe, localizado no golfo da Guiné e integrante do universo lusófono. Nestas duas últimas ilhas, diga-se de passagem, ainda que circule em caráter predominante, o português divide espaço com pelo menos quatro línguas crioulas dele derivadas;

- d) A África Oriental, localizada a leste e abaixo do planalto da Etiópia, incluindo a região dos lagos Vitória e Tanganica, compreende parte do Sudão, a Somália, a Etiópia, a Eritreia e mais alguns países como o Quênia, o Ruanda, o Burundi, o Djibuti, Uganda e a Tanzânia, estendendo-se até Madagascar e outras ilhas do oceano Índico: Comores, Reunião, Seychelles e Maurício; e, finalmente,
- e) A África Austral, ocupando, como a própria denominação indica, a porção mais meridional do continente, entre os oceanos Atlântico e Índico. Espaço onde floresceram as culturas dos chamados povos bantos, esta macrorregião reúne as atuais áreas territoriais do Congo, Zâmbia, Malawi, Zimbábue, Botsuana, Namíbia, Lesoto, Suazilândia, África do Sul e a dos dois maiores países oficialmente luso-falantes da África: Angola e Moçambique, embora também aí a língua portuguesa conviva com uma grande variedade de idiomas vernáculos. Sob controle angolano desde 1975, mas reivindicando sua autonomia política, merece referência o enclave oficialmente lusófono de Cabinda, localizado em pleno território da República do Congo. Capitaneada por uma organização política intitulada Forças de Libertação do Estado de Cabinda, FLEC, que também adota a língua portuguesa, a ainda não reconhecida república homônima mantém um governo baseado no exílio, em território francês.

Do conjunto formado por estas cinco macrorregiões, gostaríamos de destacar, particularmente no que toca à formação identitária de vastas zonas americanas e caribenhas, a importância das regiões ocidental, central e meridional africanas, uma vez que estas áreas constituíram os principais pontos de recrutamento e de tráfico das populações negras escravizadas, de onde foram trazidos, respectivamente, os

chamados povos sudaneses e bantos. Sudanês é o termo genérico utilizado no Brasil para identificar populações como as dos tapas, bambaras, haussás, jejes, mandingas, fanti, axanti, iorubas ou fulani, seqüestradas dos territórios que correspondem atualmente à Guiné, ao Benin, ao Senegal, à Nigéria e à Costa do Marfim, entre outros países. Dois séculos antes, no entanto, com o estabelecimento dos ciclos econômicos de exploração nas diversas colônias européias, a África Austral abasteceria forçosamente o continente americano com mão-de-obra escrava através de enormes contingentes populacionais bantos, ou seja, provenientes de áreas hoje ocupadas por países como o Congo, Angola, Moçambique, África do Sul e habitada pelos bacongos, quiocos, lundas, ovimbundos, rongas, macuas, chopes ou zulus, para dar alguns exemplos. Na verdade, conforme atesta o historiador Swai Roger Teodoro Cleaver (2004:6-7), a palavra “banto” ou “bantu” significou originalmente, em centenas de línguas africanas, “as pessoas”, “os seres humanos”, passando mais tarde a designar em termos bastante amplos a maior parte do conjunto de etnias que se estende por toda a África sub-saariana em direção ao extremo meridional do continente. Nas Américas, convém ressaltar, esta nomenclatura pode sofrer variações de acordo com a região mencionada. Em Cuba, por exemplo, o gentílico *congos* generaliza a referência aos povos de origem bantu, mais concentrados na porção oriental da ilha. Tomando-se a direção oposta, incluindo-se a área em que está localizada a capital, Havana, predomina a influência dos povos genericamente referidos como *yorubas*, ou *lucumíes*, e dos *ararás*, equivalentes locais de populações conhecidas no Brasil como sendo de origem “sudanesa”, isto é, os iorubás, ou nagôs, e os jejes.

Além da enorme contribuição das civilizações pré-colombianas e do legado ibérico, a mescla cultural verificada na experiência das Américas e do Caribe encontra precedente fundamental na própria mobilidade através da qual se formatou o caráter plural das várias culturas africanas. Ou seja, antes mesmo de seu embarque para as terras americanas, submetidos que foram a uma estratégia do próprio esquema de tráfico, os povos escravizados se viam reunidos em pontos de distribuição distantes de seus lugares de origem, constituindo assim massas heterogêneas onde se sobrepunham diferentes hábitos culturais, línguas e crenças religiosas. Os esforços de identificação, compreensão e assimilação de um perfil pluralizado das realidades africanas se estendem sobre a própria referência e

utilização do vocábulo “americano”, recorrente neste estudo pelas correlações e interseções das culturas e literaturas de ambos os continentes aqui enfocadas. Contemplaremos, desta forma, a opção por um conceito igualmente expandido e expansionista de América, lugar de onde estamos olhando para a África, destituindo a noção redutora que lhe vem sendo impingida pela circunscrição do termo à área geográfica oficialmente definida como Estados Unidos.

Pensando em termos da realidade africana, sabe-se que os fluxos migratórios internos, bem como as trocas culturais entabuladas com diferentes povos, em épocas anteriores à experiência colonial europeia, conformariam substancialmente a diversidade das expressões culturais que se desenvolveram na África e a partir dela. Também não poderemos esquecer que sob um signo de pluralidade é que se delinearam, por séculos a fio, os próprios perfis culturais e identitários daquelas que viriam a ser as metrópoles colonizadoras Portugal e Espanha, amalgamados que foram num composto resultante de matrizes culturais celtas, iberas, romanas, árabes, ciganas ou judaicas. Por fim, cabe mencionar alguns estudos que situam uma anterioridade das relações entre a África e as Américas, oferecendo alternativas que se interpõem à mediação europeia consagrada pela história oficial, ainda que grande parte dessas alternativas oscile, pela insuficiência de comprovação documental, para o território das especulações e, portanto, padeça da falta de reconhecimento por parte da comunidade científica.

Dentre os diversos estudos e teorias levantadas sobre a contribuição das civilizações africanas, bem como a anterioridade de sua presença em território americano, destacam-se aquelas defendidas pelo antropólogo e lingüista Ivan Van Sertima. Natural da antiga Guiana inglesa, Van Sertima é co-autor de *Black in science, ancient and modern*, obra que trata de relatar as realizações tecnológicas levadas a cabo pelos povos antigos da África. Antes, precisamente em 1976, publicou *They came before columbus*, um detalhado estudo sobre as evidências que, segundo ele, comprovariam a presença cultural e física de africanos no chamado Novo Mundo séculos antes da chegada das caravelas espanholas. Neste que é referido como o seu principal livro, Van Sertima

documenta a presença africana na América pré-colombiana e demonstra de que modo esses africanos teriam chegado ao novo continente. Baseado nos diários de Cristóvão Colombo, ele procura provar que o navegador genovês e seus homens tinham conhecimento desse pioneirismo africano. E, discutindo ícones, imagens míticas, totens religiosos, referências

discursivas e formulações matemáticas da África antiga que encontram correspondência nas culturas pré-colombianas, constrói o argumento da anterioridade da presença africana nas Américas. (LOPES, 2004, p. 614).

Um dos dados apresentados por Van Sertima com vistas à sustentação de sua teoria diz respeito às peculiaridades da arte escultórica desenvolvida pela civilização olmeca, a mais antiga dentre todas aquelas aparecidas na região que hoje identificamos como México e América Central e cujo florescimento, apogeu e declínio se deram por volta do último milênio antes de Cristo e o primeiro milênio da era cristã. Os traços negróides bastante acentuados das chamadas *cabezas colosales*, sobretudo aqueles que correspondem às linhas dos narizes e dos lábios destas gigantescas esculturas em basalto atestariam, para alguns investigadores, indícios dessa anterioridade, relacionando o fato à possibilidade de que antigos habitantes da África teriam chegado às terras centro-americanas há milhares de anos, valendo-se da navegação através do oceano Atlântico. Ainda que de forma precária, concorrem para a tentativa de sustentabilidade deste argumento referências feitas a mitos do oeste da África, especificamente aqueles que tratam de viagens realizadas por antigos povos africanos através do oceano na rota do Ocidente. Há quem argumente inclusive que Pacal Votán, soberano e guerreiro sagrado da civilização maia teria sido um sacerdote negro vindo da Líbia com a missão de fundar cidades e construir templos na América Central, no México e em Cuba (LOPES, 2004:679). Especulação à parte, convém salientar que a descoberta de sua cripta funerária em novembro de 1952, depositada no interior de uma pirâmide na selva mexicana de Chiapas, alteraria a diferenciação estabelecida pela ciência arqueológica entre as pirâmides americanas e as egípcias, quando até então as primeiras eram classificadas como templos e as segundas como tumbas, alimentando uma tendência que tenciona encontrar vinculações entre a antiga civilização maia e a egípcia. Outras correntes teóricas defendem percursos ainda mais diversificados, buscando-os até mesmo em supostos continentes desaparecidos. Em contrapartida, não são poucas as teorias científicas que, no afã de tentar explicar a origem do homem americano, ignoram postulações como as de Ivan Van Sertima e rechaçam tanto a procedência africana como a européia. Assim é que, de acordo com o argumento dos historiadores espanhóis Germán Vázquez e Nelson Martínez Díaz,

dejando a un lado las navegaciones de los vikingos o normandos a América, la mayoría de los historiadores se han negado a aceptar la llegada de europeos o africanos al Nuevo Mundo antes de 1492. Unos pocos, en cambio, han defendido lo contrario afirmando que egipcios, fenicios, cartagineses, romanos y árabes cruzaron el Atlántico en varias ocasiones. Las pruebas que presentan son muy débiles: petroglifos fenicios, como el de Paraíba (Brasil), cuyo original nadie ha visto; restos de pequeñas esculturas romanas y monedas. (...)

Bastante más interesantes resultan las navegaciones transpacíficas, pues se ha llegado a decir que la primera civilización de América, la olmeca, surgió a partir de la acción educativa de un grupo de viajeros chinos. (VÁZQUEZ, DÍAZ, 1994, p. 32),

o que parece indicar que os vários desdobramentos resultantes desta discussão deverão render ainda muitas outras polêmicas. De volta ao continente africano, e concordando com o argumento defendido por Mia Couto, caberia perguntar uma vez mais: quantas Áfricas coexistem na África? Uma aprendizagem resultante da assimilação desses processos poderia ser esta:

aceitarmos todas as Áfricas, todas as Europas, todas as Ásias que existem em nós. E não olhar nunca essas heranças históricas como qualquer coisa que devemos erradicar, como mancha que devemos depurar em nome da pureza inicial. Do mesmo modo, a Europa necessita de aceitar as Áfricas (e Ásias) que habitam a sua actualidade. Todos os continentes necessitam, afinal, de assumir a sua mestiçagem racial, cultural e religiosa. (COUTO, 1998, p. 111).

1.1 *Africorum terra*, África árabe, África negra

A história ocidental registra que a palavra África teria origem na expressão *Africorum terra*, terra dos Afri, tribo berbere constituída por nômades habitantes da região setentrional do continente. Esta foi a designação dada pelos romanos à parte onde se localizava a província homônima, com capital em Cartago, cujo território corresponderia hoje à atual Tunísia. A etimologia do termo é, porém, igualmente discutível, havendo uma série de hipóteses levantadas na tentativa de identificar sua procedência: desde a palavra fenícia *afar*, pó, justificada pelo fato de terem sido os fenícios os fundadores de Cartago, chegando ao vocábulo latino *aprica*, que em português poderia ser traduzido por solarengo. Sabe-se, contudo, que bem antes da chegada de Roma ao que o Ocidente identificaria como África, diferentes civilizações, das quais a egípcia tornou-se a mais conhecida, floresceram em seus domínios territoriais. Antes mesmo que os avanços da ciência biológica sobre a

questão do genoma humano ganhassem amplitude, levantando a tese de uma ascendência africana dos europeus modernos a partir de africanos que teriam deixado seu lugar de origem há 25 mil anos, alguns estudiosos do assunto já defendiam esta teoria, baseando sua argumentação em descobertas paleontológicas da Etiópia, Tanzânia e Chade que estabelecem por volta de 2,5 milhões de anos a caminhada de nossa espécie na antiguidade africana.⁴

Bastante significativa foi a contribuição da Etnografia e dos estudos científicos africanistas desenvolvidos ao longo dos últimos séculos, mas somente em torno dos anos 50 do século passado é que começariam a aparecer, a partir do mundo ocidental, os primeiros trabalhos investigativos sobre o passado da África assinados por pesquisadores nascidos no continente e orientados para uma perspectiva africana de testemunho dos fatos. Neste sentido, ganha destaque aquele que é considerado o primeiro livro moderno sobre a história da África escrito por um africano: *African Glory: The story of vanished negro civilizations*, do historiador ganês J. C. Degraft-Johnson, editado na Inglaterra em 1954. De acordo com o também historiador Joseph Ki-Zerbo, natural do Burkina Faso, autor/coordenador de dois outros importantes registros escritos desse passado, ou seja, a *História Geral da África* e a *História da África Negra*, uma análise dos quadros cronológicos e sinópticos comparativos levantados em sua pesquisa, por contemplar referências históricas africanas em paralelo com a história do restante do mundo apontam evidências que também reforçariam a defesa de uma origem africana do gênero humano. (Cf. KI-ZERBO, s/d, II: 432-464). Através desses quadros, considerando-se o criterioso detalhamento dos dados neles contidos, torna-se possível realimentar o debate e, por conseguinte, reavaliar a importância do papel desempenhado pela África no desenvolvimento da história da humanidade. Num balanço da trajetória continental africana frente à investida colonial do Ocidente, o historiador burquinense assevera que

Na verdade, como consequência de condições ecológicas, geográficas especiais, a África foi particularmente vulnerável aos empreendimentos históricos da vontade de domínio. No século XVI, por exemplo, no momento em que a humanidade se apetrechava com um conjunto de técnicas que devia aumentar o seu domínio sobre o planeta, o Negro foi

⁴ Denomina-se genoma a constituição genética total de um indivíduo. Em abril de 2001, após a análise de cerca de trezentos cromossomos em suecos, centro-europeus e nigerianos, uma equipe de cientistas estadunidenses apresentava esta conclusão num congresso da Organização do Genoma Humano. Derrubava-se, assim, a tese de uma evolução dos seres humanos em grupos distintos, simultaneamente na África, na Europa e na Ásia. (LOPES, 2004:34 e 297).

bruscamente cortado da caravana humana. Pela escravatura tornou-se o animal de carga da caravana. Além disso, quando, no século XIX, a Europa e a América do Norte ascendem à Revolução Industrial, em parte graças à escravatura, o mundo negro recolherá daí os frutos amargos com a colonização e a ocupação do continente para a sua exploração. (KIZERBO, s/d, II: 373-374).

Pese à cronologia dos acontecimentos descritos, continuam em aberto as discussões acerca da importância histórica da África, de sua contribuição cultural e, evidentemente, a assimilação, a tomada de consciência e o próprio reconhecimento desta importância por parte do mundo contemporâneo, como se também para os atuais países africanos, e não apenas para a América Latina e o Caribe estivesse direcionado o pensamento do escritor mexicano Carlos Fuentes (1966) ao afirmar que vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está por ser descoberto *como* dizer esse todo. Retomemos, pois, o fio da História. É também conhecida a secular ligação da África do Norte e da África Oriental com a civilização árabe, em tempos anteriores ao advento do Islamismo, desde o período em que o comércio entre a Ásia e o continente africano se processava sob tutela arábica. Desenvolvidas a princípio dentro de um caráter estritamente mercantil, estas relações obedeceriam a ditames de orientação religiosa a partir de 622, ano da Hégira de Maomé, com o estabelecimento de uma rota oriental, através da Somália até Moçambique, e de outra, do Egito para o oeste até os limites da floresta equatorial. (LOPES, 1988:16-17). A presença árabe na África, num primeiro momento, se caracterizaria por estas duas principais interferências, registrando até os nossos dias uma ascensão cada vez mais acentuada da fé islâmica. Mas os árabes, igualmente consagrados à astronomia, à medicina, à alquimia, à matemática, à arquitetura, à geografia, à história, à filosofia, às artes e à literatura, também introduziriam na África, como o fizeram em relação à Península Ibérica, outros importantes elementos de sua civilização. Particularmente na experiência africana, destaca-se em meio a essa contribuição o advento de sua escrita, que se incumbiria de documentar, antes mesmo da presença colonial européia, a história, a cultura e a literatura de diversos povos do continente, embora se saiba que vários grupos étnicos africanos fizessem uso de particulares formas de registro escrito, alguns deles utilizados até os dias atuais. Conforme assinala Mbaré Ngom (2003: 28), crítico literário, professor e investigador de literaturas africanas e hispano-americanas, nesta situação se enquadrariam, por exemplo:

- a) Os ibos da Nigéria, cuja escrita ideográfica através dos chamados símbolos nsibidi era desconhecida no Ocidente até 1905, quando alguns estudiosos passaram a identificar nela semelhanças formais com os hieróglifos egípcios;
- b) O alfabeto bamun dos Camarões, elaborado pelo rei Njoya como um sistema de escritura silábico picto-ideográfico, da esquerda para a direita, mas que se converteria mais tarde em escrita fonética;
- c) O alfabeto vâi, que circula na área correspondente à atual Serra Leoa e que é também caracterizado por um sistema de escritura silábico, da esquerda para a direita;
- d) A escrita etiópica, cujo alfabeto silábico, substrato da língua amárica oficialmente adotada pela Etiópia evoluiu a partir da própria escrita arábica, evitando, porém, a tradicional direção da direita para a esquerda e assumindo uma disposição contrária; ou, ainda
- e) Os alfabetos mende, loma e guerze, da região da Guiné, que posteriormente tiveram seus registros escritos traduzidos em caracteres arábicos.

Outro importante contributo da civilização árabe às sociedades africanas se deu pela assimilação do próprio idioma. Além da acentuada penetração no léxico do português e do espanhol na Península Ibérica e em suas colônias da África, tempos depois o árabe passaria a figurar diretamente como língua oficial em diversos países do continente, exercendo também uma grande influência sobre o suaíle, língua banta comum a vastas zonas da costa oriental africana cujo nome significa, precisamente em árabe, habitante do litoral.⁵ Bem a propósito, o tradicional conceito ocidental de civilização corrente até a primeira metade do século XX e cunhado, nunca é demais repetir, a partir da experiência europeia ocidental, dizia respeito, numa primeira acepção, ao “conjunto de traços identificadores da vida intelectual, artística, moral e material de determinado grupo social, como instituições, símbolos etc”, assim como servia para definir o estágio social em que estes mesmos grupos

⁵ Devido à indústria do entretenimento, e muito que particularmente aos filmes produzidos para o cinema e a televisão, alguns vocábulos do suaíle seriam disseminados em termos internacionais, fazendo chegar ao conhecimento do brasileiro comum palavras como *daktari*, médico; *safari*, viagem; *simba*, leão; *sahib*, patrão, senhor; *hatari*, perigo, risco, entre outras. (LOPES, 2004:633).

passavam a ser enquadrados após a superação do estado inicial de selvageria, isto é, depois de terem assimilado “modos europeus de pensar e viver”. (LOPES, 2004:192). Conforme sinalizado anteriormente, este pensamento passaria a sofrer uma sensível e substancial alteração a partir das formulações propostas pelo antropólogo e físico senegalês Cheikh Anta Diop, considerado um dos principais artífices do renascimento da historiografia africana:

Com Cheikh Anta Diop, viu-se, por exemplo, o antigo Egito emergir do cenário “asiático” que o conhecimento anterior lhe impusera e assumir sua face africana. Segundo Heródoto, a antiga civilização egípcia foi fertilizada pelo húmus cultural do Nilo, um rio que nasce no coração do continente africano e atravessa regiões nas quais nasceram e brilharam, antes e depois do esplendor egípcio, Cuxe, Napata, Méroe, Axum e outros núcleos civilizatórios. Lá, do século IX em diante, um islamismo permeado de conteúdos tradicionais negro-africanos gerou os Estados de Gana, Mali, Sonrai, Takhur, Kanem, Bornu, Kasson, Djolof etc., que se transformaram em verdadeiras legendas e cujas realizações até hoje são transmitidas e repassadas pelos *griots* e *djelis*, depositários de tradições imemoriais. E, do interior, o reino do Monomotapa irradiava riqueza e uma aura de lenda que persiste, até nossos dias, nas ruínas do Grande Zimbábue. A costa atlântica africana e sua hinterlândia, com os reinos Kongo, Luba, Lunda etc., irão representar o grande ponto de interseção, o grande local de encontro, ao mesmo tempo maravilhoso e devastador, entre duas concepções de Universo, entre dois modos radicalmente opostos de sentir e estar no mundo. (LOPES, 2004, pp.192-193)

Dentro dessa perspectiva, cabe lembrar a contribuição de intelectuais como o professor, filósofo e escritor guinéu-equatoriano Eugenio Nkogo Ondó. Atuando no cenário europeu a partir da Espanha, e considerado no meio acadêmico daquele país como uma importante referência intelectual no que diz respeito à análise e à interpretação do pensamento africano, Nkogo Ondó escreveu diversos livros dedicados ao tema. Em *Síntesis sistemática de la filosofía africana* (2006), por exemplo, o filósofo defende tanto a condição negro-africana da civilização egípcia como o papel influente desempenhado pelos antigos pensadores do continente no desenvolvimento da filosofia e da literatura grega clássicas. Sabe-se que os primeiros intelectuais gregos teriam sido os descobridores da África para o mundo ocidental através do Egito, batizando seus habitantes de *aithiopes*, isto é, negros, pelo que todo o território africano passaria a ser conhecido como *Aihtiopia*, “país dos rostos queimados”, ou seja, país dos negros. Para os gregos antigos, a designação *Aithiopia* se prestava à identificação de uma área geográfica bastante extensa, incluindo a Núbia, o Sudão, parte do deserto da Líbia e o território da atual Etiópia, antigamente referida pelo nome de Abissínia, cuja história pré-colonial remonta ao

Reino de Axum, tendo alguns relatos de seu passado transcritos na Bíblia. (LOPES, 2004:264). O termo aparece referido em diferentes textos, como a *Ilíada*. O problema levantado por Nkogo Ondó se baseia no argumento de que até hoje a grande maioria dos filósofos e professores de filosofia ocidentais não teria se aprofundado na investigação deste fato, negligenciando a importância de um saber negro-africano transmitido oralmente, registrado pelos egípcios, assimilado por filósofos gregos antigos e repassado ao restante do mundo através da documentação escrita conhecida. Ainda que investidas desta natureza sejam criticadas com desdém por setores da intelectualidade internacional, por nelas vislumbrarem meros equívocos afrocentristas, o pensamento de Eugenio Nkogo Ondó se filia aos pressupostos teóricos e às detalhadas investigações desenvolvidas por vários outros intelectuais africanos, como é o caso do egiptólogo, filósofo e lingüista congolês Théophile Obenga, ou o do já mencionado antropólogo e físico senegalês Cheikh Anta Diop.

Ampliando o debate acerca de uma geopolítica do conhecimento instituída, por exemplo, a partir da história da filosofia, Walter Mignolo lembra que tal história está circunscrita à região localizada entre a Grécia, a França e o norte do Mediterrâneo, excluindo deste modo a África, a América Latina e todo o restante do planeta. Nisto se estabeleceria a idéia de que o conhecimento está demarcado geo-historicamente, além de possuir um valor e um lugar de origem. O que se vê em exemplos como este, conclui Mignolo, é uma manifestação da diferença colonial:

Esta relación de poder marcada por la diferencia colonial y estatuida la colonialidad del poder (es decir, el discurso que justifica la diferencia colonial) es la que revela que el conocimiento, como la economía, está organizado mediante centros de poder y regiones subalternas. La trampa es que el discurso de la modernidad creó la ilusión de que el conocimiento es des-incorporado y des-localizado y que es necesario, desde todas las regiones del planeta, "subir" a la epistemología de la modernidad. (...)

Una de las consecuencias negativas de la geopolítica del conocimiento es impedir que el pensamiento se genere de otras fuentes, que beba en otras aguas. (...) ¿Cómo voy a pensar a partir de los zapatistas o de Fanon que produjeron conocimiento basados en otras historias, la historia de la esclavitud negra en el Atlántico y la historia de la colonización europea a los indígenas en las Américas? Otra consecuencia de la geopolítica del conocimiento es que se publican y traducen precisamente aquellos nombres cuyos trabajos "contienen" y reproducen el conocimiento geopolíticamente marcado. ¿Quién conoce en América Latina al intelectual y activista Osage, Vine Deloria, Jr? ¿Cuántos en América Latina tomarían

a Frantz Fanon como líder intelectual em vez de Jacques Derrida o Jürgen Habermas? ⁶

Numa avaliação que aproxima o seu pensamento de uma realidade comum a várias outras regiões do chamado Terceiro Mundo, o já referido africanólogo e economista angolano Adelino Torres (2001b:4), adverte-nos, porém, que “não é menos inquietante o desconhecimento, na própria África”, de filósofos como os ganeses Kwame Anthony Appiah, Edward Kwasi Wiredu e Kwami Gyekye, o queniano Henry Odera Oruka e o sul-africano Bantu Steve Biko, por exemplo, ou de cientistas sociais e economistas como o senegalês Mamadou Dia e os camaroneses Daniel Etounga Maguelle, Axelle Kabou e Célestin Monga, entre outros, “cuja reflexão é útil ou mesmo essencial para pensar o desenvolvimento e para a própria apreensão das políticas económicas e sociais em curso”. Muitos destes intelectuais, prossegue Torres, “por negligência ou incompetência dos dirigentes políticos, foram forçados a abandonar os seus países e leccionam hoje em universidades europeias e norte-americanas”, o que confirma e atesta a existência do outro lado de uma moeda onde aparece revelada, entre tantas e tantas outras faces, a efígie do próprio Adelino Torres, mas onde também permanece invisibilizado pela cultura letrada o papel sócio-histórico, filosófico, cultural, artístico e literário desenvolvido através da contribuição *griot*.

⁶ MIGNOLO, Walter. Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista realizada por Catherine Walsh. Disponível em: <http://www.oei.es/salacts/walsh.htm>. Acesso em: 22 dez 2006. Vine Deloria, Jr foi um escritor, advogado e ativista político sioux, militante das causas indígenas e outras questões de que também se ocupam os zapatistas do México, cuja organização política se baseia na democracia direta e incorpora, com vistas à obtenção de apoio interno e internacional, recursos tecnológicos modernos, a exemplo da telefonia por satélite e a Internet. O médico psiquiatra, militante político e escritor martiniquense Frantz Fanon (1925-1961) desempenhou papel fundamental na luta anticolonialista da África, tendo vivenciado os horrores da guerra pela libertação na Argélia. Radicando-se em Gana e, seguidamente, no ex-Congo belga, depois Zaire e atual República Democrática do Congo, tornou-se conselheiro do ativista e primeiro-ministro do Congo independente Patrice Émery Lumumba. *Peles negras, máscaras brancas*, livro que publicou em 1954 representa importante estudo sobre os negros antilhanos, compondo, juntamente com *Os condenados da terra*, de 1961, um libelo contra o colonialismo. Seus escritos, principalmente este último, influíram decisivamente sobre as ações revolucionárias empreendidas no Terceiro Mundo durante a década de sessenta do século passado (LOPES, 2004:270).

1. 2 Griotismo e performance

No argumento do escritor e pesquisador brasileiro Nei Lopes acima transcrito, a referência feita aos *griots* ou *djelis* em sua condição de depositários das tradições imemoriais, bem como o registro de seu histórico papel de agentes dinamizadores dessa memória, remete-nos imediatamente à tradição oral africana e a um modo particularmente performatizado de transmissão dos conhecimentos que vem constituindo, ao longo dos séculos, rasgos fundamentais indispensáveis à compreensão desse passado e de tantas expressões culturais que dali derivaram. Vocábulo difundido a partir da África de colonização francesa, *griot* seria o termo genérico aplicado àqueles artistas especializados em perpetuar a memória cultural de suas coletividades recorrendo à história, à genealogia, à tradição e a um exercício performático que se apóia em manifestações diversas como o canto falado, a poesia, as narrativas orais, a encenação, a música, a mímica e a dança.

Segundo o filósofo, etnólogo, poeta, romancista, historiador e diplomata malinês Amadou Hampâté Bâ (1987:202), a expressão musical, a poesia lírica e os contos que abrilhantam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios desses animadores públicos, podendo-se estabelecer uma classificação de suas atividades em três categorias principais: a dos *griots* músicos, “que tocam qualquer instrumento, monocórdio, guitarra, corá, tantã etc” e que “normalmente são cantores maravilhosos, transmissores, preservadores da música antiga e, além disso, compositores”; a dos *griots* “embaixadores” e cortesãos, “que estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes uma única pessoa”; e, por fim, a dos *griots* genealogistas, historiadores ou poetas, ou os três ao mesmo tempo. Reiterando esta descrição realizada por Hampâté Bâ, Luís da Câmara Cascudo (1984:152) assevera que, em sua condição de artistas performáticos, os *griots* seriam “escritores verbais, oradores das crônicas antigas, cantores das glórias guerreiras e sociais, antigas e modernas, proclamadores das genealogias ilustres” o que significa dizer que, em suma, o exercício conjunto destas atividades confere a estes contadores e contadoras de histórias um peculiar caráter de perpetuadores e re-inventores da memória coletiva de suas sociedades.

Frente à instabilidade que possa sugerir, em língua portuguesa, o emprego dos termos *estória* e *história*, optaremos por privilegiar a segunda das formas gráficas para ressaltar-lhe o caráter inclusivo e por entender que, em consonância com a descrição de Amadou Hampâté Bâ, o papel desempenhado pelos contadores e contadoras da África abrange, ou pode abranger, os vários sentidos que envolvem ambos os conceitos. O filólogo brasileiro Antônio Houaiss (1994: 347) define *estória* na condição de sinônimo para conto, novela, fábula, isto é, uma forma narrativa de ficção ou uma exposição romanceada de fatos puramente imaginários, distinguindo-a assim de *história*, com *h*, porque esta se basearia em documentos ou testemunhos. Contraditoriamente, é o mesmo Houaiss (op. cit., p. 440) quem descreve, dentre outras características correspondentes ao verbete *história*, as seguintes acepções: narração do que acontece no tempo; narração de um fato, de um acontecimento; narração relacionada com a vida, o tempo e o ambiente próprio de um indivíduo; biografia; anedota, mentira, fantasia; narração baseada em fatos verdadeiros ou inventados. Esta última definição remete-nos, portanto, a uma abertura maior para a clarificação do termo, pois é da costura entre o registro dos acontecimentos e a intervenção criadora que se alimenta a arte da contação de histórias, mobilizando a um só tempo memória, imaginação, testemunho e inventividade na consecução da performance artística griot. Desta forma, a grafia inicial com “e” será mantida em alguns momentos apenas por fidelidade às citações realizadas por outros estudiosos em seus contextos originais, bem como serão respeitadas as disposições ortográficas correspondentes às normas lingüísticas dos dois padrões oficiais da língua vigentes no período correspondente ao de elaboração deste estudo.

Identificados em outras regiões do continente por *wambabé*, *ologbo*, *mukumbi*, *guéwel*, *akpalo*, *djali*, *guésséré*, *djidiu*, *auloubé*, *mebom-mvet*, *dieli*, *kontadô soya*, etc, os contadores e contadoras de histórias da África encontram equivalentes aproximados em várias partes do mundo, como é o caso dos *cuicapicquis* astecas e dos *haravicus* incas, para situar alguns exemplos na América pré-colombiana, ou dos *habladores* ainda existentes em diversas culturas ameríndias. Alimentadas em práticas similares a estas é que se teriam desenvolvido, séculos depois, nas Américas e no Caribe, uma série de outras atividades performáticas, envolvendo interessantes recombinações de linguagens que resultam num permanente diálogo

entre a herança cultural deste passado com a experiência letrada contemporânea. Como bem definiu o poeta, romancista, dramaturgo e ensaísta martiniquense Édouard Glissant (1995:256), tais experiências possibilitariam que uma linguagem literária construída no limite do escrever e do falar desenvolvesse outras disposições relacionais entre o ritmo da fala e a sintaxe da escrita.

A relação entre as populações da África negra e seus ancestrais exige ainda um comentário que nos parece ser de fundamental importância: o da própria concepção africana da velhice nas sociedades tradicionais, uma vez que, na maioria destes grupamentos, o próprio ato de referenciar o idoso aproxima-se do sentido da mais profunda reverência. A identificação de uma pessoa idosa como “grande” e não como “velha” parece sugerir, de imediato, a experiência de vida por ela acumulada ao longo de sua existência, condição pela qual adquire direitos especiais. Esta importância tende a ampliar-se gradualmente com a passagem do tempo, numa escala em que seu valor e poder a colocam na posição de líder e conselheira para, finalmente, após a sua morte, alçá-la à condição de ancestral (LOPES, 2004:672). Isto se contrapõe ao corriqueiro conceito de velhice, quase sempre relacionado ao desgaste físico, à perda de qualidade e à decadência gradativa das funções intelectuais. Na perspectiva tradicional africana velhice passa a conotar, portanto, sabedoria, exaltada na figura dos contadores e contadoras de histórias. Através da atividade griótica dos “grandes” é que a memória, o saber e o conhecimento se foram perpetuando, fazendo com que a palavra, redimensionada performativamente em gesto, silêncio, canto, encenação, música e dança, cumprisse sua função de exemplaridade dentro de um conjunto mais amplo de sentidos.

O debate acerca de uma performatização da palavra pode remeter-nos, aqui, ao conceito desenvolvido pelo crítico português Arnaldo Saraiva (1989:5) com vistas à identificação do termo “falavra”, utilizado por escritores como o poeta goiano Gilberto Mendonça Telles no sentido de nomear, dentro de sua obra, as marcas de metarmorfose operada na palavra escrita. A “falavra” seria entendida, então, na condição de um “neologismo que obriga a pensar a palavra como *verbum* ou *dictum*”, ou seja, “que convoca a dimensão oral (fala) e a dimensão escrita ou inscrita (lavra) da linguagem”, sugerindo “a existência de uma técnica (lavar-laborar) e de uma erótica (falo) do discurso”, ou mesmo “a impossibilidade de passar pelo corpo da palavra sem passar pela palavra do corpo”. Uma abordagem mais

conceitual do que venha a ser performance coloca-nos, entretanto, em terreno escorregadio, haja vista a sua utilização e aplicabilidade em diferentes áreas como as artes visuais, o teatro, a dança, a música, a lingüística ou a literatura. De acordo com Diana Taylor,

las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas. (...)

Así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos - académico, político, científico, de negocios - raramente se comprometen entre sí de manera directa, 'performance' ha tenido también una historia de intraductibilidad. Irónicamente, el concepto en sí mismo ha sido sometido a los compartimentos disciplinarios y geográficos que pretende desafiar, y se le ha denegado la universalidad y transparencia que algunos claman que performance promete a sus objetos de análisis. Estos diversos puntos de intraductibilidad son, de manera clara, lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador. (...)

Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. (TAYLOR, 2001, pp. 2-6).

Pelo exposto, torna-se necessário tentar estabelecer um percurso conceitual de performance mais especificamente preocupado com as associações entre a oralidade e a escrita, situando uma aplicabilidade do termo na direção daquilo a que nos propusemos investigar ao longo deste estudo: as dizibilidades performáticas da palavra poética, tanto em prosa quanto em poesia, tomando como referência e ponto de partida autores e autoras da África negra. No que diz respeito aos contadores e contadoras de histórias, passaremos a eleger o pensamento de Paul Zumthor (2000:59), cujas investigações realizadas em meados do século XX junto a populações tão supostamente heterogêneas como a dos *griots* do Burkina Fasso, a dos *rakugoka*⁷ do Japão ou a dos repentistas do Nordeste brasileiro o levariam a argumentar que performance é um “termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro”, designando um ato de comunicação como tal. Ou seja, na perspectiva sinalizada pelo pesquisador suíço, performance é a materialização de uma mensagem poética “por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”: a própria palavra “contém *forma* com um prefixo indicando o acabamento e um sufixo de valor dinâmico”, o que nos remete, pois, “à criação de

⁷ Atores performáticos especializados na arte do *rakugo*, manifestação tradicional do teatro japonês conduzida na forma de monólogos curtos.

uma forma (...) *final*, no sentido em que esse adjetivo indica um fim, uma forma desejável, por assim dizer". (ZUMTHOR, 2005:55-56). Conforme assinala Idelette Muzart Santos em releitura empreendida sobre as considerações zumthorianas acerca do fenômeno,

o papel fundamental reconhecido à performance, isto é, ao ato concreto de participação que permite à voz de existir e dizer, bem como às relações entre voz e escritura, recusando qualquer exclusão recíproca, permite não mais confundir oralidade e tradição e incluir, no campo da oralidade, práticas modernas e não tradicionais. (FONSECA DOS SANTOS, 1995, p. 33),

o que por sua vez poderá remeter-nos, observando-se o caráter inclusivo da performance a que se referem tanto Idelette Muzart Fonseca dos Santos como Diana Taylor, a experiências afro-descendentes formatadas a partir das Antilhas, como é o caso da poesia *dub* jamaicana, da *poesía-son* cubana e da própria poesia rap, temas sobre os quais nos reportaremos mais adiante, bem como poderá situar-nos mais confortavelmente diante da apreciação dos processos que estamos tentando identificar como dizibilidades performáticas da palavra poética também em sua realização escrita: a constatação de que muitas culturas através do mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual (ZUMTHOR, 2000:35) acena para os procedimentos utilizados por vários escritores africanos contemporâneos na elaboração de suas obras literárias.



A biblioteca ambulante

1.3 A África dita ibérica

Sinalizado o caráter heterogêneo que se nos apresenta diante da questão africana, e já buscando delimitar um recorte sobre a complexidade das culturas do continente, é sobre a expressão cultural de uma suposta África ibérica e suas respectivas literaturas que se direcionarão, de forma cada vez mais concentrada, as nossas principais atenções. Assim como é reiterada, por parte de vários autores contemporâneos de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique ou São Tomé e Príncipe uma marcante influência da literatura latino-americana sobre os seus processos criativos individuais, sabe-se que as afinidades culturais entre os países da Península Ibérica estão diretamente relacionadas, em grande parte, à forte herança acumulada ao longo dos quase oito séculos de presença árabe em seus territórios. Por outro lado, as estratégias colonialistas obedeceram a ditames assemelhados, destacando-se aí o recrutamento e o tráfico de mão-de-obra escrava. Não seria demais lembrar que, do mesmo modo como ocorreu com a costa angolana, a região do golfo da Guiné e os territórios insulares de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, colocados durante muito tempo a serviço dos interesses de Lisboa na condição de entreposto de escravos para o Brasil, o arquipélago das Canárias desempenhou papel idêntico para os interesses da Coroa espanhola em territórios conquistados nas Américas e no Caribe.

A relação entre os portugueses e a África remonta ao século XIV e às expedições pela costa atlântica, atingindo as atuais regiões do Marrocos, das ilhas Canárias e da Mauritânia. Durante o século XV esse contato se ampliaria até o cabo Bojador, o rio Senegal, a Serra Leoa, a Costa da Mina, a linha do Equador e o rio Congo, estabelecendo-se, até o final do século, em Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Benin. Em 1498, pela costa oriental a partir de Moçambique, os lusitanos estenderiam seus domínios do arquipélago Lamu até Sofala, impondo-se por cerca de duzentos anos sobre outros pretensos conquistadores, entre estes os árabes, os turcos e os holandeses. (LOPES, 2004: 198 e 540). É sabido que a experiência colonial portuguesa na África foi desde os primeiros séculos demarcada pela exploração comercial e predatória das riquezas naturais, pelo tráfico escravagista e pela disputa territorial empreendida com as outras potências colonizadoras. A

chamada Conferência de Berlim, realizada entre os anos de 1884 e 1885, se encarregaria de estabelecer um "disciplinamento" dessa ocupação, atendendo a um jogo cujas regras foram, evidentemente, ditadas em atenção aos interesses do poder metropolitano. Desta forma, até 1900, a quase totalidade do território africano havia sido partilhada entre países europeus, nomeadamente a França, a Inglaterra, a Espanha, a Bélgica, a Alemanha e Portugal. Um retrato mais abrangente desse período não poderia deixar de registrar, porém, a resistência dessas populações colonizadas:

É idéia habitualmente aceite, por haver sido largamente difundida pela literatura colonialista, que a África era uma espécie de vazio político onde tinham livre curso a anarquia, a selvajaria sangrenta e gratuita, a escravidão, a ignorância bruta, a miséria. Os agentes da ocupação européia, neste esquema, eram considerados unicamente como cavaleiros da civilização e do progresso. Outra idéia falsa, não menos difundida, proclama ou insinua a total ausência de sentimento nacional entre os africanos (...).

Depois das primeiras tentativas de penetração, o nacionalismo africano, sob formas múltiplas (...), sempre se exprimiu sem interrupção até a reconquista da independência. (KI-ZERBO, s/d, II: 82-83).

A autonomia territorial africana e a luta pela ampla recuperação de sua soberania são tratadas por Joseph Ki-Zerbo na perspectiva de um ato de reconquista. Esta visão se opõe frontalmente ao argumento colonialista de conduzir unilateralmente, através da invasão, da dominação e da exploração dos povos da África, da Ásia e das Américas o seu particular conceito de civilização e progresso. Os subseqüentes movimentos de libertação culminariam, como se sabe, num processamento de independências nacionais verificadas, quase todas, durante o século XX, precisamente entre as décadas de 50 e 70. Após um longo período de conflitos armados em que a reação das potências dominadoras se daria de forma truculenta, também no pós-independência sua força se faria sentir, alimentando a animosidade entre as facções rivais com o financiamento das guerras civis, isto é, investindo economicamente naquilo que o Ocidente viria a identificar como tribalismo. É nesta fase de lutas anticolonialistas que começa a se intensificar, juntamente com o surgimento dos novos Estados nacionais, a conformação de perfis identitários diferenciados, nos quais a produção literária oral e escrita desempenharia papel fundamental. Neste sentido, como bem observa José Carlos Venâncio (1992: 26), torna-se importante atentar para o fato de que a apreciação

crítica do texto literário africano não poderá realizar-se de modo mais efetivo se o dissociamos de seu respectivo contexto cultural e político, pois “é em função dos seus contextos que essas literaturas revelam o seu valor estético e a sua originalidade”.

Tentando compreender os descaminhos e errâncias da realidade política africana e seus reflexos na literatura ali produzida, também Moema Parente Augel se posicionou a respeito, avaliando que muitos destes escritores, ao buscarem uma explicação para a origem e as causas dos males atuais no período colonial, põem em relevo

as tensões e as antíteses de uma sociedade em que o componente racial condiciona tanto as relações sociais e políticas quanto as econômicas e culturais, mostrando-se especialmente hábil em captar os conflitos entre a mentalidade do colonizador e a dos nacionais.

Nos territórios vítimas da expansão colonizadora e imperialista, o olhar eurocentrado sempre prevaleceu, forjando, como expressou Fanon, um mundo compartimentado, orientado por um juízo de valores dicotomizado, desenvolvido em pares hierárquicos onde o conhecido, o familiar, o “mesmo” era privilegiado em detrimento da cultura local, nativa, sendo a alteridade geralmente qualificada pela ótica do negativo, da barbárie ou da carência. (AUGEL, 2006, p. 9).⁸

Experiências como as desenvolvidas por diversos escritores e escritoras de São Tomé e Príncipe ou da Guiné-Bissau, por exemplo, as quais teremos a oportunidade de analisar mais de perto em capítulos posteriores, sinalizariam desde já uma confirmação destas assertivas. Depreende-se daí a necessidade de se promover um debate crítico cada vez mais aberto e sintonizado com as considerações teóricas desenvolvidas também a partir da própria realidade literária contemporânea da África, conforme pretende, por exemplo, Maria Fernanda Afonso ao afirmar que, mesmo letrado pela escola e pelos modelos ocidentais, o escritor africano

acabou por fazer coexistir diferentes tipos de discurso, polarizados na sua globalidade em torno de mundivivências, símbolos e linguagens próprios de comunidades para quem os mitos permitem compreender o significado da morte e da vida, as relações entre o homem e a natureza [e onde] a produção literária trabalha formas de escrita que, recriando o tempo mítico,

⁸ Defendendo a atualidade do pensamento de Frantz Fanon, José Alexandre Altahyde Hage assevera que as reflexões do escritor resultam importantes inclusive para a compreensão desse embate “proveniente do conflito denominado Norte/Sul, em que a preeminência dos Estados industrializados alimenta a grande distância no grau de desenvolvimento que os separam dos jovens países do Terceiro Mundo, vale dizer, dos africanos, de boa parte dos asiáticos e um bom tanto de latino-americanos”. Disponível em: <http://www.revistaautor.com.br>. Acesso em: 23 dez 2006.

resgatando valores habitados por crenças ancestrais, revelam uma maneira específica de olhar o mundo. (AFONSO, 2004, p. 50).

A diversidade da paisagem, da constituição étnica, da experiência histórica, da organização política, da estrutura social, religiosa e familiar ou mesmo da própria expressão cultural, literária e artística apontam para alguns elementos reveladores do equívoco histórico em que, por tantas vezes, o Ocidente ainda se vê mergulhado quando o tema tratado é o continente africano. Analisando a questão colonial europeia, o historiador de literaturas africanas Patrick Chabal (1994:16) nos lembra que, diferentemente da maioria dos países da Europa e de algumas áreas do mundo colonizado onde a experiência de nação era anterior à do Estado-nação, na África foi o estado colonial que deu forma aos Estados-nação, implantando-os de um modo completamente artificial, se não quisermos entendê-lo ou qualificá-lo como autoritário e desagregador. Disto resultaria o mapa político que hoje se nos configura e cujo traçado de fronteiras nacionais não tem, com bem poucas exceções, uma lógica histórica, uma vez que estas linhas divisórias se sobrepuseram ao desenvolvimento natural dos antigos reinos africanos. Proclamadas as independências das ex-colônias europeias, e mergulhada em meio ao silêncio internacional que desde sempre lhe é devotado pelo chamado Primeiro Mundo, a África enfrentaria uma longa série de conflitos armados por disputa de poder entre etnias e pela retomada de antigos territórios confiscados, muitos dos quais se arrastando sem solução até os nossos dias.

Não obstante, no que tange à documentação por escrito da própria História, bem como das primeiras manifestações da literatura escrita na África, convém lembrar que a existência desse registro antecede a presença colonial da Europa ocidental. Num ensaio intitulado “Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas”, comentando acerca da literatura continental em idioma árabe, Ana Mafalda Leite (1998:15) assegura que “com efeito a mais antiga presença da escrita em África está associada ao uso dos caracteres árabes”, uma vez que “esta tradição começou com a introdução do Islão no continente tanto na parte ocidental como oriental no período que corresponde à Idade Média europeia”, assinalando ainda que “exemplos desta manifestação encontram-se na literatura em swahili, somáli e hausa”. Torna-se importante atentar para o fato de que, embora não tenha

sido diretamente referido por Ana Mafalda Leite em sua apreciação, é conhecido o registro escrito de algumas destas manifestações em alfabetos autóctones, só posteriormente traduzidas em caracteres arábicos. Apesar disto, não constitui um traço majoritário entre as literaturas africanas a ocorrência de uma produção escrita nas línguas nacionais, à exceção de países como a Somália, a Etiópia e o Lesoto. (CHABAL, 1996:17). A questão das literaturas africanas não veiculadas em línguas autóctones nem no idioma árabe, ou seja, daquelas literaturas produzidas em línguas como o francês, o inglês, o espanhol, no caso da Guiné Equatorial, do Saara Ocidental ou do Marrocos, por exemplo, ou o português, de que nos ocuparemos mais especificamente, mereceu, também por parte de Patrick Chabal, a seguinte observação:

grande parte da literatura africana moderna é escrita numa língua européia. As razões desta situação são por demais evidentes (...).

Ainda que toda a língua normalmente derive de uma dada cultura, o uso de uma língua estrangeira por um povo, cuja cultura tenha outras raízes, não é modelado pelos parâmetros culturais da língua original. Testemunha disso são a vitalidade e a originalidade das literaturas latino-americanas em espanhol e português um século e meio depois das independências. Ou a prosperidade surpreendente da literatura nigeriana em inglês trinta anos pós-independência. Mesmo na Índia, com uma história de culturas indígenas literárias muito mais antigas do que as européias, a literatura em língua inglesa está bem viva e para continuar. Aliás, há quem afirme que a melhor e mais inovadora literatura atual em língua inglesa provém das antigas colônias (Austrália, Canadá, Índia, África do Sul, Nigéria, etc.). (CHABAL, 1994, pp. 17-18).

Por este motivo, apoiando-se concretamente em experiências literárias como a brasileira em português, ou ainda como a mexicana, a cubana e a argentina em espanhol, das quais podemos extrair resultados práticos que também subsidiam o desenvolvimento desta linha de raciocínio, torna-se plausível afirmar que as línguas européias

se tornaram parte das culturas africanas e que continuarão a florescer enquanto línguas de literatura - mesmo se entretanto apareçam (como vem acontecendo) muitas outras literaturas em línguas africanas. Tal como aconteceu na América Latina, Índia e outros países, as línguas européias serão apropriadas pelas culturas locais e remodeladas a fim de servirem a necessidades culturais e lingüísticas locais. Assim, é de se esperar que um século e meio pós-independência a língua européia seja tão importante na literatura africana como é atualmente na literatura latino-americana. (CHABAL, op.cit., p. 18).

No que diz respeito à investida colonizadora espanhola na África sabe-se que ela remonta ao final do século XV, apoiando-se tanto em conflitos armados como em tratados internacionais. A penetração a partir do Marrocos se verificou ainda em 1497, com a tomada de Melilla, estendendo-se progressivamente desde as Canárias e o antigo Saara Espanhol até o golfo da Guiné, área onde se encontra a atual República da Guiné Equatorial. Quanto à presença da língua castelhana no continente e, por conseguinte, à suposta composição de um universo literário que desde já se pudesse classificar como ibero-africano por agrupar a produção em língua espanhola, em língua portuguesa e nas línguas crioulas dela derivadas, a realidade parece não dispor ainda de elementos mais consistentes para uma caracterização satisfatória, nem seria exatamente este o nosso propósito.⁹

Frente à concreta realidade que delimita o espanhol, o português e alguns idiomas crioulos formatados a partir deste como línguas de comunicação e de literatura correntes na África, tal categorização estaria comprometida por razões outras que envolvem a própria circulação oficial do castelhano em terras africanas, concentrada praticamente na região mais setentrional, ou mesmo sua inserção oral e escrita em áreas de concomitante expressão literária árabe, francesa e berbere, por exemplo. Mesmo alçado à condição de um dos cinco idiomas oficiais pela União Africana, juntamente com o árabe, o francês, o inglês e o português, o espanhol, como dissemos,

- a) É idioma oficial numa única comunidade negra independente em toda a África ao sul do Saara: a plurilíngüe e multicultural República da Guiné Equatorial, onde convive com uma série de línguas autóctones, a exemplo daquelas utilizadas pelos povos bubi, combe, bisio e fang, bem como com o anobonês, ou *fa d'ambo*, crioulo de base portuguesa falado na ilha de Ano Bom, bastante assemelhado à língua forro de São Tomé e Príncipe. Apresentando

⁹ Expressões como “crioulo” ou “idiomas crioulos” serão aplicadas aqui em seu sentido lingüístico, ou seja, como alternativa de nomeação, ainda que precária, de algumas línguas vernáculas africanas formatadas a partir do contato entre idiomas autóctones e a língua do colonizador, muitas vezes tratadas na condição de variantes dialetais. O termo, no entanto, abre um leque de interpretações muito mais amplo. Eurídice Figueiredo (1998: 18-19) ressalta sua derivação do castelhano *criollo*, forma pela qual os espanhóis designavam os seus descendentes nas Américas. Dependendo do local e do período mencionado, existe, no caso latino-americano, uma grande flutuação de sentido, já que às vezes é empregado para identificar apenas os negros e os mulatos, e outras vezes é utilizado na referência específica aos brancos. Mais modernamente, nas Antilhas e em vários países oficialmente hispano-falantes, pode aparecer como indicador de hibridismo cultural e de mestiçagem, bem como na identificação de uma língua nascida no ou do sistema de plantações e da miscigenação.

características bastante peculiares, sobretudo relacionadas à interferência dos diversos idiomas vernáculos, o espanhol guinéu-equatoriano tem também uma expressiva presença literária no país, contando já com várias gerações de ficcionistas, poetas e ensaístas;

- b) É língua de comunicação bastante utilizada no Marrocos e circula oficialmente nos enclaves de Ceuta e Melilla, pertencentes à Espanha e situados em pleno território marroquino, que por sua vez reclama oficialmente por uma reanexação, bem como empreende algumas outras ações independentistas organizadas. Em ambas as áreas o espanhol divide espaço com o idioma árabe, e no Marrocos também com o co-oficial francês, coexistindo igualmente como língua de expressão literária e experimentando, neste particular aspecto e sobretudo nas últimas décadas, uma significativa expansão;
- c) Ainda resiste, juntamente com o árabe, na região conhecida como Saara Ocidental, antigo território colonial da Espanha cedido por acordo ao Marrocos e à Mauritânia no final de 1975. Três meses após, sob o comando da *Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro*, ou *Frente Polisario*, foi decretada a independência da *República Árabe Saharaui Democrática*, inaugurando assim uma disputa política que envolve confrontos armados e negociações diplomáticas sem solução até os dias atuais. Situado ao sul do Estado marroquino, o Saara Ocidental divide suas fronteiras com a Argélia e a Mauritânia, tendo adotado o espanhol como um de seus idiomas oficiais ao lado do árabe hassania. É crescente a sua utilização como língua de resistência à presença militar marroquina e como língua de expressão literária, sobretudo entre as gerações de escritores surgidas no pós-independência;
- d) É a língua oficial das ilhas Canárias, também controladas politicamente pela Espanha e alvo de uma polêmica envolvendo o seu pertencimento continental: embora localizadas a apenas 100 km da costa ocidental africana e a 800 milhas do território espanhol, e mesmo que cerca de 75% de seus aproximadamente dois milhões de habitantes sejam de origem guanche, povo berbere trazido ao arquipélago pelos fenícios e cartagineses nos séculos VII e V antes de Cristo, a sua possível origem geológica na placa atlântica e não na

placa africana fundamentaria o argumento dos defensores de uma “não africanidade” de seu território. Prova cabal da procedência norte-africana de seus primeiros ocupantes estaria nos restos de escritura guanche encontrados nas zonas de Garafía ou de El Julán, idênticos a outros registrados na Líbia e na Argélia, bem como nos estudos comparativos realizados por lingüistas canários envolvendo o léxico berbere e o antigo idioma guanche. Vestígios deste idioma podem ser identificados através de sua incorporação pelo castelhano moderno corrente nas ilhas, providencialmente diluídos na forma do chamado *dialecto canario* ou dos *canarismos* da língua espanhola, mas sobreviventes na nomenclatura relacionada com animais e plantas, nos termos referentes à atividade pecuária e em grande quantidade de topônimos e antropônimos. Há que se registrar também, até por causa de contingências histórico-geográficas que possibilitaram tal influxo, o intercâmbio cultural e lingüístico verificado entre as Canárias e a ilha da Madeira, viabilizando tanto a interferência desse vocabulário guanche sobre o português madeirense como a penetração dos chamados lusismos no espanhol canário. Contrária às interpretações nacionalistas pró-Espanha destaca-se a postura autonômica do chamado *Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario*, o MPAIAC, amparando-se inclusive na posição defendida pela Organização da Unidade Africana, OUA, cujo comitê de libertação declararia, em reunião de julho de 1968, ou seja, em plena vigência das ditaduras de Francisco Franco na Espanha e de António Salazar em Portugal ser o arquipélago das Canárias parte integrante da África, devendo, por isto, ter reconhecido o seu direito à autodeterminação e à independência, como qualquer território africano ainda submetido à dominação colonial.

Diante do exposto, traçaremos em seguida um levantamento das manifestações literárias africanas em espanhol e em português, destacando aquelas circunscritas ao espaço da chamada África sub-saariana, ou África negra, região onde, à exceção de Cabinda, estão localizados todos os países do continente reconhecidamente independentes que adotaram um destes dois idiomas ibéricos como língua oficial.

CAPÍTULO 2: LITERATURAS AFRICANAS



Inscrit

*Un día me dijo alguien
que los ríos nunca hablan,
que sólo siguen su curso
y sin palabras escapan.*

*Qué triste pasé aquel día
al escuchar sus palabras,
me fui corriendo hacia el río
para que él me explicara
por qué yo le oigo tan claro
y otros no le oyen nada.*

Raquel Ilonbé (Guiné Equatorial)

Uma idéia corrente no meio acadêmico é aquela que trata de categorizar as literaturas africanas em três principais áreas criativas:

- a) A chamada literatura oral, ou oratura, reunindo as manifestações da poesia e o conjunto de narrativas da tradição transmitidas secularmente sobretudo através do exercício performático dos *griots*, ou contadores e contadoras de histórias, tema que abordaremos mais adiante em alguns exemplos específicos;
- b) A literatura escrita em línguas vernáculas ou arábicas, incluindo desde os seus registros iniciais, anteriores à presença colonial europeia, até a produção contemporânea em vários países, que também trataremos de recortar oportunamente incluindo algumas de suas manifestações expressas em línguas crioulas; e, por fim,
- c) As literaturas escritas em idiomas europeus, nomeadamente o francês, o inglês, o português e o espanhol, adotados como línguas oficiais e de comunicação interétnica em vastas zonas do continente após as independências nacionais e para onde se encaminham os nossos estudos ao longo desta pesquisa.

Sabe-se, no entanto, que uma característica flagrante em muitas destas últimas literaturas é precisamente a subversão da norma lingüística do idioma do colonizador pela interferência das línguas autóctones, bem como a freqüente utilização dos recursos da oralidade na elaboração do texto escrito. Pelo fato de não constituírem objeto imediato de nosso recorte investigativo, não nos concentraremos fundamentalmente nas literaturas africanas em outras línguas europeias além da espanhola e da portuguesa. Neste sentido, torna-se conveniente ressaltar que, dentre os idiomas europeus que se apresentam ao mesmo tempo como línguas oficiais e de literatura no contexto africano atual, é justamente o castelhano o mais invisibilizado de todos. Reiterando a precariedade da situação, o escritor guinéu-equatoriano Ciriaco Bokesa nos lembra que

el carácter vinculante del idioma y cultura está más que estudiado desde el ángulo del inglés, del francés, y, en menos grado, del portugués. Pero, lo español, en tierras africanas y de plumas estrictamente africanas, queda en la memoria de una cita apenas esbozada. (BOKESA, 1996, p.104),

pelo que resulta ainda mais oportuna, dentro das preocupações aqui traçadas, uma abordagem acerca de expressões literárias africanas nos países de colonização ibérica começando por aquelas manifestadas especificamente em língua castelhana. Cientes de que a circulação da língua espanhola na África está envolvida em diferenciados contextos culturais e que neles se alinham registros literários diversificados, reunindo desde o território colonial constituído pelos enclaves de Ceuta e Melilla e pelo arquipélago das Canárias, passando pelo exemplo das áreas historicamente vinculadas ao universo arábico e berbere, como o Marrocos e o Saara Ocidental até chegar à expressão escrita de autores francófonos em castelhano, mas também sem esquecer a isolada e bastante peculiar experiência da Guiné Equatorial com sua denominada literatura hispano-africana ou hispano-negro-africana, faremos, pois, um breve percurso sobre algumas dessas manifestações.

2. 1 Literaturas africanas em espanhol

As literaturas oral e escrita produzidas nas ilhas Canárias, de forma análoga à que acontece com as da ilha da Madeira, são enquadradas e assimiladas como literaturas europeias, respectivamente espanholas e portuguesas. Território avançado entre o norte da África, a Europa ibérica e o chamado Novo Mundo, as Canárias acusam seus registros escritos mais antigos no século XV nos cantos histórico-literários originários da tradição oral autóctone, em idioma guanche, manifestações que os espanhóis batizaram de *endechas*. A estas formas se somaram as narrativas orais e outras modalidades da lírica popular, bem como as composições poéticas introduzidas pelos colonizadores e por estes identificadas como *romances*. Desde os primeiros documentos escritos em castelhano, passando pelas estéticas barroca, neoclássica, pré-romântica, romântica, *costumbrista*, etc, a literatura canária adentrou o século XX impulsionada pela efervescência vanguardista, à qual se seguiram tendências como o realismo social, as preocupações existenciais e metafísicas ou a recuperação do diálogo com a tradição literária insular (VV.AA., 1996-97: 55-132), revelando nos últimos anos algumas características genéricas, a exemplo da utilização da ironia como sistema crítico, a intensificação do componente mítico, a incorporação de novos gêneros e um uso

singular da linguagem, que em alguns autores chega mesmo a representar um elemento diferenciador frente à literatura espanhola peninsular.

Não obstante a expressiva produção do arquipélago e de sua questionada africanidade, torna-se necessário registrar ainda, dentre as literaturas africanas em espanhol ao norte do continente, a existência de uma literatura cultiva nos territórios coloniais de Ceuta e Melilla, dentro do Estado marroquino, assim como de uma literatura hispano-marroquina produzida por autores que também se expressam em árabe, francês e berbere. Os quase oito séculos de presença arábica na Península Ibérica, a própria localização geográfica e a antiga situação de colônia e protetorado espanhol, que por muito tempo caracterizaram suas relações com a Espanha, colocam o Marrocos na condição de ponte natural entre a África e o continente europeu, ressaltando-se aí a considerável presença do castelhano como língua de comunicação circulante em seu território, sua adoção como língua de ensino obrigatório em vários níveis e sua utilização por parte de alguns setores da área de comunicação. Durante o período colonial espanhol uma grande produção ensaística, ficcional e poética desenvolveu-se ali, revelando nomes como os de Mohammad Ibn Azzuz Hakim, Abderrahim Yebbur Oddi, Abdul-latif Jatib ou Mohamed Chakor. Os escritores hispano-marroquinos contemporâneos reuniram-se em torno de uma *Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española*, AEMLE, que se auto-refere como a a única do mundo árabe onde os autores escrevem livros em espanhol, criando assim um sistema de editoração e distribuição independente, o que contribuiu bastante para a difusão de nomes como os de Mohamed Bouissef Rekab, Abdellah Djbilou, Nouman Aoraghe, Abderrahman El Fathi, Mohamed Sibari, Ahmed Daoudi, Laarbi El Harti, Said Jedidi, Abdel Beyuki ou Mohamed El Gheryb. Devido à repercussão local e internacional de seus romances, contos, poemas e ensaios, muitos destes criadores passaram a ser publicados também através das editoras espanholas em títulos individuais ou em antologias diversas.

Os nomes de Sara Alaui, Aziza Bennani, Rachida Gharrafi e Fátima Zohra Kuis atestam uma presença de vozes femininas em espanhol que se tornam ainda mais evidentes quando as incluímos entre aquelas autoras que, também a partir do Marrocos, escrevem em árabe e em francês, e aí já estamos falando de Fátima Mernissi, Janata Bennuna ou Leila Chafai, por exemplo. Dentro dos estudos realizados em torno da produção literária de autoria feminina nos países do Magreb

a escrita em espanhol continua, porém, bastante invisibilizada. Tanto é que para a arabista espanhola Mercedes del Amo, que assina interessante estudo intitulado “La creación literaria de las mujeres magrebíes” (2001: 53-67), a literatura produzida nesta região da África setentrional pode ser definida como uma literatura bilingüe árabe-francês, dividida entre dois mundos e duas civilizações, do que discordamos parcialmente na medida em que estamos tratando das presenças hispânica e berbere como importantes componentes da realidade cultural marroquina e, portanto, inserida num contexto ainda mais amplo e plural de Magreb. Perspectivada em termos quantitativos no caso do Marrocos, a invisibilização da mulher escritora, e particularmente da escrita feminina em espanhol, serve para ampliar o debate em direção a um processo de invisibilidade que envolve, sobretudo para o leitor ocidental, as escritas árabes e africanas como um todo.

Apesar de ser considerado pela ONU um país ocupado e de ainda não ter sua independência política reconhecida por grande parte dos outros países do mundo, dentre os quais até o momento da pesquisa figura o Brasil, os escritores do Saara Ocidental desenvolvem, dentro e fora de seu território, uma literatura escrita em espanhol onde a poesia vem encontrando maior difusão do que a produção ficcional e a ensaística. Vários destes autores, como é o caso de Limam Boicha, Mohamed Ebnu, Bahia Awah, Fatma Galia, Zahra El Hasnaoui, Chejdah Mamud, Saleh Abdalai, Mohamed Salem ou Luali Lehsan, entre outros, mais do que comprometidos politicamente com a causa nacionalista, militam no sentido da afirmação positiva do idioma e de sua legitimização como língua de expressão literária e artística ao lado do árabe hassania. O apoio institucional de alguns países hispano-falantes e o suporte editorial baseado no arquipélago das Canárias tem contribuído, porém, no sentido de combater a invisibilidade de que é alvo ainda maior a literatura saraui dentro do conjunto das literaturas de língua espanhola cultivadas na África.

Um mapeamento dessas literaturas não pode deixar de registrar, contudo, a existência de autores originários de outras áreas lingüísticas do continente, nomeadamente as francófonas República Democrática do Congo, Costa do Marfim e Camarões. Escritores destes países elegeram a língua espanhola como veículo de expressão literária por razões que incluem, muitas vezes, o desenvolvimento de atividades relacionadas com o idioma em seus respectivos lugares de origem ou uma real condição de exilados políticos na Espanha. Sobre estas últimas categorias

em especial, identificadas como literaturas hispanas africanas para marcar uma diferenciação com a literatura hispano-africana ou hispano-negro-africana da Guiné Equatorial, assim se referiu o crítico literário e professor Mbaré Ngom:

dichos autores escriben en español, pero (...) proceden de otros países del continente y de distintas realidades culturales e históricas. Sus experiencias se intersectan en el uso de una lengua común y ajena: el castellano. Dentro de este contexto, podemos mencionar al camerunés Robert Marie Johlio, (y) Inongo Vi-Makomé, (...) un novelista, ensayista y narrador camerunés radicado en Barcelona desde hace muchos años. (...)

Autores como Abdel Hamed Beyuki o Mohamed El Gheryb, en cambio, nos presentan otra visión de África, la norteafricana. Los libros de estos autores giran, en su mayoría, en torno a la experiencia migratoria de los marroquíes en España. (...) La práctica escritural de estos autores está marcada por lo que el crítico Réda Bensmaïa llama el "nomadismo", una práctica cultural que fluctúa entre distintas expresiones literarias coetáneas que, en algunos casos, llegan a intersectar.

En escritores como Robert Marie Johlio e Inongo Vi-Makomé, este movimiento se da al menos entre tres prácticas literarias paralelas: dos en lenguas de préstamo, el francés y el español, marcadas por la hibridez, y otra en lengua vernacular y oral, el Bamileké en el caso de Johlio, y el Batanga, para Vi-Makomé, caracterizada por su movilidad y versatilidad. Asimismo favorece la interacción entre distintas plataformas literarias como el cuento, el canto, el mito, la poesía y los refranes. En el caso de los escritores maghrebíes que se expresan en español, este movimiento interactivo y fluctuante contempla cuatro espacios lingüísticos y literarios: la creación en árabe culto, que recoge la experiencia de la nación árabe-islámica; la del árabe vernacular y oral, como el berber, marcada por el pragmatismo, la flexibilidad y la movilidad, y que contempla las grandes gestas y los mitos de la historia del pueblo y el imaginario árabe. Y por último, la literatura que se expresa en las lenguas de préstamo como el castellano y el francés. Por lo tanto, estos creadores culturales ya no se pueden, ni deben, identificar meramente como alguien que escribe o que sólo sabe escribir en castellano, en este caso, sino como un individuo que realiza un vaivén cultural, escritural y estético polivalente entre expresiones literarias diferentes y contemporáneas. (NGOM, 2003, pp. 111-135).

A mobilidade espacial, lingüística e cultural de que se alimenta a escrita de autores como os referidos por Mbaré Ngom remete-nos à própria experiência literária da Guiné Equatorial, notadamente por alguns traços que lhe são bastante peculiares: a problemática do exílio, a simbiose entre as culturas banta e ibérica, o labor com a memória e o vínculo estabelecido entre a oralidade e a escrita. A designação hispano-africana, utilizada para classificar a literatura produzida neste país em particular, aparece aqui como elemento de distinção frente à idéia de uma literatura afro-hispana, pois, de acordo com a caracterização pretendida por Jorge Salvo (2003:1), que passamos a adotar, o hispano-africano, ou hispano-negro-africano compreende, em linhas gerais, o conjunto cultural expresso em língua espanhola na Guiné Equatorial, enquanto que o afro-hispano serve como referência

para as culturas desenvolvidas pelos povos afro-descendentes no âmbito continental da América hispânica, incluindo-se aí suas manifestações literárias. Ainda de acordo com as formulações desenvolvidas por Salvo (p. 10), o próprio vocábulo “afro” veio apresentando gradativamente um despojamento desse seu sentido geográfico para assumir, no plano cultural, um patamar que ultrapassa as fronteiras da mera delimitação espacial. Desta forma é que designações como afro-cubano, afro-peruano ou afro-brasileiro passariam a referir as culturas desenvolvidas pelos descendentes dos escravos africanos trazidos para as Américas.¹⁰

O entendimento do caráter expansionista do termo América pode ser partilhado ainda com a própria utilização do gentílico “hispano-americano” na identificação de realidades culturais das Américas, pois, conforme assinala Alfredo Cordiviola,

“Hispania” remete a toda a península ibérica e não apenas a essa unidade territorial que hoje conhecemos como Espanha. Assim, “hispano-americano” é muito mais que a simples junção de dois gentílicos, e está muito além da fácil integração das realidades americanas e ibéricas. É um espaço criado por uma hifenização múltipla, que não apenas separa e une os dois elementos principais, mas também alude a outras disjunções, a outros interstícios e a outras existências fronteiriças, que habitam e corroem o interior do “hispano” e do “americano”. (CORDIVIOLA, 2005, p.12).

O escritor e crítico Donato Ndongo-Bidyogo chama a atenção para o fato de que o universo literário em língua espanhola estaria começando a encontrar, especificamente na produção africana da Guiné Equatorial, a convergência para o terceiro vértice de um eixo que configura, na atualidade, a geografia lingüística de

¹⁰ Na tentativa de compreensão do fenômeno cultural e literário americano, Édouard Glissant (1996) propôs uma re-divisão simbólica do continente em três distintas áreas. Estas regiões não correspondem às fronteiras nacionais pelo fato de que um mesmo país pode reunir uma, duas ou até três características ao mesmo tempo: a) Meso-América, constituída pelas primeiras civilizações e povos pré-colombianos, a exemplo dos olmecas, maias, toltecas, nazcas, guaranis, taínos, mapuches, astecas, mochicas e incas; b) a Euro-América, configurada pela América dos migrantes europeus a partir da experiência colonial; e c) a Neo-América, compreendida por grande parte da América Central e do México até o sul dos Estados Unidos, o Nordeste brasileiro, os povos das Antilhas, as costas caribenhas da Venezuela e da Colômbia, as Guianas e Curaçau. Esta Neo-América de Glissant se distinguiria das outras duas pela herança africana e pelo fenômeno da criouliização, elementos que teriam deflagrado diferenciadas mutações culturais e estéticas, abarcando uma enorme gama de influências que incluiriam, ainda, as contribuições dos povos asiáticos, especialmente os indianos e os chineses. Na Neo-América, portanto, a heterogeneidade e a imprevisibilidade se reproduziriam, por conseguinte, “a partir da memória de traços, vestígios, resquícios da cultura africana” que se mesclam a elementos de outras presenças culturais (FIGUEIREDO, 1998:93), promovendo assim uma constante efervescência de culturas compósitas.

um idioma oficialmente partilhado por europeus, americanos e africanos.¹¹ A aposta de Ndongo-Bidyogo (1998:9) é a de que a literatura guinéu-equatoriana cumprirá o seu papel na tarefa de revitalizar a língua e a cultura em língua espanhola, uma vez que tanto uma como a outra já não poderão ser compreendidas se as dissociarmos do aporte afro, como bem o demonstram, no contexto americano oficialmente falante de espanhol, as obras de escritores veteranos como o cubano Nicolás Guillén, o colombiano Manuel Zapata Olivella, o equatoriano Adalberto Ortiz e o peruano Nicomedes Santa Cruz. Nicolás Guillén (1902-1989) é um dos mais respeitados e representativos autores de Cuba. Mesmo pouco lembrado no Brasil, Guillén goza de uma certa vantagem sobre os demais escritores referidos se compararmos as atenções que lhes são dedicadas em nosso meio. Com uma obra dividida entre a poesia, o ensaio e o jornalismo, participou ativamente na vida cultural e política de Cuba, tendo introduzido na literatura nacional, já a partir de *Motivos de son*, seu primeiro livro, uma poesia claramente influenciada pela tradicional música cubana. Em entrevista à escritora e conterrânea Nancy Morejón, o poeta falaria dessa experiência em particular, onde atesta claramente a mescla cultural verificada entre os elementos *congos*, *yorubas* e hispânicos que caracterizam sua atividade poética:

A influência mais poderosa nos *Motivos*, ao menos para mim, é a do Sexteto Habanero e a do Trio Matamoros. Observe logo que foram personagens de meus poemas a Mulher de Antonio e Papá Montero. Há quem mencione a Langston Hughes, a Ma Teodora e até um livrinho de guarachas cubanas, cuja primeira edição é dos anos oitenta e tantos.

O problema importante não é receber influências; o importante é transformá-las em substância própria, em elemento pessoal, numa maneira característica de criação. Você não se lembra de Paul Valéry? O leão está feito de cordeiro digerido. É preciso digerir o cordeiro, que à vezes não passa de outro leão! (GUILLÉN, 1986, p. 29).¹²

O escritor Manuel Zapata Olivella (1920-2004) é considerado por muitos críticos e especialistas o mais importante representante da literatura afro-colombiana e um dos mais conceituados escritores da diáspora. Médico, professor e antropólogo, sua obra inclui o conto, o teatro, o romance e o ensaio. Dentre os seus textos mais elogiados destaca-se o romance *Changó, el gran putas*, de 1983, que descreve a

¹¹ Isto se não quisermos considerar a expressão asiática conformada na vasta e igualmente ignorada literatura filipina em espanhol, que após uma fase de apogeu entrou em franco declínio mas que, nos últimos anos, por empenho de alguns novos representantes e alentada pelo retorno do castelhano à condição de idioma co-oficial no país a partir de 2008, vem dando sinais de recuperação.

¹² A guaracha é um popular estilo musical cubano. O poeta se refere à década dos 80 do século XIX.

epopéia dos afro-americanos desde suas origens na África, passando pelas histórias dos negros escravizados fugidos ou *cimarrones* e a independência do Haiti até chegar à luta contra a segregação racial nos Estados Unidos. Quase que totalmente desconhecido no Brasil, Adalberto Ortiz nasceu em 1914 numa comunidade afro-descendente do litoral equatoriano. Contista, poeta, romancista, professor, dramaturgo, pintor e diplomata, seus livros revelam tanto as raízes sentimentais calcadas na ancestralidade africana como um criativo e atento registro da realidade dos povos indígenas. Também Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) é um dos mais expressivos nomes da cultura latino-americana em sua vertente de extração afro. Poeta performático e repentista, pesquisador, jornalista, musicólogo, ensaísta, compositor, cantor, contista, produtor cultural, publicitário e apresentador de rádio e televisão, a situação vivida pelo negro nas Américas e na África é um dos temas recorrentes ao longo de sua produção artística, caracterizada por uma bem sucedida carreira discográfica e uma intensa atividade poética e ensaística, com vários artigos e livros publicados, alguns deles tratando sobre o *cumanana* e o *socabón*, expressões poéticas da oralidade afro-peruana.

Tratando do processo por ele identificado como *transafricanía*, o crítico Mbaré Ngom destaca, particularmente nesta multifacetada expressividade artística de Nicomedes Santa Cruz e de outros decimistas e repentistas afro-peruanos,

en cierta medida, la antorcha de la tradición oral transafricana. Sus coplas o décimas, también se llaman cumanana o cumaná, recrean experiencias cotidianas, culturales e históricas de los transafricanos. El contrapunto o duelo entre los cumananeros - ejercicio de ingenio e improvisación - recuerda en muchos aspectos las lides verbales de los *griots* de África Occidental, quienes también se dedicaban a este tipo de competición. Quisiera resaltar aquí a los nombres de Nicomedes Santa Cruz, David Alarco Hinostroza y Juan Urcariegui García, a quienes se podría considerar como los *griots* de los tiempos modernos y herederos de los depositarios de la memoria colectiva de antes. (NGOM, 2003b, p. 37).

Compondo a já expressiva lista de autores referidos na apreciação de Ndong-Bidyogo, e apenas para mencionar outros quatro exemplos que vêm se destacando dentro da escrita afro-americana contemporânea em língua espanhola e de autoria feminina, não poderíamos deixar de acrescentar a cubana Nancy Morejón, a dominicana Sherezada “Chiqui” Vicioso, a equatoriana Luz Argentina Chiriboga e a uruguaia Cristina Rodríguez Cabral. Nascida em Havana, Nancy Morejón é igualmente considerada uma das mais importantes vozes poéticas femininas afro-

hispânicas da contemporaneidade. Distribuída fundamentalmente entre a poesia e o ensaio, sua obra revela um particular interesse pelas realidades culturais caribenhas, sobretudo as de conformação afro-descendente, bem como um acentuado exercício de reflexão acerca do papel do escritor na sociedade. Além de trabalhar como tradutora, publicou diversos volumes de poesia e de prosa, incluindo-se o longo estudo intitulado *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, sobre a obra poética e jornalística do conterrâneo escritor. Neste estudo, Nancy Morejón (1982:21-23) manipula conceitos como o de transculturação, anteriormente empregado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz com o objetivo de substituir o termo aculturação. Ao contrário do caráter de sujeição que envolve este último, na transculturação se verificaria um processo interativo entre dois ou mais componentes culturais cuja finalidade inconsciente criaria um terceiro conjunto cultural, independente e novo. E ainda que as bases desta nova cultura repousem sobre os elementos precedentes, a influência recíproca figuraria como determinante. Assim se definiria o fenômeno ocorrido em larga escala no contato de africanos e de seus descendentes na diáspora com a cultura das sociedades receptoras de trabalhadores escravos. (LOPES, 2004:657).¹³

Outro importante nome no cenário da literatura afro-hispânica atual, Sherazada “Chiqui” Vicioso nasceu na capital da República Dominicana. Pedagoga, socióloga, poeta, dramaturga, ensaísta e tradutora, com larga vivência dividida entre a Guiné-Bissau, o Brasil, os Estados Unidos e o seu país natal, a escritora tem como uma de suas características marcantes o esforço por um redimensionamento do papel

¹³ Em *Narrative Identities: (Inter) Cultural In-Betweenness in the Americas*, ao realizar um mapeamento cultural do continente americano na perspectiva analítica de vários de seus escritores e críticos, tais como José Lezama Lima e o conceito de *protoplasma incorporativo*; Silviano Santiago e o entre-lugar; Édouard Glissant e a *poétique de la relation*; Fernando Ortiz ou Ángel Rama e a *transculturación*, o escritor Roland Walter (2003:363) sugere que este último conceito “should be understood as a multivalent mode and paradigm encompassing as uneasy dialogue between synthesis and symbiosis, continuity and rupture, coherence and fragmentation, utopia and dystopia, consensus and incommensurability, deconstruction and reconstruction. A dialogue, that is, between hegemonic and counterhegemonic forces and practices, between gestures, acts, and strategies of coercion, expropriation and (re)appropriation, which discriminates between diverse categories: imposed or willed assimilation, internalized self-contempt, and diverse forms of resistance such as mimicry and transwriting”. Os referidos conceitos remetem a um processo que Walter chama de transescrita, ou seja, “a type of writing that moves through an interstitial space between and within borders, traverses existing cultural territories composed of multiple contact zones, and strives to go beyond, to change this cultural limbo. This process always involves, albeit to varying degrees and with different consequences, cross-cultural contact, a transcultural exchange characterized by appropriation and reappropriation, articulation and rearticulation, vision and “re-vision” (Op. Cit, p. 31), re-visão esta aqui evocada no sentido que lhe é atribuído por Adrienne Rich (1979:35): “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering and old text from a new critical direction”.

desenvolvido pelas mulheres dentro das culturas do Caribe. Além dos títulos publicados em poesia, destacam-se os textos que escreveu para o teatro e a série de estudos críticos realizados sobre a literatura produzida por mulheres. Já a escrita da equatoriana Luz Argentina Chiriboga transita entre o texto romanesco e a poesia: desde *Jonatás y Manuela*, romance histórico que tem como ponto de partida a África e a consciência de que o Equador pertence à diáspora, pretendendo redefinir as bases fundacionais do país e assim reconstruir a história nacional na perspectiva de um protagonismo negro e feminino (HANDELSMAN, 2000:195), até a evocação dos desejos mais particulares igualmente tratados sob a ótica das mulheres, motivação, aliás, recorrente no seu exercício da poesia.

A ficcionista, poeta, professora, ensaísta e doutora em Sociologia Cultural Cristina Rodríguez Cabral nasceu em Montevideu. Referida como uma região reconhecidamente pródiga em mulheres escritoras, mesmo internamente sua obra permanece obscurecida, o que nos leva a refletir sobre certos mapeamentos hispânicos da participação cultural e lingüística dos povos negro-africanos na formação das sociedades latino-americanas: freqüentemente reducionista, estas classificações costumam omitir importantes contributos, a exemplo das expressões afro-peruana e afro-uruguaia. Assim é que, para os professores e lingüistas espanhóis Juan Munné e Jorge Guitart,

el negro es un factor importante sólo en las Antillas, las costas del Golfo de México y el Mar Caribe, y la costa del Pacífico de Colombia y Ecuador. La influencia africana está, pues, limitada geográficamente. En las regiones ya señaladas donde sí existe una población de origen africana subsahárica, su influencia en el lenguaje es también muy reducida. (MUNNÉ, GUITART, 1988, pp.196-197),

destacando entre estes aportes as crenças religiosas como um dos poucos elementos culturais africanos sobreviventes à transplantação para as Américas.¹⁴ Esqueceram-se os pesquisadores espanhóis de mencionar, entre tantas outras questões, o apagamento intencional desta presença pelo projeto de

¹⁴ Em seu *Novo Dicionário Banto do Brasil*, Nei Lopes lembra que “num permanente e estreito contato desde a Península Ibérica, com as línguas portuguesa e espanhola (principalmente na Andaluzia), antes da descoberta do Brasil, os diversos falares dos negros de Angola, Benguela, Cabinda, Congo, Moçambique etc. exerceram sobre elas uma influência crucial. E essa influência se faz sentir, hoje, numa infinidade de vocábulos, dicionarizados alguns, enfeixados em glossários de âmbito circunstancial (regionais, de cultos, folclóricos etc.) outros e sem registro escrito outros tantos - todos de comprovada ou bem provável origem negro-africana”. (LOPES, 2003, p. 19).

“branqueamento” a que estiveram sujeitas as populações em diversas regiões do continente americano, inclusive as do entorno do rio da Prata, adotando uma política de favorecimento à imigração de povos europeus. Em “Cristina Rodríguez Cabral: memoria y resistencia”, ensaio crítico dedicado à escrita da conterrânea, a professora María Cristina Burgueño (2005:1-9) assevera que tal apagamento foi produzido pelo racismo baseado no predomínio de um modelo cultural e epistemológico eurocêntrico. Não obstante, complementa a ensaísta, significativas mudanças verificadas nos últimos anos no imaginário nacional uruguaio teriam possibilitado novas representações como estas, dos segmentos afro-descendentes, além de abrirem um espaço de reconhecimento e integração democrática entre os cidadãos. Na conquista desse novo lugar, o fortalecimento do *candombe* no Uruguai constituiu uma peça-chave, fazendo com que em meio ao ambiente de renovação cultural se levantasse a voz de Cristina Rodríguez Cabral.

Herança cultural bantu fincada em torno da bacia do rio da Prata, o termo *candombe*¹⁵ passou a designar na contemporaneidade quase todas as danças dos negros na região, até mesmo aquelas sem nenhum compromisso religioso aparente, como as do carnaval (LOPES, 2004:161), compondo assim, além de um símbolo de resistência ao racismo e à ditadura militar uruguaia ocorrida entre 1973 e 1985, uma marca por excelência de celebração cultural no país. Ao concluir sua apreciação crítica, e detendo-se particularmente no poema homônimo que serviu de subtítulo para o seu próprio ensaio, María Cristina Burgueño (op. cit., p. 8) atesta que o exercício da memória, na perspectiva dos textos poéticos assinados por Cristina Rodríguez Cabral, busca referentes até hoje invisibilizados pela história e pela literatura dominantes. A memória é convertida, então, num instrumento de resistência cultural frente à globalização e de aporte para um novo imaginário coletivo para o Uruguai e para o restante da América Latina, aporte este baseado na diversidade, no respeito e na horizontalidade das relações entre os membros de suas comunidades. Neste movimento, a poesia de Cristina Rodríguez Cabral se assenta numa diversificação temática que revela tanto a condição feminina em geral, e a da mulher negra em particular, quanto a realidade sócio-cultural das chamadas minorias afro-descendentes nas Américas:

¹⁵ Do quimbundo *kiandombe*: negro.

Cuando miro hacia atrás
 y veo tantos negros,
 cuando miro hacia arriba
 o hacia abajo
 y son negros los que veo
 qué alegría vernos tantos
 cuántos;
 y por ahí nos llaman “minorías”
 y sin embargo
 nos sigo viendo
 Esto es lo que dignifica nuestra lucha
 ir por el mundo y seguirnos viendo,
 en Universidades y Favelas
 en Subterráneos y Rascacielos,
 entre giros y mutaciones
 barriendo mierda
 pariendo versos.

(RODRÍGUEZ CABRAL in “Cimarrones”, 1993, p. 142).

Para Rosemary Geisdorfer Feal (1996:71-76), a poesia de Cristina Rodríguez Cabral não disfarça estas tensões. Ao contrário, as magnifica, deixando-nos entrever a luta interior que ocorre quando uma mulher negra tenta recordar, imaginar, trabalhar e amar numa sociedade em que o racismo e o sexismo a ameaçam com o silêncio e a invisibilidade. Feal acrescenta que, de forma semelhante à utilizada por Nancy Morejón em alguns de seus versos, Cristina Rodríguez Cabral apela para a imagem do escravo fugido ou *cimarrón* para colocar em relevo o caráter firme de sua gente. Diferentemente, porém, da autora cubana, nota-se no poema “Cimarrones” uma desmitificação, uma utilização consciente de linguagem direta, de indubitável força expressiva. Ainda segundo Rosemary Feal, no trabalho de escritoras afro-hispânicas como as quatro aqui referidas se torna evidente o empreendimento de uma dupla tarefa: a busca de suas identidades como mulheres e a concretização de uma identidade étnica comum que, na maioria dos casos engloba pelo menos duas, quando não três diferentes origens: a negro-africana, a europeia branca e a indígena americana.

Disposta em relação à realidade africana contemporânea, e mais especificamente ao contexto da Guiné Equatorial, a questão das identidades se reflete na convivência do pluralismo étnico com um particular sentido de pertença e de inserção no universo das hispanidades. Todavia, conforme já denunciava Mbaré Ngom no início dos anos 90 do século passado,

la literatura africana contemporánea escrita en lengua castellana o literatura hispanoaficana ha estado ausente de las antologías e historias de las literaturas hispánicas publicadas tanto en España como en la América Latina o en los Estados Unidos de América, en menor medida, durante las dos últimas décadas. (...)

La misma situación se da, salvo contadas ocasiones, en las antologías e historias de la(s) literatura(s) africana(s) escrita(s) en lenguas extranjeras publicadas en el continente o en las antiguas metrópolis durante el mismo período. Si hasta los años 70, las expresiones literarias africanas en lengua francesa o inglesa se disputaban el mercado editorial, después de esta fecha, empezaron a aparecer referencias a la creación literaria lusoaficana. Por todo lo que precede, es evidente que ya es hora, pues, que se le dispense atención a esta literatura guineoecuatorial tan desconocida o soslayada. (NGOM, 1993, pp. 411-412).

Contabilizando umas poucas exceções, como é o caso do hispanista Baltasar Fra Molinero, o do supracitado professor chileno Jorge Salvo, o do pesquisador catalão Jacint Creus, que desenvolve há alguns anos trabalho de registro das narrativas orais autóctones traduzidas para o castelhano, ou o do ensaísta e antologista Joseph-Désiré Otabela Mewolo, autor de interessantes estudos comparatistas entre autores hispano-americanos e hispano-africanos, a situação de invisibilidade que permeia a trajetória literária deste país da África sub-saariana vem se mantendo até os dias atuais. Apesar da contínua produção literária de seus vários autores e autoras, sobretudo daqueles que se movimentam a partir do exílio, a difusão internacional de suas obras e o conseqüente desenvolvimento de uma fortuna crítica mais efetiva e diversificada ainda está predominantemente concentrada no trabalho de antologistas e críticos como Donato Ndongo-Bidyogo e Mbaré Ngom.

Limitando seu território com os Camarões, a Nigéria, o Gabão, São Tomé e Príncipe e o oceano Atlântico, a República da Guiné Equatorial se estende por uma superfície descontínua de cerca de 28.051 km², conformando duas distintas regiões. A primeira delas, predominantemente continental, corresponde à antiga colônia espanhola de Río Muni, atual Mbni, além das ilhas de Corisco, Elobey Grande, Elobey Chico e alguns ilhéus menores; a segunda, totalmente insular, abrange as antigas ilhas de Fernando Poo, atual Bioko, e de Annobón, também conhecida como Ano Bom ou Pagalu. Na verdade, os primórdios da história colonial guinéu-equatorial remetem-nos diretamente ao comando lusitano: descoberta pelos portugueses no primeiro dia de janeiro de 1471, a antiga ilha de Ano Bom constituiu patrimônio de Portugal na África durante cerca de três séculos, após o que foi cedida

à Espanha em troca de terras hispânicas situadas na América do Sul, as quais acabariam, posteriormente, anexadas ao Brasil para comporem parte de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul. Na cidade de Malabo está sediada a capital do país, assim denominada para homenagear a memória de um de seus antigos reis e, principalmente, para substituir o antigo nome Santa Isabel conferido pelos colonizadores em honra de Isabel II da Espanha. Em termos genéricos, os mais de 500.000 habitantes residentes na Guiné Equatorial dividem-se fundamentalmente em cinco principais grupos étnicos, todos da grande família lingüística bantu:

- a) Os fang, compondo quase 86% da população nacional, distribuídos em sua maioria na região continental;
- b) Os bubu, em torno dos 6,46%, concentrando-se na ilha de Bioko, área em que está situada a capital;
- c) Os ndowes ou combes, que habitam principalmente a costa continental e perfazem algo em torno de 3,55%;
- d) Os bisio ou bujeba, 1,14% dessa população, compartilhando com os ndowes e os fang a zona litorânea;
- e) Os annoboneses ou pagalos, da ilha de Pagalu ou Ano Bom, figurando a parcela de 1,64% do total de guinéu-equatorianos.

Motivadas por um intenso fluxo migratório interno e externo, essas estatísticas vêm sofrendo constantes alterações ao longo dos últimos anos, representando os mestiços e estrangeiros menos de 2% do contingente populacional do país. O conjunto representado pelos chamados fernandinos, constituído por mestiços da ocupação britânica de Serra Leoa, destaca-se como um grupo expressivo neste último percentual. O uso das línguas vernáculas é basicamente limitado à etnia correspondente, motivo pelo qual o castelhano, adotado pelo sistema educativo, se converteu no idioma mais falado em todo o território nacional e o principal recurso lingüístico de comunicação interétnica. Sabe-se que a colonização portuguesa da ilha de Ano Bom e a proximidade desta com o arquipélago de São Tomé e Príncipe possibilitaram o aparecimento de um crioulo que tem por base o idioma lusitano, mas a vizinhança com países de língua oficial francesa, com uma delimitação geográfica eminentemente política e não natural de seu território faz com que, na

Guiné Equatorial, sejam favorecidas as pretensões integracionistas da França. Isto justifica, por exemplo, a expressiva circulação do idioma francês por todo o país. Ocorre ainda, por influência dos fernandinos e dos emigrantes procedentes da vizinha e oficialmente anglófona Nigéria, uma variante crioula do inglês que se estende através da ilha de Bioko.

A independência política do país verificou-se em 12 de outubro de 1968, estabelecendo-se então o idioma espanhol como língua oficial do jovem Estado. Somente por volta dos anos 40 do século passado, porém, é que se avultaria uma produção literária escrita em castelhano a partir da Guiné Equatorial, revelando a presença mais expressiva de escritores locais na imprensa colonial e dando prosseguimento à investida iniciada por volta de 1901, com o aparecimento do primeiro jornal publicado na cidade de Santa Isabel, atual Malabo. Em 1947 é aberto aos autores nativos um pequeno espaço na revista católica *La Guinea Española*, de fortes tintas colonialistas, com o propósito de difundir e preservar os contos, as fábulas e as lendas da tradição autóctone. Mbaré Ngom observa que por trás desta atitude se ocultava outro objetivo:

valerse de los nativos, alumnos de las misiones católicas y seminaristas en su mayoría, para obtener datos de primera mano sobre las costumbres de los distintos pueblos que habitaban la colonia y, de ese modo, facilitar la «acción colonial y civilizadora» de España. Además de la utilización de la escritura para traducir el alma y la mentalidad de los nativos, se trataba más que nada, por lo menos inicialmente, de una operación de recolección, transcripción y traducción al castellano de la producción literaria tradicional. En este sentido, los propios «autores» y actores eran meras correas de transmisión. Sin embargo, la interacción a nivel de los «intermediarios» o «autores» de dos situaciones culturales marcadas, la primera por la oralidad y la segunda por la escritura con sus exigencias formales, dio lugar a una simbiosis. (NGOM, 1993, p. 412).

Por ironia, assevera Ngom, a estratégia missionária desencadeou um efeito oposto, uma vez que o processo de mera recolha, tradução e transcrição desses materiais foi paulatinamente evoluindo pela incorporação de formas mais individualizadas de manipulação. Munindo-se da liberdade de interpretação e criação características dos escritores, estes novos autores acabariam por promover, também a partir do registro escrito em castelhano, uma re-elaboração estética dos relatos tradicionais recuperados pela memória e redimensionados pela imaginação. Ou seja:

En definitiva, lo que hacen dichos autores es abrir el camino que recorrerían, en cierto modo, todos los escritores guineanos; es decir, servir de intermediarios o, mejor dicho, de puente entre el arte narrativo tradicional del trovador, llamado en distintas zonas «griot» o «djéli», y el arte narrativo occidental moderno dominado por la escritura. (NGOM, 1993, p. 413)

A produção oral encontra, especificamente dentro da Guiné Equatorial, uma dupla realidade onde aparece, por um lado, todo o conjunto constituído pelas narrativas em línguas vernáculas como as dos povos fang ou bubi e, por outro, o legado que se caracteriza pela transmissão de elementos característicos do relato medieval, herança da experiência colonizadora espanhola que, de certa forma, aproxima a trajetória literária local às outras literaturas em língua espanhola nas Américas e no Caribe. Há, inclusive, alguns estudos que se propõem a identificar a interação dos contos ditos “universais”, isto é, dados a conhecer a partir da Europa, com uma versão guinéu-equatoriana dos mesmos, estabelecendo, nesta releitura, possíveis conexões ou influências sobre os relatos autóctones. Esse caráter híbrido flagrado através das expressões literárias guinéu-equatorianas alimenta também as relações que envolvem, ao mesmo tempo, e numa ordem bastante peculiar, a relação dialógica entre o oral e o escrito, o tradicional e o contemporâneo, o hispânico e o africano, pois, conforme observou a escritora Trinidad Morgades Besari,

en Guinea Ecuatorial conviven fundamentalmente dos culturas: una de entronque bantu y otra enraizada en la hispanidad. El humanismo guineano se nutre del ensamblamiento de estas dos culturas; en ellas está su fuerza y su futuro esperanzador. Los valores hispánicos y africanos confluyen para formar el nuevo hombre guineano. (BESARI, 1987, p. 39).

Tal assertiva é expressamente assumida por autores como Juan Tomás Ávila Laurel. Nascido em Malabo em 1966 e atualmente radicado na Espanha, o romancista, poeta, dramaturgo e ensaísta é considerado um dos mais representativos nomes da atual literatura guinéu-equatoriana. Através de sua já extensa obra, desenvolve uma estética de resistência frente aos efeitos negativos da globalização naquele contexto em particular, não deixando de se preocupar com as projeções dessa realidade em termos mundiais, como acontece em *Historia íntima de la humanidad*, livro de poemas publicado em 1998. A simbologia historiográfica, a modernidade, a opressão econômica, a criminalidade, os efeitos da intervenção

neocolonialista das potências estrangeiras no atual cenário da Guiné Equatorial constituem alguns dos elementos recorrentes tanto em seu universo poético quanto em sua produção ficcional. Indagado sobre sua identidade híbrida hispano-africana, Ávila Laurel declararia que

para mí es más importante ser hombre, ser persona; creo que ser africano es circunstancial. Lo que pasa es que mundialmente ser africano significa asumir y enfrentarse a los problemas del subdesarrollo, de la marginación, de la pobreza. Entonces te das cuenta de que cuando empiezas a hablar estás obligado a hacerlo sobre tu realidad. Ser africano, pues, no me determina, pero me condiciona. (...) Me considero africano, pero Guinea Ecuatorial es un país con muchas tradiciones hispanas y eso hace que se sienta muy fuerte lo español. Es lo mismo que lo anterior; lo que hace que me sienta hispano es porque soy de Guinea Ecuatorial, un país africano. Soy, pues, un africano con sentimientos hispanos. (...)

Mi país es pequeño, bonito y atrapado en las garras de la mundialización. Eso lo digo porque ningún país pequeño, y con recursos, es dueño de su historia. El mayor drama para mi país es que las cosas las hacen otros, aunque de esto nadie hable ni todos seamos conscientes. Sólo de las aportaciones culturales Guinea podía sobrevivir. Y es porque es el único que está en el punto de mira de varios países. Pero esto no lo hemos aprovechado.¹⁶

Data de 1953 o aparecimento da primeira obra impressa da literatura nacional, um romance baseado em antiga lenda da etnia ndowé, ou combe, assinada por Leoncio Evita: *Cuando los combes luchaban*. Apesar da polémica gerada por parte de alguns estudiosos, que classificaram este romance como apenas mais um produto derivado da literatura colonial por manter-se fiel à perspectiva metropolitana, para outros antologistas sua publicação funcionaria como uma espécie de marco inicial da literatura guinéu-equatoriana, uma vez que, mesmo tomando como ponto de partida o relato de tipo tradicional enraizado na cultura bantu, apresenta uma narrativa que já pretendia romper com o padrão cultivado pelos seus coetâneos ao investir em formas autônomas de criação. (NDONGO-BIDYOGO, 2005:2). Publicado em 1962, um segundo título romanesco marcaria os primórdios da literatura escrita guinéu-equatoriana: *Una lanza por el Boabí*, de Daniel Jones Mathama. Diferindo do protagonismo espanhol que define o romance de Leoncio Evita anteriormente

¹⁶ A versão integral da entrevista aparece no número 16, de novembro de 2000 – dezembro de 2001 e está disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/jtavila.html>. O interesse despertado pelas potências estrangeiras a que se refere o escritor está relacionado principalmente à descoberta e conseqüente exploração das jazidas de petróleo no golfo da Guiné, ocorrida na última década do século passado.

referido, temos agora pela primeira vez ilustrado um personagem principal negro e guinéu-equatoriano. Mbaré Ngom observa, no entanto, que mesmo representando

un importante documento iconográfico por la profusa y detallada información que da sobre las costumbres y los ritos del grupo bubí de la isla de Bioko (...), el autor considera esas prácticas bárbaras y atrasadas. Para él, el Boabí, reyezuelo, es el ejemplo del hombre civilizado gracias a su contacto con los europeos. En realidad, el Boabí no es otro que un esbozo de Maximiliano C. Jones, el padre del autor, una de las autoridades locales más representativas y «respetadas» por las autoridades coloniales por su adhesión a la política de España. En definitiva, la novela de Daniel Jones Mathama justifica la situación colonial, ya que considera «un deber ineludible proclamar por todo lo alto la gran labor que España está realizando en aquella isla», lo cual la sitúa, como la novela de Leoncio Evita anteriormente comentada, dentro de la literatura de consentimiento. (NGOM, 1993, pp. 412-413).

Retomando a observação de Donato Ndongo-Bidyogo a respeito de um certo caráter inovador presente na estrutura de *Cuando los combes luchaban*, Jorge Salvo entende que estes dois primeiros exemplares da narrativa romanesca hispano-africana não podem ser nivelados, como sugere Ngom, num mesmo patamar, sendo ambos identificados como “romances de consentimento” por fazerem a apologia do colonialismo. Esta diferença em favor do romance de Leoncio Evita estaria marcada pela tentativa de preservação das tradições vernáculas guinéu-equatorianas e não pela expressa defesa da instituição colonial e da cultura europeia (SALVO, 2003:40), esta sim uma característica marcante dentro da trama assinada por Daniel Jones Mathama.

O final da década dos 60 do século passado sinalizaria, como vimos, com a independência política da Guiné Equatorial, ocorrida ainda em plena vigência da ditadura franquista na Espanha. Este episódio não teria como resultado a conseqüente autonomia e autodeterminação da Guiné Equatorial, uma vez que apenas quatro meses e meio depois começaria a ser implantado um regime de força chefiado pelo militar Francisco Macías Nguema. No ano de 1970 Macías Nguema se autoproclamou presidente vitalício, mas sua permanência no poder não iria durar mais do que onze anos, deposto que foi através de golpe perpetrado em 1979 pelo seu próprio sobrinho e ministro da Defesa, Teodoro Obiang Nguema Mbasogo. No período ditatorial de Macías, entre tantas outras alterações, ficou proibido o ensino e o uso oficial do espanhol, taxado na altura como língua imperialista, e isto repercutiria, conforme veremos, sobre a criação artística e literária guinéu-

equatoriana. Julgado por traição e genocídio da população, Macías foi condenado e sumariamente executado no mesmo ano do golpe militar que lhe interrompera um mandato pretensamente vitalício. Com a permanência forçada de Obiang na condução política do país, apesar de um suposto estado de pluralismo partidário oficialmente declarado, mas por ele definido, e apesar dos contra-golpes comandados pela resistência organizada e das intervenções realizadas por toda uma equipe paralela de governo que lhe ignora a autoridade, fazendo-lhe uma organizada e contundente oposição a partir do exterior, o futuro político da Guiné Equatorial permanece por enquanto obscuro e desalentador.

Os chamados anos de silêncio que acompanharam o período mais sanguinolento da ditadura Macías veriam surgir, no entanto, algumas obras literárias no exílio, abrindo espaço para um momento de ruptura que por sua vez daria lugar a uma fase mais ascendente: nela revelar-se-iam autores como o próprio Donato Ndongo-Bidyogo e Francisco Zamora Loboch. Radicado na Espanha, para onde se havia transferido com o objetivo de realizar estudos universitários ainda durante o período colonial, impedido de retornar à terra natal por razões políticas, o poeta, jornalista, compositor, músico e ensaísta Francisco Zamora Loborch apresenta como uma de suas principais características a condição de exilado involuntário. Em seu depoimento poético, a recorrência temática aos traumas sofridos durante essa prolongada e dolorosa experiência do exílio passa a registrar, como consequência, os conflitos de identidade daí resultantes. É certo que o impasse causado por tal situação lhe marcaria definitivamente a vida pessoal, mas é igualmente verdadeiro que este mesmo problema se converteria, ao longo dos anos, num importante elemento mobilizador de sua força criativa através da militância política, jornalística e literária, distribuída em registros como a prosa ensaística encontrada em *Cómo ser negro y no morir en Aravaca*, de 1994, onde se detém sobre um episódio real envolvendo o assassinato por racismo de um imigrante na Espanha. Já em *Memoria de laberintos*, livro de poesias publicado em 1997, movido por forte influxo lírico, Zamora evoca a infância e a primeira juventude vividas em Malabo, os conflitos do exílio experimentado pela população guinéu-equatoriana chegada à Espanha, o choque cultural advindo dessa experiência e os conseqüentes traumas de identidade. As marcas de sua identidade híbrida, hispano-guinéu-equatoriana, dentro de uma realidade hispânica peninsular, a condição de exilado involuntário e a

reconstrução da memória constituem, por excelência, os fios condutores dessa coleção de poemas. É o que poderá ser flagrado em momentos como este, de “Prisionero de la Gran Vía”, onde o sujeito poético, dirigindo-se à figura materna desde a concreta realidade de exilado num rigoroso inverno madrilenho, evoca nostalgicamente a lembrança de um tempo idílico na infância:

(...) Si supieras
 Que tengo la garganta enmohecida
 porque no puedo salirme a las plazas
 y ensayar mis gritos de guerra.
 Que no puedo pasearme por las grandes vías
 el torso desnudo, desafiando al invierno
 y enseñando mis tatuajes
 a los niños de esta ciudad.
 Si pudieras verme
 fiel esclavo de los tendidos,
 vociferante hinchado en los estadios,
 compadre incondicional de los mesones.
 Madre, si pudieras verme.

(ZAMORA in NDONGO-BIDYOGO, 1984, p. 131)

Filho de pai poeta, o exilado Zamora encontraria, particularmente no trabalho com a memória, não apenas o agenciamento de uma consciência voltada para a identidade cultural dividida entre o hispânico e o africano: nele também se definiria um expressivo recurso para a elaboração e a expressão de seu próprio universo poético. Segundo Juan Antonio de Urda Anguita, o trabalho mnemônico na poesia de Francisco Zamora

se hace evidente en su esfuerzo por reconstruir un pasado que ya vive sólo en su memoria. Pero esa labor es siempre complicada. En su caso él ni siquiera conoció su país como entidad independiente, así que la misma identidad nacional tiene que ser inventada en sus versos. Además, Guinea Ecuatorial cae en manos de una dictadura que manipula a su conveniencia los resortes de la cultura nacional. Seyhan señala que en esos casos el autor a menudo se esfuerza en reclamar y preservar legados culturales destruidos en sus países por los regímenes opresivos. Y todos esos empeños están presentes en la obra poética de Francisco Zamora. Invertiendo el título de su poemario, jugando con un espejo verbal, la *Memoria de laberintos* se transforma en el laberinto de la memoria, un lugar ya inexistente en el que, no obstante, es muy fácil perderse. Porque no sólo es su propio pasado íntimo, individual o privado el que surge entre los versos, sino al mismo tiempo toda una nación, tal y como Zamora la recuerda y la recrea. (ANGUITA, 2005, pp. 3-4).

Os textos apresentados em *Memoria de laberintos* estão impregnados, como dissemos, de recordações da infância e da primeira juventude do poeta, emergentes de um reencontro com o próprio passado. Apesar deste aparente centramento em um passado particular, ou um passado que de certa maneira tenha interferido sobre

sua vida ou sobre sua percepção individual do mundo, o pretérito não se configura como o tempo verbal predominante em seu discurso poético, direcionado que está esse trabalho memorialista para uma reinvenção ficcional dos fatos e sua projeção no presente e no futuro. Os temas representados nestes textos passeiam em variadas direções: desde os aspectos mais estritamente pessoais até algumas referências culturais anglo-saxônicas, evocando, por exemplo, uma relação intertextual entre o Quixote de Cervantes, a chamada literatura popular e as histórias em quadrinhos ambientadas no velho Oeste estadunidense. A obra de Francisco Zamora Lobo, prossegue Juan Antonio de Urda Anguita,

pertenece a dos mundos, incluso más de dos, porque la influencia anglosajona se filtra también en sus poemas, producto de la globalización cultural. Su voz es híbrida, imbuida por todos esos mundos. Esto se manifiesta más claramente en *Cómo ser negro y no morir en Aravaca*, donde sirve a su propósito de sacudir las conciencias españolas, no a través de un discurso exclusivamente guineano, sino mediante una voz pan-nacional que sólo marca el hecho de ser negro. Pero también en su poesía, porque, a pesar de que lo parece en una primera lectura, no es una reconstrucción de Guinea, sino la recreación de unos recuerdos en los que se mezclan lo guineano y lo colonial español junto a un número de influencias anglosajonas. Son recuerdos, sí, pero los recuerdos híbridos de un ser humano complejo, fruto del cruce y el choque de las diferentes culturas entre las que ha transcurrido su existencia. (ANGUITA, 2005, pp. 10-11).

A experiência do exílio, a busca de uma identidade hispano-negro-africana e o trabalho com a memória constituem algumas das características comuns às obras assinadas por Francisco Zamora Lobo e Donato Ndongo-Bidyogo. Nascido na Guiné Equatorial em 1950 e igualmente impedido de regressar a seu país por razões políticas, o também historiador e jornalista Donato Ndongo-Bidyogo revelou-se um escritor bastante prolífico, publicando diversos artigos, ensaios e livros dedicados a temas de interesse histórico, político e literário, além de enveredar pela ficção, notadamente o romance. Foi o autor da primeira antologia da literatura guinéu-equatoriana, levada a público na Espanha apenas no início da década de 80 do século passado e pela qual arrebatou uma coleção de elogios e críticas. Acusado por seus detratores de estar inventando uma literatura escrita inexistente, em balanço realizado cerca de vinte e dois anos após esta primeira edição, Ndongo-Bidyogo afirmou categoricamente que o livro

fue tan novedoso que los medios culturales españoles lo acogieron con la indiferencia de la incredulidad, aunque, en rigor, no iba dirigido fundamentalmente a ellos, sino a mis propios compatriotas. (...)

Cumplido este deber de justicia, permítanme decir que ese libro pionero cumplió sobradamente sus objetivos, el primero de los cuales era, claro

está, dar a conocer las por entonces escasas manifestaciones literarias de mi país, lo cual permitía insertarlo definitivamente entre los países hispánicos, conservando plenamente su peculiaridad afroantillana. Dicho de otra manera, y sin por ello menospreciar la oralidad de la que somos los escritores africanos claramente herederos, quise situar a Guinea Ecuatorial dentro del marco de la modernidad cultural, pues habíamos abandonado, o estábamos alejándonos paulatinamente, de los modos y modelos ancestrales para adecuarnos a nuevas formas de creación y de expresión cultural.

Acabo de afirmar que el escritor africano actual es el heredero genuino de los narradores de la tradición oral, de los griots, y esa era, efectivamente, otra de mis propuestas esenciales: puesto que, por una serie de circunstancias, las culturas tradicionales de los pueblos guineanos ya no podían circunscribirse fundamental y exclusivamente a sus formas precoloniales, era obligado adecuar nuestra creación a los tiempos nuevos, modernizando al mismo tiempo tanto los contenidos como los modos de expresión, para romper el círculo cerrado en que podríamos haber quedado atrapados si nos conformábamos con los caminos trillados de la tradición, renunciando a la tarea de acometer las transformaciones y resituar nuestras culturas, para que fueran acordes con las exigencias de nuestra realidad presente. (NDONGO-BIDYOGO, 2006, pp. 1-2).

A publicação desta primeira coleção de textos poéticos e narrativos da literatura nacional representaria, ainda em palavras de Ndongo-Bidyogo, a afirmação de que, por não rechaçar os aportes essenciais de outras civilizações como a técnica, a escritura e a língua, a Guiné Equatorial, pelo contrário, podia demonstrar que não apenas estava incorporando positivamente estas contribuições, mas também as disponibilizava em seu próprio benefício: vertendo-as em instrumentos de liberação e de projeção rumo à universalidade, uma vez que

las hemos hecho nuestras, tan nuestras como las nativas africanas, y las hemos transformado, las estamos enriqueciendo, para que sirvan a nuestros intereses, uno de los cuales es la imprescindible fijación de nuestro pensamiento, de nuestros sentimientos y de nuestras emociones africanas, para dar testimonio de nuestro tiempo y conservar la memoria. (NDONGO-BIDYOGO, op.cit., p. 3)

Dentre as obras ficcionais de Donato Ndongo-Bidyogo ganha destaque a trilogia romanesca intitulada *Los hijos de la tribu*, cuja estruturação segue os ritmos e as formas narrativas da tradição oral africana, apresentando uma visão sócio-histórica da realidade guinéu-equatoriana através do período colonial, passando pelo processo da independência, a subsequente experiência da ditadura nos anos 70 e chega até a década dos 90 do século passado. Conforme se faz indicar a partir do próprio título da primeira parte desta trilogia, o texto representado por *Las tinieblas de tu memoria negra* relata a crise de consciência atravessada, na Espanha, por um inominado seminarista guinéu-equatoriano que se divide entre a suposta vocação

para sacerdote católico e a herança religiosa ancestral. Em palavras de Jorge Salvo (2003:45-49), esta obra se apresenta na forma de um *racconto*, ou narração através da memória do personagem, do conflito que se desenvolve em sua consciência pelo embate entre a fé cristã e os valores religiosos bantos. Metaforiza-se desta forma o caráter plural que vai formatar a identidade cultural dos povos colonizados, uma vez que este narrador está também consciente da inevitabilidade da europeização da cultura e da sociedade. A questão reside, portanto, em como reciclar esses dois legados culturais, avançando no sentido da construção e afirmação positiva de uma identidade híbrida. Conduzido pelo fio das lembranças e da imaginação, o romance de Donato Ndongo-Bidyogo

tiene como objetivo central cumplir con su función social un poco diferente: más que la de educar, es la de escribir la historia de África. El escritor, el novelista, al igual que el tradicional *story-teller* o *griot*, cumple la función de recapitular la historia antigua y de agregar la historia reciente de manera de acumular el relato histórico de la colectividad. Es en este marco que la novela de Ndongo (...) se adentra en el nuevo mundo de la novela africana, signada por el tema postcolonial (SALVO, 2003, pp. 117),

que, como sabemos, põe em pauta a busca de respostas através de uma cada vez maior diversidade de falas. Prosseguindo com a apreciação cronológica da trajetória literária guinéu-equatoriana, vamos verificar que no período compreendido entre as três últimas décadas do século passado, após uma estréia baseada no conto e no romance, vieram à tona textos poéticos e ficcionais produzidos por, entre outros autores, Ciriaco Bokesa, Constantino Ocha'a, Juan Balboa Boneke, Raquel Ilonbé e María Nsue Angüe.

Raquel Ilonbé foi o pseudônimo utilizado por Raquel del Pozo Epita, nascida na cidade de Corisco em 1939 e falecida em Madri no ano de 1992. Poeta, prosadora, cantora e pintora, Ilonbé manteve durante toda a sua trajetória uma grande atividade cultural onde se destacaram os recitais de música e de poesia, além de exposições de sua obra pictórica. Filha de pai espanhol e mãe guinéu-equatoriana, Ilonbé foi levada para a Espanha com apenas um ano de idade, tendo desenvolvido ali toda a sua formação escolar. Mesmo não sofrendo diretamente as agruras do exílio, condição determinante para muitos de seus pares, a escritora pôde desenvolver uma obra permeada pelos elementos dessa origem híbrida, estabelecendo a partir de sucessivas visitas ao país natal uma temática caracterizada por influências culturais ibéricas e bantas. Com parte de sua obra ainda inédita, Raquel Ilonbé foi também a responsável pela publicação do primeiro livro de poesias assinado por uma escritora

guinéu-equatoriana, *Ceiba*, de 1978, que reúne textos escritos entre 1966 e 1977, de onde extraímos o fragmento poético de “Los ríos hablan”, posteriormente incluído por Donato Ndongo-Bidyogo em sua antologia e epigrafo na abertura deste capítulo.¹⁷ O poema em questão sugere metaforicamente, através da figura de um rio que fala e que se faz ouvir, o silenciamento a que estão submetidas as vozes poéticas femininas e a própria produção guinéu-equatoriana dentre as literaturas africanas escritas em línguas européias. Mas a presença de Raquel Ilonbé neste universo envolve ainda o aparecimento de *Leyendas guineanas*, de 1981, um conjunto de contos tradicionais autóctones recopilados, recriados e adaptados para crianças. Ouçamos Mbaré Ngom:

Esa manifestación tardía de la literatura femenina hispano-africana con respecto a la producción masculina se debe, como en otras partes del África subsahariana, a factores socio-históricos, políticos y económicos. (...)

En la sociedad tradicional africana, la organización social descansaba, según los grupos y el área geográfica, en el patriarcado, el matriarcado o, incluso, en una combinación de los dos. Pese a que el hombre ocupaba un lugar primordial en ese universo, la mujer era el verdadero eje en torno al cual se articulaba la organización y la supervivencia de la comunidad. La mujer desempeñaba también un papel central y crítico en el terreno de la tradición oral literaria y de la educación. Básicamente oral, la literatura tradicional fue un instrumento didáctico poderoso que la mujer utilizó a fondo en sus tareas educativas. El uso de cuentos, canciones, sátiras y loas, entre otros géneros, le permitía a la mujer no sólo educar, sino también a impartir la cultura a los niños. De ese modo, la mujer, además de ser una gestora cultural de primer plano, contribuía grandemente al enriquecimiento de la literatura tradicional, posterior fuente de la literatura africana escrita en lenguas europeas. (...)

El advenimiento del coloniaje cambió la situación de la mujer en la medida que esta perdió muchas de sus prerrogativas, incluyendo su poder político. Así pues fue relegada a un segundo plano... La mujer, portanto, fue eliminada sistemáticamente de los circuitos de modernización (educación, formación profesional y sistema económico), dejándose sin poder y, por ende, sin voz... Hasta fechas muy recientes, la literatura africana en general era sinónimo de un producto cultural generado por hombres. Era un universo cultural del que, salvo contadísimas excepciones, las creadoras femeninas estaban excluidas... Es, pues, en ese universo estructurado por una visión del mundo vertical, la masculina, y con unos roles sexuales asignados y competencias bien delimitadas, donde se enmarca la producción literaria de María Nsue Angüe. (NGOM, 2003, pp. 111-135).

Tal como aconteceu com Raquel Ilonbé, inaugurando individualmente não apenas a primeira edição feminina de poesia guinéu-equatoriana escrita como também o primeiro livro de ficção dedicado ao público infantil, María Nsue Angüe

¹⁷ Uma versão eletrônica e integral pode ser localizada através do sítio <http://www.oilwatch.org>.

aparece como a primeira romancista do país através de *Ekomo*, lançado em 1985 e situado historicamente como a terceira narrativa de fôlego surgida na Guiné Equatorial. Uma outra coincidência aproxima a vida e a obra destas duas autoras: nascida em 1945 no seio de uma família pertencente à etnia fang, ainda na adolescência María Nsue emigrou para a Espanha com seus familiares, ali completando sua formação escolar, embora tenha realizado na Somália os seus estudos superiores. Nsue vivenciaria desta forma uma experiência pessoal marcada pela divisão entre dois diferentes mundos, duas distintas realidades culturais que se foram tornando igualmente suas. A opressão à mulher e o contexto pós-colonial africano são temas recorrentes em sua obra. Particularmente sobre o romance *Ekomo*, Mbaré Ngom observa que

en sus diez capítulos de amena lectura, la obra de María Nsue recoge las vicisitudes de la vida de Nnanga, mujer fiel en la búsqueda de su identidad como ser humano y como mujer y, por ende, de su libertad en un universo que le impone muchas restricciones. Al enfocar la historia desde la perspectiva de Ekomo, un personaje masculino, la autora puede, dentro de las normas de ese mundo, pasear una mirada crítica y legítima sobre su estructura patriarcal. La figura de Nnanga, la verdadera protagonista de la novela, es el de un personaje tiroteado entre un pasado cargado de tradición y un futuro lleno de promesas. (NGOM, 1993, p. 418).

O trabalho com a memória é um procedimento recorrente ao longo de todo o processo narrativo, fazendo com que os *flashbacks* e as recordações, cronologicamente desordenados, se prestem à descrição dos elementos básicos da cultura tradicional fang e os interponha ao desenvolvimento da trama ambientada num contexto de pós-independência. Jorge Salvo argumenta que, neste seu primeiro romance, María Nsue apresenta uma narrativa a meio caminho entre a Guiné Equatorial e a Espanha em termos emocionais, psicológicos, jurídicos e geográficos. Sua perspectiva é, porém,

africana y postcolonial en el sentido más extremo del término, como una propuesta de subvertir el orden colonial, de transformarlo en un orden cultural representativo de la percepción del colonizado, en oposición a la visión del colonizador, como una reestructuración del orden cultural de la nueva sociedad formada después de la salida del colonizador europeo. (...)

La novela está escrita desde el punto de vista de Nnanga, una joven viuda de la tribu fang. Este punto de vista permite una doble transgresión, al poner la narración en una perspectiva africana y femenina, lo que representa un intento de subversión de la cultura predominantemente masculina de la civilización cristiana occidental y, en especial, de la cultura colonial española, oponiéndole una tradición africana vernácula de carácter matriarcal. Al mismo tiempo permite un relato intimista y unilateral africano, de manera de compensar por oposición la unilateralidad del punto de vista del texto colonialista. (...)

Nsue no hace concesiones al lector europeo o europeizado, evitando cualquier nota explicatoria. Ella no asume conocimiento de parte del lector, sino que lo exige, demanda del lector una predisposición previa favorable al discurso postcolonial, al discurso del colonizado, demanda la aceptación de una cierta postura de identidad. El colonizado guineoecuadoriano adquiere individualidad plena, por primera vez, en la novela de María Nsue. (SALVO, 2003, pp. 71-73).

Embora encontre destaque nas obras de Raquel Ilonbé e nas investidas de María Nsue em diferentes gêneros como o romance, o conto e a poesia, o escasso protagonismo autoral feminino na literatura da Guiné Equatorial reflete a reprodução, em termos locais, da situação de marginalidade a que estão relegados determinados setores da sociedade, nos quais as mulheres em geral, e as escritoras em particular ocupam, também no mercado editorial, uma posição ainda menos confortável do que aquela alcançada pelos colegas do sexo masculino. Esta situação de invisibilidade que acompanha a mulher africana escritora é histórica: basta lembrar o desconhecimento ou o silêncio devotado por parte de antologistas, teóricos, críticos, mercado editorial e público leitor em torno da figura de Tshikaba, ou Chikaba, nome autoproclamado por aquela que posteriormente passaria a ser conhecida, nos círculos religiosos católicos espanhóis, como Sor Teresa Juliana de Santo Domingo. Os primeiros registros africanos dentre as literaturas de língua espanhola remetem-nos à figura desta autora, considerada a primeira monja negra da Espanha e a primeira mulher africana a fazer uso literário de uma língua européia moderna.

Tshikaba possui uma biografia controvertida e uma trajetória de vida marcada por virtudes milagrosas, envolvendo seu nome numa aura reverencial e mística. Por este motivo tramita nos tempos atuais um processo formal com vistas à sua beatificação e canonização. O lugar do nascimento da escritora teria sido a região do golfo da Guiné, por volta do ano de 1676, supostamente no seio de uma família real do povo mina. Raptada e escravizada aos dez anos de idade, foi trasladada até São Tomé e Príncipe, daí até Sevilha e em seguida, com a permissão de seus amos, ingressou em um convento dominicano de Salamanca, na Espanha, onde foi ordenada freira. Em 1752 teve lugar nessa cidade de Castela a publicação de uma biografia baseada em manuscritos originais da própria monja: *Compendio de la vida ejemplar de la Venerable Madre Sor Teresa Juliana de Santo Domingo*, de autoria do sacerdote Carlos Manuel de Paniagua. Segundo o professor Baltasar Fra Molinero (1999: 97-125), este livro era uma hagiografia a respeito da freira a quem atribuíam milagres e visões místicas, que levitava, curava os doentes e a quem a

população local apelidara de *La Negrita de la Penitencia*, numa referência imediata ao convento onde viveu e morreu. Ainda de acordo com as observações de Fra Molinero, o testemunho mais intenso desta relação entre Tshikaba e seu Deus se manifesta num poema que Paniagua incluiu no *Compendio*, sem maiores referências de data e edição. Reproduzido integralmente por Fra Molinero no supracitado artigo, trataremos de transcrevê-lo parcialmente aqui, em versão castelhana moderna:

Ay, Jesús, dónde te has ido,
que un instante no puedo
verme sin tigo.
Ay Jesús de mi alma,
dónde te has ido,
que parece que no vienes
y te has perdido.
Ay Jesús, qué diré yo,
si os vais con otras,
qué haré yo:
Clamaré, lloraré
hasta ver a Dios,
y si no, y si no,
morir de amor.
Y ya lo digo,
pues estoy tan sola,
que no has venido.
Y si estás con otra,
ya yo lo he visto;
a Marta y María
las has querido.
Ay, Jesús, donde te hallaré yo,
pues tan tonta me tiene
cuando te tengo:
A Dios, a Dios amor,
A Dios Señor,
A Dios corazón,
no más, no más,
no más.

Além de seu caráter inaugural, uma vez que o texto em questão é dado como o primeiro a ser escrito numa língua européia por uma autora africana em pleno século XVII, outro dado marcaria especialmente esta composição: através de seus versos é possível testemunhar não apenas o tom queixoso e enciumado de uma esposa mística em relação ao marido eleito, mas também uma expressão lírica sob a perspectiva do feminino que nos remete, inevitavelmente, à mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), expoente da poesia barroca hispano-americana e contemporânea de Tshikaba, já que, tal como ela, Sor Juana Inés de la Cruz teve uma trajetória pessoal, religiosa e literária marcada por tantas dificuldades e rompimentos. Poeta inserida dentro da tradição literária conventual, os textos de Sor

Teresa Juliana de Santo Domingo, ou, melhor dizendo, de Tshikaba, reproduzem o fervor de uma liberdade sublimada no recolhimento. Ao optar pela clausura religiosa, Tshikaba teria encontrado na servidão ao seu Deus e no exercício da escrita o refúgio contra a própria condição de cativa que lhe fora impingida, transcendendo, desta forma, os estigmas que lhe acompanhariam por toda a existência na condição de mulher, negra, africana e escravizada.

A destinação do território guinéu-equatoriano para entreposto de escravos durante os séculos de dominação colonialista, sem maiores investimentos para o desenvolvimento social colocou a antiga colônia em situação semelhante à de tantas outras possessões africanas. Isto propiciaria não apenas a dispersão das populações nativas na forma do tráfico como também a rotatividade dos funcionários espanhóis. Muitas dessas famílias, não raras vezes já mestiçadas, tiveram que empreender viagens em direção a outras colônias ou mesmo tentar a sorte retornando à metrópole. Assim como ocorreu com Raquel Ilonbé, María Nsue e vários outros intelectuais guinéu-equatorianos que emigraram com suas famílias para a Espanha, alguns outros autores passaram a desenvolver uma trajetória artística e literária no exterior, ainda que nem todos estivessem necessariamente imbuídos de uma preocupação temática que refletisse a necessidade do retorno às origens. Nesta situação enquadra-se, por exemplo, o nome da escritora, filósofa, professora, antropóloga e editora Elsa López. Nascida na atual cidade de Malabo em 1943, Elsa López teve a infância dividida entre a Guiné Equatorial e a ilha de La Palma, no arquipélago das Canárias. Ainda no início da adolescência deslocou-se para Madri, onde complementou sua formação educacional, graduando-se mais tarde em Filosofia e Letras. Seu retorno às Canárias revelou uma nova etapa de trabalho, ensino e pesquisa que oportunizaria a fundação de sua própria casa editorial e de um centro dedicado à cultura local. A escrita da autora é bastante prolífica, dividindo-se entre poesia, prosa ficcional, estudos antropológicos e roteiros para cinema e televisão, com parte de seus livros traduzida para o árabe, o italiano, o francês e o inglês. Inventivas como as de Elsa López, ainda que concentradas entre o espaço ibero-africano das Canárias e a realidade espanhola da Península Ibérica, vêm se somar ao trabalho desenvolvido por outros nomes femininos que, a partir da Guiné-Equatorial, têm tentado romper essa invisibilidade da escrita de autoria feminina produzida na África nos últimos anos. Mercedes Jora na poesia;

Trinidad Morgades Besari na prosa jornalística, no ensaio, na ficção e no teatro, área pouco explorada pelo conjunto dos escritores locais; Guillermina Mekuy no romance; Remei Sipi no ensaio e no conto, além de Ana Lourdes Sohora e María Caridad Riloha, também na narrativa curta, são alguns outros nomes que ocupam um lugar de destaque nesse trabalho.

Se comparado ao percurso histórico de outras literaturas africanas produzidas em línguas europeias, o exercício ficcional em prosa configura um aspecto diferenciador relevante na produção hispano-negro-africana. Ao contrário de São Tomé e Príncipe, da Guiné-Bissau ou dos países francófonos, por exemplo, a literatura escrita da Guiné Equatorial encontrou sua estréia no conto, seguido de perto pelo romance, tendo a expressão poética tomado maior vulto somente a partir dos anos 60 do século XX. Em contrapartida, diferentemente das investidas literárias anticolonialistas que tiveram lugar nas antigas colônias africanas anglófonas, francófonas e lusófonas, a produção colonial guinéu-equatoriana não foi marcada pelo registro de uma literatura de resistência, na qual a criação literária e a militância político-social caminhassem estreitamente relacionadas. Uma postura reivindicatória e contrária aos rumos políticos do país foi assumida, por parte da grande maioria desses autores, justamente a partir do período de pós-independência e da subsequente experiência ditatorial.

Esta atitude permanece até os dias atuais, na forma de uma expressão literária claramente ideologizada e vigilante que repercute, de forma bastante clara, o compromisso efetivo que muitos dos escritores guinéu-equatorianos assumiram com o seu país, sobretudo após a ruptura política, o banimento e o exílio, uma vez que, de acordo com as palavras de Donato Ndongo-Bidyogo,

como los juglares de nuestra tradición, somos los dueños del verbo, de la palabra, los intermediarios por excelencia entre esa palabra y la acción. Hurgamos en nuestras almas para exteriorizar las necesidades del cuerpo social, para hacer explícitas tanto las carencias como los anhelos, para proponer, como vehículos del cambio, esas transformaciones necesarias para la evolución, e incluso para la subsistencia. (NDONGO-BIDYOGO, 2006, p. 7).

Aos nomes anteriormente referidos vieram se somar Marcelo Ensema, Julián Bibang, Anacleto Oló, Carlos Nsue Otong, Antimo Esono Ndongo, Bienvenido Ivina Esua, Jerónimo Rope Bomabá, Juan Manuel Jones Costa, Desiderio Mbomio,

Pancrácio Esono, Gerardo Behori Sipi, Joaquín Mbomio Bacheng, Maximiliano Nkogo, Justo Bolekia Boleká e José Siale Ndjangany, para listar nominalmente alguns outros escritores e seu trabalho de aproximação entre os elementos bantos e hispânicos que, a partir da Guiné Equatorial, compõem o encontro do verbo com a palavra escrita mediado pela memória. É nesta direção, pois, que se vem formatando significativa amostra de sua literatura contemporânea, procedimento que, já o sabemos, alinha a experiência desenvolvida por autores guinéu-equatorianos a grande parte daquela produzida em países africanos de língua oficial portuguesa.

2. 2 Lusofonia e literatura

Antes de prosseguir com a abordagem a respeito de outras questões pertinentes à realidade cultural ibero-africana, gostaríamos de fazer uma ressalva quanto aos possíveis ranços eurocentristas que envolvem, ainda nos dias atuais, o conceito de lusofonia e sua aplicabilidade frente ao conjunto dos países africanos que adotaram o português como língua oficial. A utilização generalizada deste termo no referido contexto configura um procedimento bastante questionável, sobretudo se considerarmos o fato de que a expressão renderia, por si só, uma discussão que extrapola os limites do que aqui se pretende realmente esboçar. O crítico angolano José Carlos Venâncio (2000:112) chama a atenção para o fato de que, ao longo dos tempos, a utilização do vocábulo lusofonia veio sofrendo um processo evolutivo, começando por designar “as pessoas, as regiões e os países onde o português gozava do estatuto de língua segunda, i. e., língua não materna”, para referir, mais modernamente, e “num esforço de democratização e de igualamento, a que não será estranha a cada vez mais acentuada globalização do mundo”, todos aquelas pessoas que de alguma maneira “se revêem, em termos identitários, na língua portuguesa”. De acordo com o crítico Francisco Salinas Portugal,

o termo Lusofonia é, talvez, ainda mais problemático hoje, pelos seus ressaibos de neocolonialismo e por não se ajustar à realidade lingüística dos povos que tradicionalmente se incluem na Lusofonia (pelo que talvez seria melhor, e mais exacto, rotular de bantofonia para algumas destas áreas como Angola e Moçambique, ou, usando de neologismo, de Crioulofonia para Cabo Verde, São Tomé ou a Guiné). (SALINAS PORTUGAL, 1999, pp.18-19).

Opiniões semelhantes a esta são compartilhadas em larga medida por diversos estudiosos do tema, apresentando-se também como objeto de reflexão crítica dentro da própria obra ficcional e ensaística de vários criadores africanos em língua portuguesa. Reportando-se em particular ao contexto cultural e lingüístico moçambicano, o escritor Mia Couto entende que, para muito além de quaisquer ressaibos neocolonialistas, a análise desta problemática poderá ser apreciada sob critérios que ele aponta como mais técnicos e objetivos, uma vez que

em Moçambique, de facto, nem todos falam português como se pensa. Há três por cento de moçambicanos que nem falam o português, só falam a língua materna. E dos outros, aí uns quarenta por cento falam o português como segunda língua. Por isso, quando se fala de lusofonia e se diz que somos todos iguais, dito dessa maneira não se percebe que há culturas em Moçambique que não têm nenhuma relação com a língua portuguesa e que vão ficar completamente excluídas. (COUTO, 2002, p. 56).

Mesmo apresentando um quadro que talvez seja o mais acentuado em termos estatísticos, a utilização do idioma português em Moçambique não parece ser um exemplo isolado dentro do contexto luso-africano. Bastaria mencionar a situação da Guiné-Bissau, onde, como veremos, uma grande quantidade de línguas vernáculas concorre com o *kriol*, largamente utilizado para a comunicação interétnica, e o português, que goza do status de idioma oficial. Pelo exposto, torna-se conveniente considerar o argumento de Inocência Mata no que diz respeito à situação de São Tomé e Príncipe, perspectivando uma concreta prevalência da lusofonia extensiva aos demais países africanos ditos luso-falantes. Para a ensaísta santomense, os países oficialmente falantes de português têm afinidades que não se esgotam na língua, não concordando ela que se utilize a referência “povos lusófonos” para relacionar indiscriminadamente os países africanos e o Timor Leste. Nestes espaços, como se sabe, não há uma correspondência rigorosa entre oficialidade e nacionalidade lingüística.¹⁸ A opinião da escritora se sustenta, portanto, na realidade mais complexa e plural dos exemplos africano e asiático como um todo, destacando-a daquela que caracteriza os outros países luso-falantes, ou seja, Portugal e o Brasil. A título de ilustração, atentos ao pensamento de Inocência Mata e à observação realizada por Francisco Salinas Portugal, gostaríamos de lembrar a força e a importância do ronga, do macua, do changana, do maconde, do sena ou do chope em Moçambique; do quimbundo, do umbundo, do quicongo ou do quioco

¹⁸ MATA, Inocência. Não gosto de unanimidade. Entrevista. Disponível em: http://www.ebonet.net/milonga/ver.cfm?m_id=1493. Acesso em: 14 jun 2005.

em Angola; das várias línguas nacionais: mandinga, balanta, fula, manjaco, pepel, mancanha, etc, e do *kriol* na Guiné-Bissau; do tétum no Timor Leste ou do *kabuverdianu*, cuja situação de co-oficialidade ao lado do idioma português estaria colocando a realidade lingüística de Cabo Verde em situação semelhante à timorense.

Com relação a São Tomé e Príncipe e à coexistência em seu território de pelo menos quatro modalidades de línguas crioulas, não haveria de ser tão diferente. Na proposição de Inocência Mata, até mesmo para o Brasil uma referência à lusofonia em termos absolutos seria questionável se considerássemos, para além da oficialidade e da nacionalidade do português, a presença de idiomas minoritários como aqueles utilizados, por exemplo, nos enclaves indígenas. Estes seriam, conclui a escritora, países que partilham de uma herança que é fundamental na sua constituição, embora não tenha dúvidas de que o que funda a sua nacionalidade é a língua portuguesa, devendo a mesma ser valorizada não só no nível do discurso político, mas, sobretudo, das ações na área cultural. Neste sentido, a nossa opção por relacionar como lusófona a literatura de São Tomé e Príncipe ou da Guiné-Bissau diz respeito, evidentemente, ao estudo dos registros verificados a partir do português em sua condição de língua literária, argumento que se prestaria, resguardando-se algumas peculiaridades, para alinhar juntamente com as produções literárias santomense e bissau-guineense as demais literaturas africanas de língua portuguesa.

2. 3 Literaturas africanas em português

No caso das emergentes literaturas nacionais de São Tomé e Príncipe, da Guiné-Bissau, de Moçambique, de Angola e de Cabo Verde, os caminhos trilhados pela produção literária da América Latina, inclusive a do Brasil, aparecem como uma referência constante por parte de grande número de autores representativos destes países ao longo do século XX. Narrativas de fôlego como o romance *A família Trago*, do cabo-verdiano Germano Almeida, podem remeter-nos à estrutura romanesca de Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão*, aproximando os leitores de

motivos assemelhados àqueles em que se desenvolveu a saga familiar dos Buendía. Almeida chegou a incluir, já no início do livro, uma árvore genealógica com o propósito de facilitar a assimilação cronológica da trama, assim como o seu desenvolvimento através de tantas personagens e épocas diferenciadas. Conforme analisa Elsa Rodrigues dos Santos ¹⁹, Germano Almeida inicia a obra na perspectiva de um narrador autodiegético, que participa da ação não apenas na condição de contador de histórias, mas efetivamente posicionado como elemento representativo da própria família Trago. É esse narrador quem, recorrendo à recriação da memória familiar, realiza uma descrição paródica deste universo, o que torna possível a constatação de que, já a partir de suas primeiras páginas, o livro aponta para um signo de comicidade que conduzirá todo o seu desenvolvimento. Tendo na ficção de Gabriel García Márquez uma de suas influências confessas, pela “afinidade entre as suas histórias e a magia do realismo do escritor colombiano” (GUERREIRO: 1998:30), esses traços coincidentes não deverão ser tomados, porém, como uma generalidade estilística, haja vista o próprio exemplo dado com *A família Trago*: seu universo literário aponta para tantos outros caminhos que uma apreciação isolada e desatenta deste romance em particular, negligenciando-se o conjunto das narrativas assinadas por Germano Almeida, além de certamente engendrar uma leitura reducionista, nivelando influência com referência consciente, no mínimo resultaria em um imperdoável equívoco.

Para o moçambicano Suleiman Cassamo, estas afinidades literárias encontradas pelos autores africanos na escrita latino-americana se dariam, mais especificamente, pela ruptura estilística com certos padrões assimilados na leitura de muitos escritores portugueses. Numa entrevista concedida a Patrick Chabal, Cassamo confessa haver encontrado na obra de vários autores latino-americanos consagrados como Juan Rulfo, Julio Cortázar ou Gabriel García Márquez

uma arte de contar mais desenvolvida, mais elegante, mais apurada, mais veloz, mais objectiva, com um texto mais económico, como é o caso de Jorge Luis Borges, com a sua economia de linguagem. É uma coisa que encontrei nos americanos, e com a qual eu me identifiquei de certo modo, e que já não encontrava em muitos portugueses (...)

Eu, pessoalmente, por uma questão de opção, em termos de posicionamento literário, sempre fui em favor de uma literatura que combina a descrição com a acção, uma literatura de certo modo

¹⁹ RODRIGUES DOS SANTOS, Elsa. A ironia, a paródia, a memória e o picaresco em *A Família Trago* de Germano de Almeida. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=628>. Acesso em: 8 mai 2005.

cinematográfica, que faz passar imagens, e só descreve quando a acção o exige. (...) As palavras não têm mais importância do que as imagens que imediatamente suscitam. (CASSAMO in CHABAL, 1994, pp. 327-328).

A polémica que poderá desprender-se desta última afirmação de Suleiman Cassamo depõe, de certo modo, sobre um aspecto pertinente ao tema em pauta: as dizibilidades que tanto a palavra poética quanto a imagem podem desencadear abrem possibilidades para uma leitura simultânea de elementos considerados extraliterários e suplementares ao texto, sugeridos na fixação por escrito: os códigos da comunicação não verbal herdados da tradição oral africana, além do tom coloquial que caracteriza a linguagem utilizada em muitos desses textos, impregnando-os da musicalidade da conversa. A farta utilização destes recursos, que Cassamo relaciona à arte cinematográfica, vai encontrar em outros escritores da África possibilidades de associação com a música, o canto, a dança, a mímica ou o teatro, num processo cuja dinâmica se encarrega de aproximar a expressão literária das outras séries culturais. Isto contribui também para diluir a rigidez das fronteiras erguidas entre os gêneros por uma certa teoria literária que, no passado, pretendeu fixar critérios de literariedade não ajustáveis a experiências desta natureza. Bem a propósito, em estudo sobre as manifestações literárias afro-descendentes no Brasil, Florentina Souza enfatiza que,

analisada sob uma perspectiva aurática, intocável, mesmo em tempos de reprodutibilidade (...), a literatura não se desvestiu de uma posição senhorial. Imbuída de que lhe cabia a função de selecionar leitores, imbuída de que o hermetismo garantiria o acesso de poucos, fosse pela dificuldade da leitura/escrita, fosse pela dificuldade econômica, excluiu de seu campo a literatura oral e todos outros “impuros” usos de recursos expressivos e estilísticos que a sua linguagem assumiu como se fossem a ela restritos. Literatura oral, literatura popular, ensaios, crônicas foram por muito tempo tachados de menores, se não excluídos dos jardins das Musas. As mudanças políticas e sociais, as transformações tecnológicas e da indústria cultural abalaram o pedestal da literatura e ela se viu obrigada a conviver com as “marcas sujas” da vida. Dos seus lugares desprestigiados, mulheres, afro-brasileiros/as, homossexuais, analfabetos juntamente com a cultura de massa e a cultura popular atacaram o campo literário e reivindicaram para si a possibilidade de tematizar, no interior deste campo, questões e problemas sociais e passaram a conferir qualificação de etnia e gênero, por exemplo, à literatura”. (SOUZA, 2005, p. 71),

argumentação que poderia ser estendida a uma apreciação crítica de grande parte das atuais literaturas produzidas nas Américas e na África. O escritor Francisco Soares, de Angola, adverte-nos inclusive que

O leitor crítico não pode ser apenas o globalizado, nem somente o bantouizado. Ele terá de ser as duas coisas ao mesmo tempo. O texto não deixa de fazer sentido quando lido só por uma via, mas a sua recepção não estará completa. Por isso, a crítica das literaturas africanas desde cedo percebeu a necessidade de efectuar um trabalho interdisciplinar, que lhe permitisse conhecer, o melhor possível, a estrutura do texto e compreender como havia ali mais do que um corpo de códigos a funcionar ao mesmo tempo.

Não é, portanto, por acaso ou por falta de informação que, no estudo das literaturas africanas, não penetrou o estruturalismo de grelha, dissecante e despersonalizado. (SOARES, 2006, p. 291)

De modo assemelhado ao que ocorre com a escrita africana contemporânea em português e espanhol, seja pela interferência dos idiomas autóctones e de outras línguas estrangeiras, seja por um particular procedimento de reinvenção lingüística e renovação estilística motivado pela interpenetração cultural cada vez mais ativa e diversificada, o processo de re-apropriação da língua do colonizador constitui uma das tendências claramente identificáveis em grande parte da obra assinada por representativos nomes das literaturas latino-americanas escritas nestes dois idiomas ibéricos. Esta característica é flagrante já a partir de meados do século XIX, período que corresponde à independência política e à consolidação dos vários novos Estados americanos. Mas é principalmente durante todo o século posterior que várias destas literaturas escritas passaram a experimentar de efervescência criativa na busca de uma autonomia estética, gerando assim momentos de afirmação positiva e de reconhecimento internacional. Muitos de seus autores encontrariam forte substância:

- a) Na tradição pré-colombiana, no imaginário americano e na realidade sócio-cultural dos povos indígenas e seus descendentes. Um extenso leque de exemplos caracteriza esta tendência, envolvendo incontáveis escritores que vão desde o boliviano Alcides Arguedas ao equatoriano Jorge Icaza, passando pelo peruano José María Arguedas até o guatemalteco Miguel Ángel Asturias;
- b) No universo das narrativas medievais e do cancionero popular ibérico, de forte influxo árabe, onde se destacam inúmeros poetas *corridistas* do México ou cordelistas do Nordeste do Brasil, bem como a prosa de ficção e o teatro cultivado por autores como Ariano Suassuna, para trazer outro exemplo da língua portuguesa;

- c) Na perspectiva de uma estética “regionalista”, voltada para especificidades do continente como o processo de miscigenação ou os conflitos políticos e sociais resultantes do choque cultural entre os ideais civilizatórios europeus e outros valores locais. Nesta situação podem ser enquadrados a prosa, a poesia e o teatro gauchescos surgidos no século XIX a partir do Uruguai, com Bartolomé Hidalgo e seus *cielitos*, bem como através da literatura argentina, de onde saíam romancistas como Eduardo Acevedo Díaz. Calcada numa imitação da fala camponesa e na poética de improviso em desafio cultivada pelos poetas *payadores*, a realidade pampeana encontrou expressivo retrato em textos como o *Martín Fierro*, do também argentino José Hernández. Segundo Nei Lopes (2004:163-164), nesta arte tiveram destaque os *gauchos negros*, termo pelo qual eram referidos os *cimarrones* que gozavam sua liberdade em meio à vida nômade dos demais habitantes dos Pampas. Esses *gauchos negros* entraram também para a chamada literatura gauchesca encarnando a figura do *negro payador*. O mesmo autor (op. cit., pp. 295-296) ressalta a atuação, já nos primeiros anos do século XX, de cantadores negros no Nordeste brasileiro, poetas-instrumentistas que expressavam em desafios improvisados sua ultrajada condição étnica;
- d) Na re-elaboração morfossintática e lexical do português e do espanhol a partir de uma inventiva particular baseada, sobretudo, na realização oral destas línguas e no recurso ao neologismo, como é o caso do brasileiro João Guimarães Rosa ou o do cubano Guillermo Cabrera Infante;
- e) No trabalho de reescrita histórica da realidade americana, inserindo nesse processo de recriação alavancado pela imaginação e pela memória, elementos que possibilitam tanto uma releitura da história oficial como sua reinvenção ficcional, valorizada pelo testemunho das vozes subalternas. Isto teria incremento, por exemplo, através do subgênero conhecido como *novela testimonial*, no qual o cubano Miguel Barnet, a mexicana Elena Poniatowska e os nicaragüenses Omar Cabezas e Gioconda Belli figuram com destaque;
- f) No conjunto cultural representado pelas lendas, contos, adivinhas, ditos e canções da contribuição africana, elementos fincados na oralidade e igualmente ativados pela recuperação de uma memória redimensionada pela imaginação, privilegiando ainda uma abordagem de cariz social e não poucas

vezes politicamente engajado. Nesta vertente movimentaram-se autores e autoras como, dentre tantos outros nomes, os já referidos Nicomedes Santa Cruz no Peru, Adalberto Ortiz no Equador, Manuel Zapata Olivella na Colômbia, Nicolás Guillén em Cuba, bem como a também cubana Lydia Cabrera, o porto-riquenho Luis Palés Matos ou os brasileiros Solano Trindade e Mestre Didi.

Pelo exposto, tornar-se-á possível afirmar que a anunciada influência latino-americana sobre a emergente escrita africana em português, para além do recurso de utilização de uma língua europeia re-apropriada, pode mesmo ser avaliada tanto em termos estilísticos quanto identitários. Pensando especificamente no papel representado pelo Brasil, é pertinente o comentário de Rita Chaves transcrito na sequência:

Ex-colônia portuguesa, liberta desde as primeiras décadas do século XIX, o país, cujo desenvolvimento havia contado com tantos africanos, oferecia-se como uma referência importante sobre as mudanças a serem implementadas nos vários territórios ocupados por Portugal. Aos olhos dos angolanos, dos cabo-verdianos e dos moçambicanos, o Brasil emergia como um espaço onde se projetavam os sonhos de uma sociedade marcada pelas limitações presentes no quadro de exclusão da realidade colonial. Principalmente entre os anos de 1940 e a década de 1950, quando se reforçou a contestação da dominação colonial, o roteiro de construção da identidade nacional incorporou sugestões associadas a um universo que, evocando aspectos de uma história comum, apontava para a possibilidade de um presente mais alentador. (CHAVES, 2005, p. 276).

No que tange à literatura brasileira em particular, o texto modernista de Manuel Bandeira, por exemplo, inspiraria dentro da literatura de Cabo Verde um momento identificado como Pasargadismo, por registrar em prosa e em poesia a problemática da emigração forçada pelas condições naturais adversas que impediam a fixação do homem cabo-verdiano à terra natal. A temática evasionista, recorrente na expressão poética e na ficção permeia o material produzido por diversos escritores surgidos nesta época, aproximando ainda as letras cabo-verdianas do processo que mobilizou setores da escrita nordestina nos anos 30 do século passado:

As similitudes entre as paisagens, com destaque para a do Nordeste, e a força da mesclagem racial configuravam um panorama que animava as aproximações. Isso explica a ressonância, por exemplo, do poema “Pasárgada”, de Manuel Bandeira, transformada em verdadeira matriz poética no Arquipélago. Depoimentos de inúmeros escritores, como

Osvaldo Alcântara, Manuel Lopes, Luís Romano, Orlanda Amarílis e Gabriel Mariano ratificam o fato. (CHAVES, 2005, pp. 280-281).

Em “Você, Brasil” (BARBOSA in FERREIRA, s/d: 170-173), o poeta e também contista bissexto Jorge Barbosa reproduz de maneira bastante clara a relação de Cabo Verde com a gente, a terra e as culturas do Brasil, adotando um tom coloquial em que a longa sucessão de versos é permeada por um misto de admiração e cumplicidade, na direção de um texto que se tece carregado de referências à poesia modernista brasileira:

Eu gosto de você, Brasil,
porque você se parece com a minha terra.(...)

É o seu povo que se parece com o meu,
é o seu falar português
que se parece com o nosso,
ambos cheios de um sotaque vagaroso,
de sílabas pisadas na ponta da língua,
de alongamentos timbrados nos lábios
e de expressões terníssimas e desconcertantes.
É a alma de nossa gente humilde que reflecte
a alma da sua gente simples (...)

Através de seu discurso poético, Jorge Barbosa não apenas situa o texto a caminho da irreverência dos modernistas: arrisca-se a brincar com o sentido de humor contido na adoção da coloquialidade, fazendo uso da “língua errada do povo, a língua certa do povo” de que falou Manuel Bandeira em seus versos, ou de que tratou Oswald de Andrade em seu jogo sintático. Ao exercício lúdico com a palavra mescla-se ainda o sentido de respeito, conferido tanto pela figura do pronome de tratamento como pela referência à arte da poesia, cujas iniciais o poeta tratou de grafar com maiúsculas:

Eu gostava enfim de o conhecer mais de perto
e Você veria como sou um bom camarada.
Havia então de botar uma fala
ao poeta Manuel Bandeira,
de fazer uma consulta ao Dr. Jorge de Lima
para ver como é que a Poesia receitava
este meu fígado tropical bastante cansado.
Havia de falar como Você,
Com um i no si
- “si faz favor” -,
de trocar sempre os pronomes para antes dos verbos
- “mi dá um cigarro?”

Resulta conveniente lembrar que tanto em português como em espanhol as atuais formas pronominais *você* e *Usted* provêm de origem semelhante, isto é,

evoluíram de expressões denotadoras de grande deferência: *Vossa Mercê* e *Vuestra Merced*. Diferentemente do que ocorre com a língua espanhola, onde se manteve a formalidade desta relação, o uso do pronome de tratamento você na realização brasileira da língua portuguesa assume, de maneira cada vez mais expandida, um caráter informal que o coloca em situação paralela, ou mesmo substitutiva ao pronome pessoal de segunda pessoa do singular tu. Esta marca de informalidade é atenuada pela grafia em maiúscula utilizada de forma consciente por Jorge Barbosa em seu poema, realçando desta forma as sutilezas do jogo poético pretendido. De acordo com o crítico e escritor Manuel Ferreira (1997:196), na figura de Jorge Barbosa se destaca o primeiro poeta das áreas africanas da língua portuguesa a lançar os fundamentos de uma nova poesia construída em situação colonial. Sua arte poética iria dominar o panorama cabo-verdiano por várias décadas, e com intensidade tamanha que só recentemente alguns poetas modernos teriam libertado de vez a poesia nacional do peso estrutural impingido por ele. Para José Carlos Venâncio (1992:17), em detrimento da reivindicação política, na poesia de Jorge Barbosa e no primeiro número da revista de artes e letras *Claridade*, da qual o poeta foi co-fundador, pode ser claramente identificada uma reivindicação cultural pela poesia como intencionalidade textual primeira. O aparecimento dessa revista representa, aliás, um marco divisor da história literária nacional, uma vez que, segundo o escritor e crítico Daniel Spínola, em Cabo Verde

a literatura escrita, por sua vez, pode ser dividida em três fases distintas: a Pré-claridosa, a Claridosa e a Pós-claridosa. A Pré-claridosa corresponde, cronologicamente, à literatura anterior a 1936 e é caracterizada por uma escrita de forte influência portuguesa e, por conseguinte, por um estilo romântico e uma obediência cega aos cânones clássicos da escrita de então. (...)

Com a revista *Claridade*, fundada em 1936 e encabeçada por Baltazar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes, começa a fase da modernidade literária cabo-verdiana, verificando-se então uma ruptura com o estilo clássico de escrita, ao se promover o versilibrismo e ao se distanciar dos temas sentimentais e melodramáticos, para se reivindicar uma escrita voltada para o Homem e para os problemas cabo-verdianos (...).

A fase Pós-claridosa, que corresponde a toda a literatura posterior à revista *Claridade*, é caracterizada por uma heterogeneidade temática e estética, e por uma sucessão de revistas com pretensões de ruptura (...) aprofundando e alargando, por conseguinte, as preocupações estético-ideológicas do movimento *Claridade*, embora já com uma postura mais inovadora, mais acutilante, mais problemática e irreverente, e de uma maior preocupação estético-literária. (SPÍNOLA, 2004, p. 3).

Na poesia do *claridoso* Jorge Barbosa vamos encontrar, ainda, a continuidade de uma relação corrente nas letras cabo-verdianas: a aproximação intencional com a expressão lírica da morna, manifestação das mais características dentre aquelas que compõem a realidade cultural do país. Na definição de Manuel Ferreira, a morna se apresenta como um tríptico completo: poesia, música e dança, conformando assim um conjunto artístico impregnado de *morabeza* e de *cretcheu*. Termos crioulos bastante peculiares à realidade de Cabo Verde, a *morabeza* poderia ser assimilada como um misto de sentimentos que evocam a hospitalidade, o carinho, a amorosidade e a solidariedade entre os naturais, mas dentro de um processo extensivo àqueles que visitam ou vivem no arquipélago; já *cretcheu*, forma aglutinada do verbo crer com o advérbio crioulo *tcheu* (muito), se traduziria por “acreditar bastante” e, por extensão, pelo próprio substantivo abstrato amor. É na morna, prossegue Manuel Ferreira,

que “não possui equivalente em português”, considerada nos seus três elementos, que o Cabo-Verdiano encontra o pólo por excelência do seu gênio artístico. Nela encontra todas as formas de escape emocional e todos os caminhos do sonho e da fantasia (...). Foi também através da morna que o Cabo-Verdiano encontrou formas de acentuado lirismo: doçura, nostalgia, morabeza, evasão - e mais: corporizou-se na componente essencial de sua identidade cultural. (FERREIRA, s/d, p. 90).

Tradicionalmente composta e interpretada em crioulo cabo-verdiano, a morna é referida sempre em sua forma original também na prosa nacional escrita em língua portuguesa, lado a lado com ela, inserindo dentro do texto produzido no idioma do colonizador um forte componente de nacionalização lingüística e afirmação positiva da identidade cultural do arquipélago atlântico. Ainda que realizada em português, a referência explícita ao lirismo da morna em muitos dos poemas assinados por Jorge Barbosa faz com que sua obra circule no seio do universo cabo-verdiano, integrando decisivamente o seu trabalho poético, para dizê-lo com as palavras de Ferreira, “no meio circundante em que é comparsa e agente”.

Notória é a preocupação com o labor da palavra tão característico do brasileiro João Guimarães Rosa na escrita do angolano José Luandino Vieira, ou ainda na narrativa assinada pelo moçambicano Mia Couto e seu trabalho marcado por uma disposição profundamente poética. Ao lado dos livros dos conterrâneos José Craveirinha e Suleiman Cassamo, a palavra de Mia Couto ecoaria ainda sobre o texto de autores mais jovens, como é o caso do angolano Ondjaki, cuja produção é igualmente tributária da oralidade. Mas o nome de José Luandino Vieira, assegura

Rita Chaves, faz-nos pensar em laços que se tecem no interior do próprio texto literário:

Autor importantíssimo na história da literatura de língua portuguesa, Luandino declara a relevância da obra de João Guimarães Rosa na sua trajetória de escritor. De acordo com o escritor, a leitura do mineiro teve para ele o efeito de uma revelação. Preso por atividades subversivas, escrevia um livro de estórias, quando recebeu pelas mãos do amigo Eugénio Ferreira um exemplar de *Sagarana* e sentiu ratificada a validade do trabalho que vinha fazendo. No livro iniciado, antes da leitura de Rosa, ele investia na criação de uma linguagem que fugia ao modelo da prosa mais referencial que, em geral, caracteriza os textos engajados num projeto ético. Inseguro pela novidade do que começava, segundo seu próprio depoimento, viu nos contos do brasileiro uma espécie de confirmação do que estava a fazer. A renovação da linguagem, a elaboração dos personagens, os procedimentos para articular os sentidos da tradição e os caminhos da modernidade são pontos de convergência nos rumos percorridos por esses dois escritores tão inseridos na ordem que testemunham.

Desse encontro, viria participar, um pouco mais tarde, o moçambicano Mia Couto, para quem Luandino foi uma espécie de mestre, tendo provocado a descoberta de Rosa. Se o conceito de influência faz emergir noções complexas de dependência cultural, a leitura comparativa de tais autores tem o mérito de revelar que a ligação pode ser feita sem que se leve em conta o senso da hierarquia. (CHAVES, 2005, pp. 273-274).

Prefaciando a edição portuguesa de *João Vêncio: os seus amores*, livro de José Luandino Vieira escrito em 1968, no tempo recorde de apenas quatro dias e em plena prisão salazarista do Tarrafal, Cabo Verde, o crítico Fernando J. B. Martinho (2004: 9-26) assevera que o texto em questão, antes de qualquer coisa, consiste numa longa “fala” que o autor registra como se fosse um gravador, isto é, como um objeto neutro que não interrompe nunca o narrador-protagonista, não lança dúvidas sobre o relato, não levanta objeções e nem realiza qualquer comentário a respeito do mesmo. Narrando sempre em primeira pessoa, João Vêncio se apresenta então como um contador de histórias que “fala por imagens”, performativamente, revelando com sofisticação o labor que fundamenta a transposição para a escrita de uma narrativa calcada na oralidade. A recriação lingüística em Luandino se projeta numa abundante inventividade lexical e fônica onde procedimentos como a aglutinação, o oxímoro, as rimas em eco e as aliteraões impingem ao texto escrito um resultado estético no mínimo curioso, alterando o significado das palavras a partir da recombinação de seus próprios componentes estruturais e reinventando a morfossintaxe da língua portuguesa pela interferência direta do idioma quimbundo:

Raramente Luandino terá levado tão longe o princípio de que a marca do grande poeta (...) é o prazer das palavras. O prazer de as saborear, de lhes aproveitar todas as potencialidades, de lhes inventar o maior número possível de conjugações, de as abrir ao espaço ilimitado do jogo associativo. De as forçar a dizerem a verdade da poesia, pela negação da mentira do uso sem invenção. As palavras, na mão do poeta, que as toca sempre como se a realidade para que elas remetem acabasse de nascer, nunca mentem. Apenas *corrigem, emendam, inventam, metaforizam* a realidade. (MARTINHO, 2004, p. 23).

Em *Luandino Vieira: o logoteta*²⁰, detalhado estudo sobre a prosa do autor e primeira tese de doutoramento publicada em Portugal sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, o crítico Salvato Trigo (1981: 521-522) destaca, dentre tantos outros aspectos que conformam a reinvenção do idioma através da escrita de José Luandino Vieira, a sua fonetização pelo recurso à suarabácti. Fenômeno freqüente no português africano, a suarabácti trata de separar consoantes duplas desiguais formadoras de um grupo consonântico estranho às línguas bantas, como na reprodução literal da forma “rapitar” em vez da convencionada raptar. Outros elementos apontados por Trigo como responsáveis por uma oralização e nativização do texto luandino são a paragoge, submetendo a língua portuguesa às regras morfológicas bantas que exigem que as palavras terminem sempre em vogal: “amor”, “cantoro”, e a prótese, pela introdução de neologismos que normalmente resultam “do apagamento do artigo definido do plural cujo s paragógico a próclise se encarrega de agregar ao nome que quantifica”, a exemplo de “zinimigos”, ao invés da forma padrão “os inimigos”. Segundo Vilma Lia de Rossi Martin,

ao misturar o português e o quimbundo e ao assumir-se simultaneamente como contista - homem urbano que domina a escrita - e como contador - transmissor de estórias tradicionais, o escritor afirma, no plano da linguagem, a possibilidade de se combinarem duas tradições essencialmente conflituosas e, sem minimizar as contradições desse confronto, sugere uma síntese possível. (MARTIN, 2006, p. 200).

Além de José Luandino Vieira, o terceiro escritor africano de língua portuguesa a conquistar o prêmio português Camões de literatura, feito realizado em 2006 e discretamente recusado sob a alegação de razões íntimas e pessoais, a trajetória literária escrita de Angola já contava, no sentido que aqui se coloca da oralização da escrita e da recriação lingüística, com a experiência de quimbundização e

²⁰ Salvato Trigo foi buscar em Roland Barthes o termo logoteta, isto é, fundador de uma língua nova, por lhe parecer bastante adequado à identificação do trabalho realizado por José Luandino Vieira. Cf. BARTHES, Roland – Prefácio a *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, col. Signos n. 23, p. 10.

umbundização do português operada através dos contos de Uanhenga Xitu, sobretudo a partir do conjunto de narrativas reunidas em *Mestre Tamoda* e *Discursos do Mestre Tamoda*. De acordo com o crítico angolano Luís Kandjimbo, o Mestre Tamoda de Uanhenga Xitu

é uma personagem típica do mundo rural que através da exibição de maneirismos expõe à hilaridade o uso da língua portuguesa perante uma audiência com jovens e crianças, transformando-se em modelo no que diz respeito ao emprego e manipulação do vocábulos portugueses. Mas do meu ponto de vista é a narrativa *Manana* que merece uma atenção particular. Trata-se de uma história cujo interesse reside na incorporação de universos da tradição oral e na sua concentração à volta do tema da constituição da família e motivações da sua ruptura. Os sinais da oralidade impregnam o texto com alguma intensidade. O que pode ser verificado pela utilização de determinados códigos da oralidade: o musical, o cinésico, o onomástico. O código musical rege os trechos cantados mais ou menos longos. O código onomástico rege os nomes de algumas personagens. Assim, o código musical associa-se ao código lingüístico. O funcionamento e as regras do código onomástico verificam-se, por exemplo, na decifração do nome Manana. (...) O código onomástico e as suas regras funcionam igualmente em relação a grande parte das personagens de segundo plano que têm nomes em kimbundu. Do mesmo modo os topónimos. (...)

A oralidade há-de ser um sistema de pressupostos e determinismos que, dada a sua onnipresença virtual em manifestações verbais representa uma memória em que coexistem elementos de natureza histórica e outros de natureza meta-histórica. Nestes últimos avultam determinados aspectos relevantes da ontologia e do imaginário. O tema permite identificar a interacção mantida com textos verbais não escritos incorporados na cultura angolana.²¹

Sabe-se que as línguas bantas possuem uma característica genérica que é a flexão de gênero e de número realizada através de prefixação. O quimbundo em particular apresenta entre suas peculiaridades uma escrita sônica e uma pronúncia aberta para todas as suas vogais. Chamando a atenção para o fato de que a especificidade da lógica do discurso literário difere da lógica normativa, o que obriga a necessidade de julgamento do texto africano contemporâneo a partir de parâmetros distintos dos ocidentais, Salvato Trigo (1982:29) entende que o sistema de valores lingüísticos e estéticos cultivados no Ocidente nem sempre será o melhor modelo para o desenvolvimento do exercício crítico de determinadas obras literárias africanas, o que se justificaria por este dado concreto em particular: precisamente por serem africanas, estas obras são poética e semioticamente distintas de uma obra literária inserida ou inserível naquele sistema. Focalizada a partir da

²¹ KANDJIMBO, Luís. Os narradores da Geração de 48: o caso de Domingos Van-Dúnen e Uanhenga Xitu. Disponível em: http://www.ebonet.net/arte_cultura/kandjimbo. Acesso em: 7 ago 2004.

experiência romanesca contemporânea de Abdulai Sila na Guiné-Bissau, a observação de Moema Parente Augel expande esta argumentação, realçando-lhe um viés político:

Ao utilizarem transgressivamente a língua oficial, enxertando-a com crioulistos e elementos de outras línguas étnicas, subvertendo a sintaxe e emprestando-lhe um sotaque próprio, os autores guineenses estão tomando uma postura política de rebelde autonomia, de clara contestação e de distanciamento anticolonialista, nacionalizando o instrumento herdado. O idioma oficial e elitista, a estética importada são desmontados e desestabilizados para dar lugar a uma nova ordem, um novo espaço inventivo e libertário.

Tropicalizado, canibalizado, deglutido e ruminado antropofagicamente, o português da África se torna digestível, reterritorializado. Desmontada a rigidez canônica da “língua de Camões” (metonímia costumeira e, a meu ver, irrefletidamente empregada por nós, povos descolonizados, pois evoca exatamente o grande vate da expansão imperialista portuguesa), o autor se converte em filtro ou plataforma, porta-voz da coletividade antes subalterna e silenciada. (AUGEL, 2006, p. 20).

Estratégias como as referidas acima são claramente identificáveis na escrita do também angolano Ondjaki, sendo que nela, à coloquialidade da linguagem característica dos chamados musseques, comunidades periféricas da capital angolana, mescla-se a gíria urbana contemporânea luandense e a apropriação de muitos vocábulos em línguas estrangeiras, desencadeando assim um processo de contínuo enriquecimento da língua literária em Angola. Palavra que em idioma umbundo significa guerreiro, *ondjaki* foi o pseudônimo adotado por Ndalú de Almeida, um dos mais jovens representantes das literaturas contemporâneas africanas, nascido em Luanda no ano de 1977, ou seja, dois anos após a independência do país. Poeta, ficcionista, dramaturgo, pintor, sociólogo, roteirista e cineasta, com livros traduzidos para idiomas como o italiano, o alemão, o espanhol e o francês, Ondjaki desenvolve uma obra literária igualmente versátil, que vai da poesia ao romance, do texto infantil até o conto.

Em *Quantas madrugadas tem a noite*, por exemplo, o trabalho com a palavra revela uma interessante recorrência àqueles elementos que inserem sua escrita na já identificada se não reconhecida característica comum a vários escritores africanos contemporâneos que se expressam em português. Podemos observar neste romance em especial uma grande quantidade de aféreses: sinatura, marelo, dentificação; de paragoges: subir, facturare, caíre; de vozes onomatopaicas: zam-zein, pum-pum, bla-bla; de neologismos formados por aglutinação: fashovor, irivir,

sulinorte; de palavras extraídas do idioma quimbundo: camba (companheiro), kota (mais velho); mas também de uma profusão de gírias luandenses: avilo (amigo), dréda (na moda) e uma série de apropriações de termos originários de línguas estrangeiras como o inglês (náit, broda), o italiano (birra) ou o espanhol (muxaxos). Girando em torno da história da morte do protagonista Adolfo Dido, estas soluções vocabulares conferem ao discurso das personagens um tom abertamente satírico e bem humorado. O romance realiza, inclusive, uma sugestiva e muitas vezes explicitada relação intertextual com outros autores angolanos (José Luandino Vieira, José Eduardo Agualusa), com brasileiros (Guimarães Rosa, Manuel de Barros) ou com o moçambicano Mia Couto, na forma de epígrafes e citações, o que pode sugerir a necessidade e a importância de se ampliar o estudo da questão identitária como elemento fundamental na análise comparatista entre textos literários latino-americanos e africanos. Este vínculo com autores de língua portuguesa aparece no texto de Ondjaki já a partir da menção inicial feita ao personagem João Vêncio, de Luandino Vieira, a quem o relato é dedicado.

Conforme assinalou Rita Gameiro Aleixo Pais,

Quantas madrugadas tem a noite hisse l'oralité écrite vers de nouveaux cieux et réunit diverses dimensions du discours: de l'argot urbain aux innombrables références à l'oeuvre d'autres auteurs ayant influencé Ondjaki. Cette fusion de tant d'éléments est intelligemment menée par l'auteur qui parvient à un récit cohérent et montre ainsi qu'il est possible de s'éloigner des canons littéraires, en assumant et en révélant l'hybridité des sociétés modernes. (PAIS, 2005, p. 16).

Tais estratégias não parecem delimitar, contudo, a experiência criativa de Ondjaki, na medida em que sua expressão artística se move intensamente no rumo das mais variadas experimentações estilísticas. A aposta do escritor nessa inquietude criadora tende para uma afirmação positiva do seu nome, não apenas dentre aqueles que integram a literatura angolana contemporânea, mas também no conjunto que compõe a totalidade das literaturas escritas em português. A busca de formas autônomas para a construção de seu discurso literário coloca-se em sintonia com a própria relação que o autor mantém com o idioma em que se expressa:

Não se pode fugir à regra sem conhecer a regra, isto é uma verdade desde Guimarães Rosa, Luandino, Mia Couto... É preciso conhecer para quebrar com qualidade. (...) Tenho uma relação "libertina" com as palavras e com a língua portuguesa em geral. Penso que devemos mexer na língua, tendo em conta os referentes gramaticais, mas dando-nos a liberdade de exercer

uma certa “pressão cultural” à língua portuguesa. A língua portuguesa já é também língua angolana, brasileira, cabo-verdiana, etc. O “portuguesa” é já o nome, a designação desta língua. (...) É a própria língua e a sua estrutura multicultural que permite um trabalho de intervenção plástica. (ONDJAKI in MACIEL, 2004, pp. 5-6).

Outro importante e reconhecido escritor angolano, Pepetela, estabelece uma diferença entre a literatura produzida em língua portuguesa a partir de seu país e outras literaturas africanas de países oficialmente anglófonos e francófonos, ainda que também nestas literaturas em particular, diga-se de passagem, venha florescendo um crescente elenco de autores que se fazem valer, e de forma bastante expressiva, da relação entre a oralidade e a escritura em suas obras individuais:

Nós tivemos situações diferentes. Eu acho que há uma linha dentro da literatura angolana que vem do século passado, mas muito interna, interior, à própria Angola. O nosso país teve uma colonização muito diferente da dos outros países africanos, o que provoca uma língua escrita diferente. Por exemplo, o que Luandino faz com a língua portuguesa em África nunca se fez com o francês ou o inglês. Aí, sem dúvida, que contribuiu a literatura do Brasil. Muito mais do Brasil que de Portugal: José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Jorge Amado, etc. Nós conhecemos antes de conhecer a literatura portuguesa moderna. (PEPETELA in VENÂNCIO, 1992, p. 98).

Assim, concordando com o pensamento formulado por Chabal (1994:23), poderemos argumentar que, independentemente do espectro de influências, constitui questão relevante nesta análise o modo pelo qual estes escritores africanos puderam conciliar, dentro de suas obras, uma tradição de cultura oral com uma literatura escrita numa língua europeia para desenvolverem, desta forma, a criação de uma nova escrita. Debruçados sobre a particular realização dos autores que se expressam em língua portuguesa na África, nos dedicaremos em seguida à investigação de elementos que situem uma fundamentação dessa escrita contemporânea na oralidade e na performance

CAPÍTULO 3: O FUNDAMENTO DO VERBO



Kerere

A origem mítica de várias culturas, nelas incluindo-se as da África e as das Américas é relatada, em muitos casos, a partir do advento de uma palavra inicial potencializadora de toda a criação. Já em suas primeiras páginas, o *Popol Vuh*, livro sagrado dos antigos maias-quichés da Guatemala destaca o advento de uma palavra que, ao ser proferida por vozes divinas, repercutiu como elemento desencadeador da criação das espécies, fazendo surgir o gênero humano sobre a face da Terra:

Cuando todo estaba en suspenso, en calma, en silencio. Cuando todo era inmóvil, callado, y se veía el cielo vacío, no había hombre, ni animal; pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques. Sólo el cielo existía en toda su extensión. La tierra no se manifestaba entonces. Sólo estaban el mar en calma y el cielo. No había nada dotado de existencia. Solamente había inmovilidad y silencio en la noche. (...). Así que llegó la Palabra. Juntos llegaron el Rey y la Serpiente. En la oscuridad de la noche meditaron ellos sobre la conveniencia de crear al hombre sobre la tierra. Se pusieron de acuerdo. Unieron su pensamiento; como consecuencia, dispusieron la Creación. (POPOL VUH, 1975, pp. 11-12).

A junção dos vocábulos maias *popol*, comunidade, reunião, junta, casa comum, e *vuh*, árvore de cuja casca se fabricava o papel, significando, por extensão, papel e livro, serviu para designar aquele que em espanhol foi identificado como o *Libro del Consejo*. Dividido em três partes, na primeira delas é realizada uma descrição do processo de criação do mundo e do próprio homem pelas divindades do panteão maia: após várias tentativas fracassadas, os deuses concretizariam o intento moldando a humanidade a partir do milho, convertendo-se este vegetal em base alimentar para aqueles povos e motivo pelo qual se autodenominariam *hombres de maíz*. De acordo com o crítico peruano José Miguel Oviedo (1995: 51-52), o *Popol Vuh* representa o livro capital da civilização maia não somente pelo seu caráter histórico e antropológico, mas também pelo conteúdo filosófico e literário que apresenta. Neste aspecto em particular, encontraria paralelo em outros grandes livros sobre a gênese dos povos antigos, a exemplo do Mahabarata, do Upanishad ou da Bíblia Sagrada, tendo exercido um poderoso influxo na imaginação e no pensamento mítico hispano-americano através dos séculos, deixando, inclusive, marcas visíveis na obra de diversos escritores do continente, a exemplo do já referido guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Além de efetivar em parceria com J. M. González de Mendoza uma tradução do *Popol Vuh*, em sua primeira obra de ficção

publicada, *Leyendas de Guatemala*, Asturias havia realizado uma transposição literária escrita da tradição oral maia-quiché da Guatemala, revisitando-lhe a memória pela descrição e recriação do universo lendário em associação com o passado colonial do país. Em outro de seus mais bem recebidos romances, *Hombres de Maíz*, esta relação é ampliada numa perspectiva de denúncia social a partir da própria origem mítica da civilização maia-quiché: se os homens vieram do milho, é preciso semeá-lo para que dele se possa sobreviver. O conflito se estabelece, no entanto, na medida em que outros homens passam a cultivá-lo com o intuito do enriquecimento através da exploração da força de trabalho em condições subumanas, desfiando assim um conjunto de dualidades em oposição: o sagrado e o profano, a realidade e a imaginação, o branco e o índio, o oprimido e o opressor.

Assimilado a partir de sua acepção gramatical, o vocábulo verbo poderá remeter-nos àquela “classe de palavras que indicam os processos, isto é, que se distinguem pelo caráter dinâmico com que expressam o que se passa com os seres ou em torno dos seres”. Interpretado em sentido figurado, entretanto, verbo poderá ser entendido como o mesmo que palavra ou, ainda, desdobrar-se como forma sinônima para discurso. (HOUAISS, 1994:873). Neste sentido, por encarnar tanto a faculdade da fala como a da nomeação das coisas, o verbo como que as corporifica e articula, provendo-as de significação. E ao inscrever-se nessas mesmas coisas, em associação com o gesto, com a imagem e o movimento, pode o verbo, assim performatizado, engendrar com elas outras tantas dizibilidades. Defendendo a idéia de que toda a aventura humana se fundaria precisamente na palavra, o crítico argentino Adolfo Colombres (1995:129-131) lembra-nos que, de acordo com o pensamento cosmogônico guarani, toda a existência está assentada numa palavra original, e que a função fundamental da alma é a de transferir ao homem o dom da linguagem. Esta palavra-alma, *Ñe'eng*, como primeira obra da criação, não apenas se encarrega de humanizar a criatura humana como também faz com que ela participe da própria divindade, abrindo-lhe as portas da natureza a fim de que, através do diálogo com os animais e as plantas, possa descobrir suas linguagens secretas e assim comprovar que tais seres se encontram numa categoria existencial similar à nossa. Também para a tradição bantu, assevera Colombres, o *nommo*, ou seja, a força vital que sustém a palavra é a mesma força da qual se produz toda a

vida: através da palavra o *nommo* penetra nas coisas, informando-as, definindo-as, regendo-lhes a sorte e a identidade.

Na avaliação do escritor cubano Salvador Bueno (1984:13), exemplos como estes envolvendo os mitos de origem constituem antecedentes imprescindíveis para que se possa conhecer a literatura posterior de muitos dos países americanos, o que poderia ser aplicado, se guardarmos as devidas peculiaridades, à realidade literária africana contemporânea. Um dos mitos iorubanos da criação do universo dá conta de que foi etu, a ave conhecida no Brasil como galinha d' Angola quem, "sobre as águas iniciais, ciscou uma porção de terra e a espalhou por todas as direções, fazendo nascer a terra firme" (LOPES, 2004: 227 e 290), sendo por isto considerada a primeira entre todas as aves e o animal mais importante dentro da tradição dos orixás. Esta reverência é igualmente flagrada nas culturas bantas, onde o pássaro tornou-se conhecido pelo nome de kerere e está associado a Ndandalunda, com quem dialogou. Ndandalunda, "a senhora do ouro, dos dengos femininos, da fertilidade e do nascimento", é a divindade banta, *nkinsi* ou inquice das águas que encontra correspondência na Oxum do povo iorubá, muito embora em terreiros brasileiros de tradição banta sua presença tanto possa estar relacionada com a lemanjá iorubana como designar o sobrenome das divindades que vêm do fundo do mar. Conta a tradição que, por se achar muito feia, kerere pediu a Ndandalunda que a ajudasse. Foi então que Ndandalunda, "aquela que é capaz de modificar a todos com a sua doce magia encantada", coloriu-lhe as penas de azul escuro e branco, o pescoço, a cabeça e o bico de vermelho e branco, adornando-lhe graciosamente com uma coroa.

Em tempos de pós-colonialidade, kerere, a galinha d'Angola, foi alçada à condição de ícone em Porto de Galinhas, região metropolitana do Recife. Atendendo à crescente demanda do turismo de lazer nesta parte do litoral brasileiro, sua figura, estendida à da galinha domesticada trazida para as Américas pelos colonizadores europeus, é hoje um cultuado item de mercado, representada que está por peças artesanais, artigos de vestuário e objetos de decoração, além de servir como referência para a propaganda nos guias e folhetos de informação turística. O nome da famosa praia, no entanto, perpetua a memória do tráfico de negros escravizados provenientes de Angola, que eram desembarcados em sua costa para burlar a fiscalização empreendida no período abolicionista. A expressão galinha d'Angola

configurava, pois, o eufemismo utilizado pelos traficantes e sua clientela para referir, de forma dissimulada, as cargas humanas para ali transportadas clandestinamente com a finalidade de abastecer o mercado de trabalho escravo. Não obstante, séculos após o início da experiência colonial portuguesa na África e nas Américas, e na sugestão do gesto sagrado de Obatalá ²², o escritor Germano Almeida recomporia através da palavra escrita uma versão mítica para a origem do arquipélago natal: supostamente desabitadas até 1460, data da chegada dos colonizadores lusitanos àquele território, a existência das ilhas de Cabo Verde aparece justificada por um mero gesto de distração divina:

Conta-se que Deus já tinha acabado de fazer o mundo e distribuído as riquezas que deveriam alimentar os seus filhos que nele ia colocando, negros na África, brancos na Europa, amarelos nas Ásias e Américas, quando reparou nas suas mãos, ainda sujas de restos de barro. Sacudiu-se ao acaso no espaço, mas, pouco depois, viu pequenas ilhas brotando algures perto da África. (ALMEIDA, 1998, p. 11).

Sugeríamos anteriormente que a renovação estética do universo literário lusófono encontra significativos exemplos na obra de escritores angolanos como Ondjaki, Uanhenga Xitu e José Luandino Vieira, com seu trabalho de reapropriação lingüística do português a partir do idioma quimbundo e da realidade cultural dos povos bantos; no empenho dos moçambicanos José Craveirinha, Mia Couto e Suleiman Cassamo; e ainda, acrescente-se à lista, o trabalho de recontação e ficcionalização das narrativas tradicionais bissau-guineenses operada por Odete Costa Semedo, ou o testemunho da condição feminina e da experiência da guerra romanceado por Paulina Chiziane, de Moçambique. Isto para citar apenas alguns criadores em cujos textos se inscrevem, renovadas, dicções ancestrais que viabilizam novos modos de se construir, também pela ficção, olhares africanos sobre a África e sobre o mundo, diferenciando-os daqueles conduzidos pela ótica cultural do Ocidente, ainda que confabulando com ela. Poderíamos, na seqüência, enumerar outros dados que se somariam a estes, ampliando o nosso leque de considerações rumo às literaturas santomense ou cabo-verdiana, por exemplo. Convém ressaltar, no entanto, que o trabalho empreendido por estes e por tantos outros escritores e

²² Orixá superior do panteão iorubano, Obatalá, “o senhor das vestes brancas”, é o criador da Terra e dos seres humanos, tendo participado da modelação de seus corpos físicos a partir do barro. (LOPES: 2004:486-487).

escritoras não está delimitado apenas pelo esforço de ruptura lingüística ou de revisão canônica. Em autores como os acima mencionados:

- a) Os códigos da oralidade e da comunicação não verbal, ao serem retomados, cultivados e dinamizados nas mais diferentes situações, podem ser flagrados numa relação dialógica com a palavra poética em sua realização escrita;
- b) Relêem-se dicotomias como aquelas estabelecidas entre Oriente e Ocidente, oral e escrito, periférico e central, rural e urbano, factual e extraordinário;
- c) Há um considerável movimento rumo à produção cultural em línguas nacionais e à reinvenção lingüística operada no português e no crioulo com a colaboração delas;
- d) A arte da palavra é, por muitas vezes, tratada em sua dimensão performática de verbo, voz, silêncio, movimento, encenação, numa simultaneidade de linguagens onde a palavra escrita se inscreve como uma instância intimamente suplementada por outros componentes culturais, a exemplo do teatro, da mímica, do canto, da dança ou da expressão musical, sugerindo um alinhamento do texto escrito às manifestações do corpo e da voz onde o recurso da memória e de sua reinvenção comparece incorporado pelo fazer literário.

Diversos autores africanos se debruçaram sobre esta relação com a palavra para teorizarem e desenvolverem algumas práticas, como é o caso da *griotique*. Surgida por volta da década de 70 do século passado na Costa do Marfim, e relativa sobretudo à expressão teatral, entre seus mentores e divulgadores se encontravam dois estudiosos da questão *griot*: os dramaturgos e poetas marfinenses Aboubacar Cyprien Touré e Niangoran Porquet. Na perspectiva sinalizada por este último, o termo *griotique* traduzia um conceito literário e artístico de teatro apresentado como representativo de especificidades do teatro negro africano. Ao espelhar-se na arte performática *griot*, a experiência *griotique* reivindicou uma síntese entre poema, drama e narrativa curta, estabelecendo, portanto, um “teatro total”, resultante da integração entre o verbo, a expressão corporal, a música, a poesia, a dança e a recitação. Dela derivaria uma série de outras referências, tais como *griopoèmes*, *griotistique*, *griotude*, *griotisation* e *grioturgie*. E foi bem a propósito desse griotismo,

dessa *mise-en-scène* da fala tradicionalmente vivida na experiência cultural do continente africano que se pronunciou, a partir do universo dos países de língua oficial portuguesa, o crítico Salvato Trigo:

o gesto, a mímica, aliados a uma entoação rigorosa, são linguagens fundamentais na circulação dos textos da *oratura* assim como uma irresistível tendência do homem africano para o circunlóquio, para o prolongamento da *fala*, para, enfim, a criação de contextos precisos para a eficácia da *palavra*. (...) A arte de contar histórias ou, mais rigorosamente, o *griotismo*, exige (...) que a *fala* seja hieroglífica, isto é, total. Não pode ser apenas voz, tem que ser também gesto, mímica, movimento, ritmo (TRIGO, 1981, p.194),

elementos que, associados num mesmo ato performático e disponibilizados a serviço da memória coletiva, tornaram-se fundamentais no sentido da transmissão oral do conhecimento e da perpetuação do saber. Frente às observações traçadas por Salvato Trigo no que concerne à sua particular concepção de oratura, fala hieroglífica e griotismo literário, torna-se necessário um breve esclarecimento a respeito da nomenclatura comumente utilizada para se fazer menção às manifestações literárias de caráter oral.

3. 1 Oratura, oralitura, inscritura

O conceito de oratura, diga-se de passagem, é bastante escorregadio. Na perspectiva que aqui se delineia, tomando por referência o argumento defendido por Salvato Trigo (1981:22), o termo oratura poderá ser assimilado como um conjunto que recobriria "todas as manifestações culturais africanas, neste caso, vulgarmente designadas por "tradição oral", onde estaria naturalmente inserida a atividade dos *griots*. Mas a problematização do tema assume variados contornos em diferentes autores. A moçambicana de origem portuguesa Ana Mafalda Leite (1998:11-12), por exemplo, utiliza o conceito de oralidade com uma dimensão bastante flexível, abrangendo os sentidos conferidos a oratura, literatura oral e até mesmo tradições orais, ainda que considere pertinentes as observações de W. J. Ong no que diz

respeito às designações de oratura e literatura oral ao propor em substituição a estas o uso da expressão *verbal art forms*.

No primeiro estudo de fôlego sobre a questão da oralidade produzido por um autor africano em língua portuguesa, *A narrativa africana de expressão oral*, tese de doutoramento publicada em 1989 pelo também moçambicano Lourenço Joaquim da Costa Rosário, o problema conceitual sobre a produção literária na oralidade inclina-se para a designação de literatura oral, justificada pelo argumento de que

esta característica de criação verbal concede a estas formas literárias uma natureza peculiar que deve ser o ponto de partida para o seu estudo. Pensamos ser esta a base fundamental, a partir da qual se sistematiza toda a diferenciação entre a criação literária escrita e a oral. Não é por acaso que não tem sido fácil encontrar uma designação pacificamente aceite para a criação verbal na oralidade. Antes mesmo de os estudiosos entrarem na apreciação da organização estética dos seus textos, eles debatem-se com a questão de se saber como irão designar tal fenómeno, uma vez que o termo literatura se encontra demasiado comprometido com a escrita, pese embora a anterioridade criativa da oralidade. Daí também, e julgamos que, de uma forma um tanto apressada e outras vezes de uma forma marcadamente ideologizada, se tente legitimar uma adjectivação que, no fundo, pouco tem a ver com a natureza do fenómeno em si.

Temos para nós que ainda assim, a designação mais próxima da legítima será a da Literatura Oral, apesar do aparente paradoxo semântico. Nela está contido o essencial, a característica literária de um acto criativo verbal e sua transmissão na oralidade que faz com que se deva reger por conceitos muito próprios em termos de teoria literária. (ROSÁRIO, 1989, p. 52).

Na perspectiva que fundamenta a análise de Lourenço do Rosário, a designação oratura, legitimada, sobretudo, por estudiosos das culturas anglo-saxônicas, surgiu por oposição em significado e extensão ao termo literatura, mas isto não daria conta, segundo ele, da totalidade de aspectos que distinguem os dois sistemas literários entre si, argumentando ainda que na produção literária oral existe uma postura estética extralingüística que não pode ser abrangida por determinados conceitos de literariedade. Por seu carácter generalizante, a designação tradição oral é também rechaçada por Lourenço do Rosário (pp. 53-54), uma vez que o conjunto de elementos envolvidos na tradição oral ultrapassa em muito o âmbito da criação literária. As opções literatura popular e literatura tradicional tampouco se adequariam a uma nomeação satisfatória dos processos que implicam a produção literária na oralidade: a primeira delas por lhe parecer ambígua, e esta ambigüidade proviria da oscilação que o próprio conceito de “popular” carrega; já literatura tradicional, a segunda, que lhe parece entre todas elas a menos defensável, não sugere sequer a

oposição entre o oral e o escrito. A designação não se sustenta, portanto, ainda pelo fato de que “tradicional” se opõe a “progressivo”, e nem sempre a literatura oral é necessariamente conservadora nem a literatura tradicional é necessariamente oral.

No ensaio intitulado “Oralitura da memória”, ao utilizar-se da expressão oralitura, Leda Maria Martins estabelece uma distinção entre este e o outro termo correlato, a oratura. Segundo a autora, a noção de oratura costuma ser aplicada, pela crítica em geral, tanto para designar as tradições orais clássicas como as contemporâneas, o que marcaria particularmente a textualidade verbal. Alguns críticos vão identificar a oratura com a utilização dos procedimentos da retórica oral na literatura escrita, ou imprimir outras nuances, abrangendo o repertório das artes orais e suas consecutivas performances. A noção de oralitura adotada por Leda Maria Martins, contudo, não nos remeteria

univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais de tradição lingüística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Se a oratura nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (MARTINS, 2000, p. 84).

O conceito de oralitura focado na perspectiva da autora implicaria, em síntese, "esses gestos, essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo" (MARTINS, op.cit., p. 83), que nós poderíamos entender como a revelação de uma inscrição performática da palavra verbal, cuja dizibilidade em “falavra” se suplementa na performance do corpo, convertendo-o em suporte sógnico para a celebração do texto. Oratura, tradição oral, oralitura, oralidades, literatura oral, literatura tradicional, várias foram as tentativas de definição formal desta atividade humana, cada uma delas reunindo argumentos contrários ou favoráveis, mas nenhuma representando um consenso que justificasse, de nossa parte, no âmbito desta investigação, a exclusividade deste ou daquele conceito em particular. Menos preocupados com a definição formal do termo do que com o estudo do fenômeno interativo entre a palavra oral e a escrita através da literatura contemporânea da África, mencionaríamos ainda a proposta teórica de Paul Zumthor. Estudioso das manifestações poéticas da voz humana, além de se

contrapor à abstração que, segundo ele, envolve a idéia geral de oralidade e daquilo que se denomina literatura oral, Zumthor preferiu utilizar, em detrimento desta expressão, uma palavra que identificasse o que ele chama de vocalidade. Colocada, segundo o autor, como uma experiência concreta e sensorial, a vocalidade compreenderia

la historicidad de una voz: su empleo. Una larga tradición de pensamiento considera y valora la voz en cuanto a que produce el lenguaje, en cuanto a que en ella y por ella se articulan las sonoridades significantes. Sin embargo lo que más nos debe ocupar es la amplia función de la voz, cuya palabra constituye la manifestación más evidente, pero no es ni la única, ni la más vital, quiero decir, el ejercicio de un poder psicológico, su capacidad de producir la fonía y de organizar su sustancia. (ZUMTHOR, 1987, p. 21).

Tratada nessa perspectiva zumthoriana, a voz humana se coloca indissociada do gesto, da atuação, posto que se projeta com o corpo em movimento. Recorrendo a Gérard Genette em *Fiction e Diction*, Idelette Muzart dos Santos (1995:33) ressalta que, ao questionar em que condições um texto, oral ou escrito pode ser percebido como obra literária, ou mais amplamente como objeto verbal com função estética, Paul Zumthor colocava a questão da literariedade desse texto insistindo em não estabelecer distinção entre oral e escrito. Esse e outros aspectos representariam, segundo a autora (p. 34), indícios de que o estudo acerca das manifestações literárias orais estaria “saindo do gueto da folclorização que interpunha uma barreira rígida entre as abordagens da escrita e da oralidade” para mover-se “entre as fronteiras da escritura e da voz, do literário e do não literário, do indivíduo e do coletivo, da tradição e da criação”.

Esta linha de raciocínio encontraria alguma medida na própria definição formal que envolve a palavra voz em línguas neolatinas, o português entre elas: conjunto de sons; faculdade da fala; parte vocal de uma composição musical; conselho, advertência, apelo; intimação oral em tom alto; boato generalizado, rumor; direito de falar; forma que toma o verbo para indicar que o sujeito pratica, recebe, ou ao mesmo tempo pratica e recebe a ação (HOUAISS, 1994:887). De modo semelhante se dispõem exemplos igualmente dicionarizados em língua espanhola: *sonido que hace vibrar las cuerdas vocales; calidad, timbre o intensidad de este sonido; grito; palabra o vocablo; cantante; poder, derecho para hacer lo conveniente; parecer o dictamen; facultad de hablar; opinión, fama, rumor; precepto o mandato; facultad de votar; accidente gramatical que expresa si el sujeto del verbo es agente o paciente.*

(REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1992: 2107-2108). Tais acepções reúnem um elenco de significados que podem sugerir uma inscrição performatizada da palavra em contexto oral e escrito, abrangendo tanto a atividade griótica quanto a sua continuidade na experiência literária contemporânea de escritores e escritoras da África.

A idéia de inscrição de que nos estamos valendo aponta para uma categoria artística cuja representação é movente, fluida, aberta, inclusiva, manifestada pelo empenho de interação entre o oral e o escrito, mas assimilando e absorvendo elementos outros como o musical, o cênico e o pictográfico. Calcada nessa dinâmica de apropriação, desapropriação e re-apropriação constantes, sua base expressiva é a performatividade. O composto formado pela cultura Hip Hop, ou por grande parte da literatura africana contemporânea perspectivariam esta idéia, na medida em que tanto uma como a outra se alimentam e retroalimentam, cada uma a seu modo, dos elementos que performam. Na cultura Hip Hop, tratada em seu conjunto, não há uma hierarquia intencional da palavra oral sobre o traço ou o movimento cênico, e mesmo no rap, seu veículo poético-musical, a palavra é uma instância múltipla suplementada pelos demais elementos artísticos *hip hoppers*, a exemplo do grafite. Considerando-se este último termo a partir do seu étimo grego *grapho*, que traduz significados como arranhar, gravar, pintar, desenhar, escrever, compor, inscrever, registrar, pode-se estender esta designação para o conjunto de atividades que incluem não só o desenho, mas também a mensagem verbal. (QUEIROZ, 2002:28). Em grande parte da literatura africana contemporânea esta disposição é claramente evocada, na medida em que a hierarquia da palavra impressa é diluída pelos recursos expressivos calcados na oralidade de que se valem os autores para a consecução de suas obras. Desta forma, inscreve-se nesses textos a sugestão de uma interatividade permanente da letra com a voz, a imagem e o movimento.

Para além dos estudos de Paul Zumthor, a habilidade particular dos *griots* é avaliada por outros autores, a exemplo de Moema Parente Augel (1998:382), como uma confluente associação entre o exercício de contar e a performance cênica, classificando-os de "exímios atores que teatralizam suas narrativas com todo o aparato exigido por uma encenação: a mímica, a gesticulação" e outros recursos igualmente importantes como "os silêncios, o tom de voz, a mudança de registro lingüístico segundo as personagens". Assim relacionada, a figura do escritor africano

contemporâneo aparece freqüentemente permeada por esta postura performática do *griot* ancestral: a de agente mobilizador da memória coletiva, tornando reconhecíveis, a partir do trabalho literário fixado pela escrita, os sinais de continuidade da tarefa desenvolvida pelos antigos contadores e contadoras. Nela passa a ter lugar, poeticamente, uma quase materialidade da palavra pelas imagens descritas, como se faz sugerir, por exemplo, na referência ao personagem principal do conto “No terreiro de Nhô Baxenxe”, do cabo-verdiano Manuel Lopes:

Nhô Baxenxe transformava o passado em coisa palpável, como a manga que se leva à boca. Dava uma qualidade visual e tátil às suas evocações. Apontava nos dedos quando citava casos, “agora este, agora estoutro...”, parecia catar frutos caídos de velhas e fecundas árvores. (LOPES, 1998, p.117).

A operação pode ser identificada também ao longo de diversas passagens assinadas pelo moçambicano Mia Couto, sobretudo naquelas em que, mais do que referenciar, sua escrita busca movimentar-se no sentido de assumir conscientemente um papel memorialista similar àquele característico dos contadores e contadoras de histórias tradicionais, pontuando seus relatos ao sabor da magia e tingindo-os com as cores da imaginação. Encontramos um bom exemplo disto na fala do personagem Domingos Mourão, do romance *A varanda do frangipani*:

Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços dos navios. Recolhia destroços de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore.

Pois, senhor inspetor, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dias me semeiam. (COUTO, 1996, p. 48).

A suposta cisão temporal entre o passado ancestral e o futuro desconhecido é atenuada pelo gesto da sementeira que antecipa o renascimento das raízes. Assim transparece, metaforizado, um presente mediado pela memória cuja continuidade é garantida pelo ato de contar e que tanto dá suporte como substância ao exercício criativo destes autores. Por outro lado, citando a proposta de caracterização de uma

estética africana pretendida pelo crítico nigeriano Fidelis Odun Balogun ²³, Salvato Trigo (1981:148) lembra que a tradicional percepção africana do tempo é totalizante, envolvendo uma simultaneidade entre passado, presente e futuro, no que diferiria completamente daquela que marca o homem europeu ocidental. Isto não denotaria uma incapacidade de assimilar a tripla dimensão temporal, mas, ao contrário, uma diferenciada relação de importância no estabelecimento dela. De acordo com o pensamento formulado pelo também professor de literatura Fidelis Balogun, particularidades dessa estética africana, incluindo aquelas mais especificamente relativas à produção literária, poderão ser avaliadas a partir de pelo menos dez principais características. Destas, concentrando longa apreciação crítica ora concordante ora discordante Salvato Trigo destaca, além da problemática do tempo, outros aspectos como o caráter social das obras, movendo-se dentro de um comprometimento ao mesmo tempo lúdico e pedagógico de seus autores; a relação semiótica que o homem da África mantém com a Natureza; a expressão verbal diferenciada, onde o ritmo extrínseco, a exemplo daquele produzido pelo tantã, é valorizado como traço mnésico e marcado pela capacidade de despertar a emoção tanto no nível psicológico como no nível mágico, tornando-se assim *e-moção*, isto é, movimento de comunhão do homem com as forças cósmicas. A este propósito, Adolfo Colombres ressalta que

el lenguaje del tambor es también palabra, y hasta palabra privilegiada, pues son los muertos los que hablan a través de dicho instrumento, regulando las pulsaciones de la vida. Entre el ritmo de la palabra y el de los tambores se da un contrapunto, un 'diálogo' [pero] el tambor parlante no es un alfabeto Morse, sino una 'escritura' perfectamente descifrable, dirigida al oído y no a la vista. Escritura para comunicar noticias con rapidez, y también para contar y cantar, o sea, literatura narrativa y lírica. Muchas epopeyas sobrevivieron siglos en la piel de los tambores, que eran tocados por profesionales que tardaban varios años en formarse. El ritmo de los toques no constituía un puro efecto musical, sino un auxiliar imprescindible de la memoria, tarea que en la poesía europea cumplieron la rima, la aliteración y el ritmo de la palabra. (COLOMBRES, 1995:130).

A intemporalidade, por consistir numa marca do pensamento tradicional negro-africano, aumentar-lhe-ia o caráter simbólico, ou seja, poético, ocasionando um particular enriquecimento do processo da narração “com a flexibilidade temporal em

²³ BALOGUN, Fidelis Odun. *African Aesthetics: through the looking glass of Femi Osofisan's Kolera Kolej*. Comunicação apresentada na Conferência Anual da ALA, Gainesville (Fla.), 1980. In: TRIGO, Salvato. Luandino Vieira, o logoteta. Porto: Brasília Editora, 1981.

que é possível situá-la”, diluindo “o carácter prosaico que a lógica da sucessividade contém” e ganhando, com isto, “o sabor lírico, a qualidade poética, que é típica da narrativa tradicional africana”. (TRIGO, 1981:151). Acrescente-se, portanto, que esta intemporalidade pode ser assimilada como um elemento desencadeador da memória e de sua recomposição, movendo a narrativa dentro de um processo contínuo de criação e recriação do universo simbólico. No capítulo inicial deste estudo, um ensaio da escritora guinéu-equatoriana Remei Sipi (2004:51) já sinalizava a disposição relacional entre o homem e o tempo africano, defendendo que a realidade do continente, na perspectiva cultural banta, se apresenta como global holística e que a noção de pessoa na África sub-saariana está sustentada na pertença e na interação com o coletivo, sendo a relação com o tempo, seu acesso e vivência caracterizados pela simultaneidade.

Tal condição poderá ser compreendida também, conforme pretende o poeta senegalês Léopold Senghor, a partir da própria sintaxe característica dos idiomas bantos e sua valorização do aspecto verbal:

o tempo, que existe igualmente nas formas verbais negro-africanas, é de pouca importância. O que importa ao negro é o aspecto, a maneira concreta como se exprime a acção. Trata-se, assim, menos de saber quando ela teve lugar do que se ela está terminada ou não, determinada ou indeterminada, momentânea ou prolongada, única ou habitual, fraca ou intensa. (SENGHOR, 1951, p. 42).

Ainda dentro desta relação temporal desenvolvida na tradição dos povos africanos e extensiva aos afro-descendentes, poderíamos afirmar que nela pode se estabelecer uma vinculação com o sagrado, definida, por exemplo, no culto ao inquice angolo-congolês *Tat'etu Kindembu*, também conhecido como Tempo. A origem desta palavra em seu contexto africano estaria, segundo Nei Lopes (2004:645), no vocábulo quicongo *Témbo*, ou *Tembwa*, nome designativo de um inquice, derivando de *témbo*, vento violento. Considerado o senhor das transformações, aquele que conduz e guia o povo nômade através de um bandeira branca cujo mastro é tão alto que pode ser visto de qualquer parte, informação que reforça a compreensão do carácter não hierarquizado da dimensão temporal na tradição africana, a *Tat'etu Kindembu* estão associados tanto a ancestralidade como os tempos cronológico e mitológico. Esta divindade do panteão bantu encontra equivalência em Iroco, orixá fitomorfo jeje-iorubano que tem, em seu culto brasileiro, assentamento na árvore conhecida como gameleira-branca.

A referência feita à presença das árvores nos exemplos de Manuel Lopes e Mia Couto supracitados reitera, pois, traços fundamentais relativos à arte da contação de histórias, situando-as entre o lúdico e o sagrado e assinalando poeticamente um espaço sob o qual os antigos contadores e contadoras costumavam desenvolver as suas performances. Além desse particular envolvimento entre a atividade griótica e o abrigo proporcionado pela sombra das árvores frondosas ou em volta das fogueiras, madeira consumida em fogo, o culto a estes vegetais revela uma série de outros aspectos, dentre os quais se destacam o utilitário e o medicinal, situação perpetuada nas Américas e no Caribe pela associação a crenças autóctones pré-colombianas:

Segundo a tradição negro-africana e sua recriação nas Américas, as entidades espirituais podem estabelecer sua morada em qualquer objeto natural - em uma árvore, por exemplo. Isso se dá porque um espírito ou entidade pode tomar-se de afeição especial por determinada árvore, que, assim, se sacraliza, e suas cascas, folhas e resinas adquirem poder e eficácia rituais. (...)

Algumas delas, entretanto, extrapolam o simples papel de morada dos deuses e se configuram como divindades, sendo humanizadas e relacionadas a santos católicos. É o caso, sobretudo, de Iroco, árvore e orixá, na África e nas Américas. Dentre os mitos iorubanos de criação do mundo, um deles diz que Orixalá, ao criar o Universo, moldava, continua e simultaneamente, um ser humano e um ser vegetal, e seus duplos espirituais. Assim, a cada pessoa existente no mundo corresponderia uma árvore, algumas delas sagradas. (LOPES, 2004:76).²⁴

Na África, *Iroko* é o nome iorubano para a *Teca africana*, “árvore de madeira escura, rija, extremamente durável, muito apreciada na confecção de mobiliário” e que, de acordo com a crença iorubá, serve de morada para “entidades sobrenaturais, travessas e brincalhonas, chamadas *òro*”. Nas Américas, além da já referida associação brasileira à gameleira-branca, Iroco, *Tat’etu Kindembu* ou Tempo tem como assentamento cubano a *ceiba*, espécie arbórea consagrada a Xangô na *santería* e que no Brasil é conhecida por sumaúma. (LOPES, 2004:180 e 346). Nome escolhido para o primeiro livro de poemas publicado por uma escritora hispano-africana, Raquel Ilonbé, em 1978, a *ceiba* é originária da zona tropical do continente americano, ocorrendo ainda na África Ocidental e no sudeste da Ásia. Também conhecida entre os guinéu-equatorianos como *capoquero*, é considerada a árvore nacional do país, ilustrando tanto a sua bandeira como o seu escudo oficial,

²⁴ Proveniente da forma iorubana *Òrìsà nlá*, o termo Orixalá designa um dos títulos de Obatalá.

além de consistir numa referência dentro do conjunto de narrativas orais circulantes em seu território.

Ressalte-se que este vegetal também foi amplamente reverenciado por vários povos pré-colombianos na condição de árvore sagrada, com a prática de variados ritos celebrados sob a sua copa. Entre os maias, por exemplo, a *ceiba* figurava a própria representação do mundo: as folhas e galhos como o céu, o tronco como a terra e as raízes como as profundezas subterrâneas, ou seja, o inframundo. Esta tradição é mantida pelos seus descendentes até os nossos dias, chegando mesmo a ser igualmente decretada árvore nacional na Guatemala. Não é demais lembrar que muitos dos próprios códices, livros produzidos por algumas das civilizações pré-colombianas foram confeccionados a partir da casca de certas árvores, como a já mencionada *vuh*. Conclui-se, portanto, que o encontro verificado entre as tradições de origem africana e pré-colombiana nas Américas e no Caribe, tendo a figura das árvores como espaço ritualístico, de convivência social, de decisões políticas e de preservação da memória, além de fonte produtora de raízes, folhas, flores, frutos e matéria prima necessária para a construção civil, a carpintaria, a navegação ou a obtenção do papel e do fogo repercutiu naturalmente sobre a expressão cultural, artística e literária de seus povos.

Retomando o exemplo dado da literatura cabo-verdiana através do conto de Manuel Lopes, a dupla condição de curandeiro e sábio contador de histórias sintetiza as ações do personagem Nhô Baxenxe na caracterização pretendida pelo autor. A tradicional concepção africana da velhice é sugerida a partir de quando o velho Baxenxe, a um só tempo feiticeiro e *griot*, se movimenta simultaneamente entre os domínios de um conhecimento mais amplo cujas bases estão calcadas na memória, no saber ancestral e poeticamente situadas embaixo de “fecundas árvores” das quais parecia catar “frutos caídos”. Situações semelhantes se repetem através dos conteúdos produzidos por grande número de autores e autoras africanos contemporâneos, como é o caso da menção realizada pelo angolano Manuel Rui que reproduzimos em epígrafe para o primeiro capítulo: a existência do texto oral se justifica não apenas na fala, no gestual ou na dança evocados pela memória, ou seja, pelo conjunto de elementos performativos que redimensionam a sua enunciação em “texto falado, ouvido e visto”, mas também, como faz questão de evidenciar o autor, “porque havia árvores” embaixo das quais se processavam estes

eventos. Vários escritores africanos deixam transparecer esta relação a partir do próprio título escolhido para as suas obras, como é o caso dos já mencionados *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, e *Ceiba*, da guinéu-equatoriana Raquel Ilonbé, bem como o da santomense Conceição Lima em *A dolorosa raiz do micondó*, ou ainda o do moçambicano Suleiman Cassamo em *Amor de baobá*.

Proveniente do vocábulo árabe *buhibab* e cientificamente conhecido como *Adansonia digitata*, o baobá, bem a propósito, é uma gigantesca espécie arbórea da família das bombacáceas que desenvolve um tronco bastante espesso, rico em reservas de água, apresentando folhas digitadas e frutos capsulares. Conhecido por sua grande longevidade, este vegetal pode alcançar até cerca de seis mil anos de existência, pelo que costuma ser referenciado como a árvore da vida, ou a árvore-dos-mil-anos. De grande valor cultural, utilitário e simbólico, é identificado em terras africanas por diferentes nomes, sendo *adansonia*, *baobab*, bondo, embondeiro, imbondeiro, micondó, mulambe e *monkey-brad-tree* alguns deles. Na África negra, como vimos, o tradicional exercício de contação de histórias esteve intimamente associado à presença de espécies como estas, que são consideradas “árvores das palavras”. Caracterizava-se assim um espaço real e simbólico para a tomada de decisões coletivas e para a transmissão do saber e do conhecimento, fazendo com que a expressão do verbo, ao mesmo tempo lúdica e sagrada, se produzisse como um prolongamento da fala na corporeidade do gesto, elemento fundamental para a perpetuação da memória e para a manutenção das identidades culturais.

A clara referência ao episódio colonial da “árvore do esquecimento”, observada em alguns textos de autores africanos contemporâneos, dispõe essa relação entre a árvore, o tempo e a memória na condição de um interdito. Por determinação do tráfico, antes do embarque nos navios negreiros os escravos comercializados deveriam passar por um ritual que simbolizava o esquecimento: consistia na realização de um número específico de voltas ao redor de uma árvore, escolhida para este fim. Tal ato deveria representar para os negros cativos o esquecimento do seu passado na África, apagando da memória a sua verdadeira identidade e fazendo com que, deste modo, pudessem se sujeitar e se adaptar mais pacificamente à vida servil em seus respectivos destinos. Outras interpretações situam a execução deste ritual como um mecanismo de defesa dos traficantes contra possíveis feitiços ou pragas evocadas pelos traficados (LOPES, 2004:76). Não será difícil constatar que,

por vários motivos, a intenção dos traficantes acabaria malogrando, destacando-se aí desde a reação instintiva e natural, com os levantes e os motins ainda nos navios; as rebeliões organizadas mais tarde, já nas terras dos seus amos; o recurso do aborto provocado por grande número de mulheres que, assim procedendo, recusavam-se a engendrar em seus ventres mais um escravo; à conhecida resistência individual na forma da fuga, ou cimarronagem, e da instituição organizada dos quilombos, conhecidos na América de colonização espanhola por *cumbes* ou *palenques*.

Um exemplo bastante expressivo dessa relação é flagrado no romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, através do diálogo entabulado entre três personagens bastante diferenciados entre si. O primeiro deles, Lázaro Vivo, é o curandeiro da aldeia moçambicana de Vila Longe, para onde viajara o segundo, Benjamin Southman, um historiador estadunidense em busca de suas raízes negro-africanas ao mesmo tempo em que se dedicava ao levantamento de dados científicos para a Save Africa Found, organização de supostas pretensões humanistas à qual se vinculara. Finalmente, o terceiro, o alfaiate Jesustino Rodrigues, é um indiano emigrado de Goa para Moçambique que adota a estratégia de mudar de nome a cada novo aniversário, e aqui temos uma clara referência ao caráter transformador do tempo nas culturas tradicionais africanas. A conversa gira em torno de uma possível relação escravagista entre etnias ancestrais demarcada justamente por esse sentido de interdição da memória, que o narrador se encarrega de reforçar. Dispondo-se diante de um embondeiro, ou mulambe, assim se pronunciam as personagens:

- *Esta é a árvore.*

- *A árvore?*

- *A árvore do esquecimento.*

Não havia em toda a redondeza um exemplar maior de mulambe. A árvore era conhecida, desde há séculos, como “a árvore das voltas”: quem rodasse três vezes em seu redor perdia a memória. Deixaria de saber de onde veio, quem eram os seus antepassados. Tudo para ele se tornaria recente, sem raiz, sem amarras. Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia.

Tinham sido os escravos que plantaram a grande árvore, foram eles os primeiros a fazer uso dela. Benjamin pensou: pela dificuldade que tinham de recordar, todos os habitantes de Vila Longe deviam ter rodado em volta do majestoso tronco. As palavras de Jesustino apenas confirmavam a sua suspeita:

- *Eu mesmo já dei voltas e voltas em seu redor.*

- *Por que, Jesustino?, quis saber o americano.*
- *Para me esquecer de quem fui.*
- *Por que é que quer lavar-se do passado?*

Não era lavagem que o goês ambicionava. Ele queria era sujar o tempo, sujá-lo até ficar turvo e ninguém poder olhar através dele.
(COUTO, 2006, pp. 320-321).

Para a escritora Toni Morrison, que se dedicou a tentar descrever de forma literária a situação dos escravos e de seus descendentes na experiência dos Estados Unidos da América, a necessidade de recordar esse passado escravocrata se coloca como um processo complexo, justamente porque para ninguém resultava confortável visitá-lo. O ato de esquecer se tornara algo importante para todos, não só pelo lastro de sofrimento vivido pelos negros e seus descendentes como também pelo próprio sentimento de vergonha experimentado pelos brancos. Por outro lado, a busca de um preenchimento dos vazios da História impulsionaria na escritora a necessidade de uma re-ativação dessa memória, determinada já não pelo simples ato de recordar, mas pelo que ela mesma passou a identificar como um exercício de rememoração:

Así que inventé una palabra, que en inglés es re-memory. Que es más que recordar, y que también es una reconstrucción, volver a unir las piezas, las partes del cuerpo, las anécdotas, los sueños, los rastros de la memoria, volver a unirlos para formar un todo unificado, o inteligente. Se parece más a la arqueología: el escritor encuentra un fragmento, o un trozo, de algo que existió en la antigüedad, y quizás encuentre otro trozo, y otro, pero para unirlos es necesario inventar o imaginar los trozos que faltan para completar los fragmentos que hemos encontrado. Es por eso que quería que la palabra re-memory, recordar, abarcara todas esas cosas. (MORRISON, 2004, p. 4).

Assim como acontece no supracitado romance de Mia Couto, em que vários personagens se vêm envolvidos, cada um a seu modo, num processo de reconstrução de suas histórias de vida, o ato de recordar associado à dinâmica da imaginação criadora pontua a escrita de vários autores africanos contemporâneos, questionando, reinterpretando ou mesmo revertendo, em muitos casos, os equívocos cristalizados pela história oficial. Estas interferências sobre o processo mnemônico, ou, para dizê-lo com as palavras de Toni Morrison, este ato de recordar estaria forjando outros processos de formulação identitária ao mesmo tempo em que consubstanciaria novos ingredientes para a expressão artística e a criação literária destes escritores e escritoras. Desta forma, é conveniente ressaltar ainda a relação entre oralidade e escritura como elementos emblemáticos da escrita

africana e afro-descendente contemporânea, considerando-se que tais autores e autoras são, em sua grande maioria, provenientes de um contexto híbrido dos dois sistemas, cujos resultados tendem a alternar ou transgredir performativamente, de maneira mais ou menos evidente, os parâmetros assimilados da chamada norma culta da língua. Questionada acerca da importância da literatura oral em sua obra, a própria Toni Morrison reafirmou seu particular empenho para que

el lenguaje del libro fuera muy representativo de la oralidad, del lenguaje coloquial, vernáculo, así como del lenguaje estándar o literario (pues) quería utilizarlos todos para dar vida al idioma, para decir ciertas cosas que a lo mejor de otra manera no se pueden expresar. Además, yo provengo de una cultura muy oral en la que un ligero cambio de tono o de énfasis supone una diferencia muy grande. Por ejemplo, hay muchísimas formas de decir "Aha". Puede pronunciarse como si fuera un "sí", o puede que lo digamos de una forma que signifique "no", o podemos decir por ejemplo: "¿Aha?"... y así hasta unas 150 versiones distintas de la misma palabra. Yo quería que esa cualidad estuviera presente también en la literatura. (Op. cit, p. 5).

Atentos, pois, ao caráter tonal de muitas das línguas africanas referidas, e considerando as implicações semânticas decorrentes das possíveis mudanças de tom, dado que por si só contrapõe esses idiomas ao conjunto lingüístico não-tonal representado pelos idiomas indo-europeus, o entendimento do papel desempenhado pela palavra oral no contexto literário contemporâneo da África e de algumas experiências afro-descendentes pode, assim, ser ampliado se nos detivermos, como pretende Salvato Trigo, na compreensão desse seu aspecto de prolongamento da fala que se estende, de acordo com a argumentação de Inocência Mata (2000: 9), na assimilação de uma experiência literária "que actualiza certo saber de uma civilização em que o Verbo oral funda a cosmogonia do Ser e da Vida" e onde tudo é tecido "numa obra que evidencia um compromisso produtivo entre a voz (da tradição) e a letra (o saber da modernidade)", revelando e inscrevendo naturalmente, através do desenvolvimento da expressão literária escrita, elementos que caracterizam a performance dos contadores e cantadores.

3. 2 Contadores e cantadores

O conjunto poético recitado, cantado, improvisado ou escrito, presente nos bairros populares, nos centros nervosos das grandes cidades, nos meios de comunicação de massa, do rádio à Internet, ilustra, de acordo com o pensamento de Idelette Muzart dos Santos (1995:37), “as complexidades das relações possíveis entre voz e escritura, tradição e criação”, fundamentando-se nos termos da comunicação que “podem ser modalizados pela voz e/ou pela escrita”, o que vem de encontro às teorias que “insistem em ver no oral a infância da literatura e na escritura o desembocar e a diluição da tradição oral”. Neste cenário, merecem destaque manifestações afro-descendentes originárias da área das Antilhas como a *poesia-son*, a poesia *dub* e o rap, assimiladas que foram pelas culturas urbanas do mundo contemporâneo. De acordo com o crítico cubano Emilio Jorge Rodríguez (1995:551), o vocábulo *dub* origina-se da terminologia musical e se presta a variadas interpretações relativas a um estilo particular do *reggae*, ao processamento técnico de mixagem de uma gravação, ou a diferentes versões remixadas de uma mesma canção, realçadas por efeitos de estúdio. No que diz respeito à sua definição literária, recorrendo às formulações do poeta jamaicano Orlando Wong (Oku Onuora), Rodríguez assegura tratar-se de um texto construído em ritmo de *reggae*, ou seja, que inclui um ritmo interior e uma maneira peculiar de declamação, permitindo com que a poesia não seja desfrutada passivamente, apenas através da leitura individualizada, mas que alcance um grande impacto sobre o público por sua sonoridade, seu ritmo, sua pulsação e sua interatividade. A recitação é realçada através do uso performático da voz, à maneira dos contadores e pregões, em que o declamador opera a distorção do instrumento bucal, convertendo-o em gritos, ruídos e até mesmo em silêncio repentino.

A realização de efeitos percussivos com a voz é também um velho costume caribenho, conhecido nas Antilhas Francesas por *boula gyel* e, em Cuba, por *descarga*. Sua origem estaria na proibição e confisco dos tambores por parte dos antigos senhores coloniais, a fim de evitar as danças e cultos religiosos dos escravos. Estes hábitos culturais, no entanto, jamais deixariam de existir, substituídos que foram por uma cada vez mais sofisticada técnica de percussão

vocal. Tal habilidade serviria também, como se viu aqui, de suporte criativo durante o recital *dub*. Com representações diferentes para cada ocasião e para cada texto, a poesia *dub* estabelece vínculos genéticos com o negrismo hispano-caribenho de meados das décadas de 20 e 30 do século passado (RODRÍGUEZ, 1995:552), no qual se destacou a *poesía-son* de Nicolás Guillén. Em significativos momentos da obra poética deste autor poderão ser flagrados, de forma bastante peculiar, diversas aproximações realizadas entre a oralidade afro-cubana, a poesia dita popular e a tradicional música do país, num curioso e crescente movimento em direção à escrita poética. Segundo o crítico peruano José Miguel Oviedo, sobretudo nos poemas reunidos em *Motivos de son* e *Sóngoro cosongo*, Guillén mais propriamente utiliza

los esquemas rítmicos (ya que no métricos) del *son* cubano como la estructura fundamental de su lenguaje: lo que tenemos son *poemas-sones*, en perfecta alianza. El *son* es una forma afrohispana (....) que comienza con una serie de coplas (o recitativo) que exponen el tema central, seguidas por un comentario o conclusión ("montuno") que repite un estribillo cuya intención es irónica, crítica o meramente sonora. A Guillén le permitía crear pequeñas escenas de la vida popular, de negros, mulatos o blancos pobres, y rematarlas con una aguda observación de su cosecha sobre situaciones o comportamientos sociales concretos. (OVIEDO, 2001, p. 440),

procedimento que pode ser flagrado inclusive na produção poética *rapper* de muitos grupos cubanos, a exemplo do internacionalmente conhecido Orishas. Este grupo vem produzindo, ao longo de sua trajetória, uma performance artística que referencia tanto a rítmica do *son* e de outras matrizes sonoras do Caribe como a religiosidade da *santería*, os "africanismos" da língua espanhola, a tradição oral da *guajira*, a arte dos repentistas em seus *contrapunteos* e *controversias* ou a *poesía-son* de Nicolás Guillén. Ao relacionar algumas questões referentes à tradução cultural viabilizada pelo rap a partir de Cuba, o crítico do jornal *Granma*, Pedro de la Hoz, argumenta que

las mayores posibilidades que se le abren al rap cubano pasan por el autorreconocimiento del mestizaje como valor medular de un movimiento cada vez más amplio en número y que, al mismo tiempo, necesita ser cada vez más exigente. No se trata tan solo de afirmar una corriente identitaria ni de la búsqueda de un apellido que conceda carta de ciudadanía a una cultura musical importada, sino de pensar y sentir el rap desde una perspectiva integradora, a tono con el verdadero sentido de su universalización. (...)

En la mente de los cultores y receptores cubanos de esta cultura musical está por abrirse paso una dimensión conceptual que sitúa el rap en las mismas coordenadas que determinaron una personalidad propia en el jazz. Si hoy se habla de jazz latino es porque el encuentro de ese complejo

musical afronorteamericano con la música cubana se fundó en una base dialógica, de mutuos préstamos e interrelaciones. Pronto, estoy seguro, se hablará de rap cubano con la misma fuerza, en la medida que sepamos cuidar la diversidad de nuestro perfil mestizo.²⁵

Surgido em Cuba em meados do século XVII, o *son* é uma espécie de célula ou matriz cultural caracterizada pela combinação entre música, dança e poesia de tradição oral que se desdobrou em diversas outras manifestações da cultura nas Américas, influenciando diretamente a lírica de autores como Guillén ou gerando conceitos polêmicos como o da salsa, etiqueta sob a qual a indústria fonográfica passou a agrupar, a partir do início dos anos 70 do século passado, vários ritmos de origem afro-cubana e caribenha na trajetória da mundialização. Contestada veemente por alguns segmentos, mas firmando-se cada vez mais intensamente como item de mercado, as polêmicas deflagradas em torno da *salsa* podem remeter-nos à corrente de pensamento que assimila a América como um conceito em expansão: o próprio vocábulo *salsa*, que em língua espanhola serve para designar molho, mistura, mescla, fusão, revela, nessa expansibilidade semântica, um caráter análogo àquele que se estabelece na tentativa de conceituação do continente. Influenciando, como já foi dito, o próprio rap produzido em Cuba, a rítmica do *son* valoriza e intensifica a performatividade dos poetas rimadores do Hip Hop, uma vez que estes tampouco ignoram a cultura do repente em seu país.

Produto da diáspora caribenha nos Estados Unidos da América durante os anos 70 do século passado, o *rhythm and poetry* surgiu uma década antes, através da experiência *toaster* jamaicana: herdeiro cultural da poética oral difundida pelos *griots* africanos e trazida pelos escravos, o rap foi se formatando tecnicamente a partir do *toast*, espécie de recitativo rítmico criado pelos disc-jóqueis da periferia de Kingston ao som de ritmos do Caribe, marcando assim uma espécie de etapa intermediária ou elo de ligação entre o *griot* do passado e o *rapper* contemporâneo. A origem *toaster* do rap é flagrada também na própria estruturação do texto escrito e verbalizado, que pode variar da versificação rimada e metrificada à longa sucessão de versos livres criados pelos MCs e pontuada pelo fundo sonoro manipulado pelos DJs, num meio-caminho entre a reportagem e a música, ou entre esta, a prosa e a poesia. De forma

²⁵ HOZ, Pedro de la. Todo sea por el mestizaje. Disponível em: <http://www.granma.cubaweb.cu/secciones/comentarios/coment364.htm>. Acesso em: 12 ago 2003.

sincopada, realizando mixagens sonoras artesanais sobre fundo musical, os *toasters* desenvolviam um discurso bem humorado e dançante que tematizava questões relacionadas com os desmandos administrativos, a intolerância às diferenças, a violência urbana e outras mazelas comuns aos habitantes das periferias. No processo de migração para a cidade pós-industrial, sobretudo para os guetos negros e hispânicos de Nova Iorque, ao entrar em contato com a dança do *break* e a arte da grafiteagem, esta atividade poética passou a ser difundida com o nome de rap e a integrar o chamado universo cultural Hip Hop.

Constituído pela junção de duas gírias da juventude da época: saltar (hip), movendo os quadris (hop), o Hip Hop poderia ser descrito em termos estruturais como uma cultura performática de rua desenvolvida através de três grandes modalidades expressivas: a cênica, caracterizada pela dança e pela mímica originalmente criada por jovens porto-riquenhos de Nova Iorque como forma de protesto contra a guerra do Vietnã; a plástica, constituída pela atividade icônico-textual dos grafiteiros e grafiteiras através da escrita pictográfica e da pintura mural; a fonética, subdividida em vertente poética, na poesia dos mestres e mestras de cerimônia, e a vertente musical, capitaneada pelos disc-jóqueis de ambos os sexos. Assim, *break*, grafite, DJ e MC, os quatro componentes básicos do Hip Hop, logo se reuniram para constituir um quinto elemento, o social, caracterizado pelo empenho das posses ou *crews*, coletivos juvenis que existem nas comunidades periféricas no sentido de contribuir com o processo de cidadania através da sensibilização política e da ação social e artística organizada. O caráter politizado deste discurso, inserindo em seu eixo temático questões relativas a raça, etnia, sociedade, classe ou identidade cultural, alinha-o estilisticamente a uma tendência da produção literária de vastas zonas da África, das Américas e do Caribe que se move em torno de uma discussão das diferenças em variados níveis. Na poesia de Cordel nordestina e no *corrido* mexicano, manifestações veiculadas tanto oralmente, apoiando-se na música, como através de material impresso e ilustrado com gravuras, encontramos farto material relativo a essa preocupação. Um claro exemplo está no papel que o *corrido* desempenhou durante a Revolução Mexicana, no início do século passado, desdobrando-se nos tempos atuais em vertentes diferenciadas como o *narcocorrido*, que realiza uma fusão estilística entre o *corrido* tradicional e a estética *rapper*.

Com base nas evidências descritas, parece justificar-se, também através do rap, o caráter claramente reivindicatório de grande parte de suas manifestações, sendo precisamente ele um veículo de vozes e identidades à margem. Na condição de poética da oralidade contemporânea, assimilável como produto audiovisual da cultura urbana pós-industrial e, conseqüentemente, como item de mercado, acessível nos formatos CD e DVD, mas também em arquivo sonoro MP3 através de inúmeros sítios na Internet, rápida seria a sua difusão através do mundo inteiro, destacando-se ainda uma tendência de fixação como literatura escrita. A cultura de rua Hip Hop é, portanto, um espaço extremamente dinâmico no qual, para além do exercício poético verbal e da rítmica musical que lhe caracterizam, pode o rap dialogar diretamente com os elementos que tanto lhe suplementam como lhe proporcionam um suporte interativo, entrelaçados que estão num conjunto performático maior.

Da mesma maneira como ocorre com os procedimentos de criação nas composições musicais e em outras práticas poéticas da oralidade, o exercício criativo do rap pode verificar-se tanto individual quanto coletivamente. Em seu processo de elaboração conjunta, não é raro que chegue a reunir um número superior a dois parceiros rimadores, que se revezam na apresentação de suas estrofes e linhas de versos, ou mesmo inferindo diretamente na performance dos colegas com a emissão de palavras, onomatopéias, interjeições e estrofes inteiras, suplementando-lhes a atuação. Esta é uma prática recorrente nas sessões de improviso na rima, o que realça de forma inequívoca, também através do fazer poético, o caráter interativo e coletivizante inerente às manifestações da cultura Hip Hop ou, mais especificamente, suas estratégias de dizibilidade pela interação produzida entre a rítmica musical, o texto pictografado, a linguagem corporal e a verbalização do discurso poético. Em síntese, através das manifestações conjuntas que caracterizam a cultura Hip Hop, a poesia pode transparecer:

- a) Verbalizada, através da récita e do discurso ritmado proferido pelos mestres e mestrizas de cerimônia, ou MCs;
- b) Vocalizada, no canto falado, na percussão de boca, nas interjeições e nas onomatopéias viabilizadas pela dicção desses mesmos poetas;
- c) Visualizada, no empenho de fusão entre códigos visuais e lingüísticos que correspondem à escrita pictográfica dos grafiteiros e grafiteiras;

- d) Encenada, na disposição mímica facial e gestual que se traduz pela linguagem corporal dos dançarinos e dançarinas, bem como dos próprios poetas rimadores;
- e) Sublinhada musicalmente através das bases sonoras que lhe servem de marcação, bem como revelada ou simplesmente sugerida pelas técnicas do *sampleamento*, do *scratch* e de outros recursos utilizados pelos DJs a fim de proporcionarem suporte ou suplementação rítmica à mensagem poética verbal, antes, durante e após sua enunciação.²⁶

No rap, por conseguinte, a palavra se inscreve em *palavra*, em performance, nas múltiplas associações do texto em sintonia com o gesto, o traço, a música, a encenação e o movimento corporal harmonioso, sincronizado, confluindo para uma dizibilidade do corpo como um todo, poetizado e pleno. O entendimento desta questão, envolvendo num mesmo conjunto memória, imaginação, testemunho, improviso, expressão poética e artística conduz à assimilação de práticas culturais desenvolvidas em várias outras partes do mundo contemporâneo. Por este seu caráter inclusivo, e até por razões de afinidade identitária, logo se daria a penetração do rap também por toda a África, estendendo-se desde os países do Magreb até o extremo sul do continente. Em sua condição de cronista urbano, contador, cantador e performer, o MC encontraria, pois, muito de suas origens, de suas memórias histórica e cultural, de sua própria substância e significação na tradição oral dos antigos contadores e contadoras de histórias.

A poesia rap, particularmente recortada em sua ocorrência nos países africanos de língua oficial portuguesa, encontra perfeita sintonia estilística com outras expressões culturais autóctones, marcando presença também através de uma

²⁶ O *sample* consiste na combinação de trechos de uma gravação onde voz, ritmo e melodia são remixados e reutilizados como efeito suplementar à performance *rapper*. Por meio destas colagens, os DJs podem reproduzir intencionalmente pequenos discursos poéticos e frases musicais, retrabalhando-os com sofisticação, além de viabilizarem, num mix de sonoridades variadas, o diálogo de vozes “reais”, ao vivo, com vozes pré-gravadas e disponibilizadas eletronicamente. Já o *scratch* é o resultado da manipulação, também pelos DJs, de um *long play* de vinil em movimento, girado estrategicamente para frente e para trás. O atrito da agulha contra a superfície do disco reproduz uma sonoridade semelhante à de um arranhão, que pode ser empregada tanto para realçar uma palavra ou verso proferido como para sugerir, em meio à performance *hip hopper*, palavras não verbalizadas efetivamente.

crescente simbiose com elas. Pelo que se fez registrar ²⁷, os primórdios do Hip Hop cabo-verdiano e os primeiros raps cantados em língua crioula apareceram no arquipélago por volta de 1994, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, bem como no seio das comunidades cabo-verdianas em terras portuguesas. Os naturais do arquipélago constituem a maior colônia estrangeira em Portugal. Este dado talvez justifique, dentro de alguns segmentos *hip hoppers*, a movimentação rumo ao crioulo cabo-verdiano como recurso de expressão no processamento da rima rap. O DJ Kronik, juntamente com o grupo TWA, por exemplo, dedicou-se a esta atividade apostando no fato de que um rap cantado na língua de Cabo Verde seria "um rap nacional tanto como o português", uma vez que essa linguagem de rap "está muito presente nos subúrbios e quem está dentro do movimento vê que o rap crioulo é cada vez mais importante". ²⁸ Com uma população interna inferior àquela contabilizada pelo número de cabo-verdianos emigrados, é compreensível que muito da produção *rapper* do arquipélago seja proveniente de grupos que atuam fora de seus limites geográficos.

A partir de suas bases internacionais, estes grupos difundem uma criação poético-musical tanto em crioulo como em português com sotaque cabo-verdiano onde a afirmação identitária é tema recorrente: *Se bô é Cabverdian! Valorizá bô Pátria* é a inscrição que abre a página inicial do Underground Kriolada Demotráfico, um dos sítios dedicados à cultura Hip Hop daquele país na Web. ²⁹ Filho de imigrantes cabo-verdianos da ilha de Santo Antão, o *rapper* Nuno Santos, o Chullage, declara sentir-se verdadeiramente africano. Em nome dessa identidade é que defende posições políticas categóricas, denunciando que "os imigrantes têm o direito de vir para a Europa buscar aquilo que o Ocidente lhes tem vindo a roubar", que "se o Ocidente tem mais riqueza é porque andam a roubá-la ao resto dos países", ou ainda que "paternalismo é racismo". ³⁰

As perspectivas de processamento do rap e da cultura Hip Hop em territórios

²⁷ L.M. *No início era... rap*. Disponível em: <http://www.geocities.com/demotrafico>. Acesso em: 10 jul 2004.

²⁸ DJ KRONIK. A inevitável desforra. Entrevista a Rui Meireles. Disponível em: http://www.h2tuga.net/entrevistas/024_kronic.php. Acesso em: 10 jul 2004.

²⁹ Disponível no endereço: <http://www.geocities.comcom/demotrafico/barra.htm#>

³⁰ CHULLAGE. Os homens só serão iguais quando puderem ser diferentes. Entrevista a Raquel Varela. Disponível em: http://www.h2tuga.net/recimprensa/reportagens/chullage_ruptura53.php. Acesso em: 10 jul 2004.

de Angola e Moçambique apresentariam, contudo, perfil um pouco diverso daquele que caracterizou a experiência alcançada em Cabo Verde. A sucessão de violentos conflitos armados, envolvendo grupos étnicos e segmentos ideológicos rivais pela disputa do poder, não somente colocou a população civil destes dois países na linha de fogo entre as facções oponentes como também mergulhou esta mesma população numa outra guerra, marcada pelo silêncio e pela invisibilidade. Estes e outros fatos teriam determinado, como não é difícil deduzir, rumos mais tortuosos também para as investidas culturais e para o florescimento de outras modalidades expressivas, entre as quais uma produção poética de feição *rapper*. Em Moçambique, país onde predominam dez grandes grupos étnicos cujo relacionamento não se pode considerar exatamente como harmonioso, caracterizando-se por uma pouca cooperação recíproca, a questão identitária também se faz presente com destaque na poesia de feição Hip Hop. De acordo com o testemunho do antropólogo Hermano Vianna, os moçambicanos

trafegaram numa frenética montanha-russa de transformações políticas radicais nos últimos 30 anos. Muitos jovens ainda pensam suas vidas divididas em vários tempos: o tempo dos portugueses; o tempo de Samora; e, agora, o tempo do FMI. De colônia lusitana para o coletivismo marxista e daí para a MTV (via uma África do Sul pós-apartheid) num piscar de olhos (...) o rap moçambicano, ao mesmo tempo em que celebra a possibilidade de ter um Nike Air (e a estréia, naquele mesmo dia, do presidente Chissano numa reunião da Commonwealth), faz a crítica feroz da pobreza criada pelo neoliberalismo globalizado. (...)

O (grupo brasileiro) Racionais e sua legião de fãs cantam: "Periferia é periferia em qualquer parte". Faz sentido. Mas a comparação entre o lugar que o rap cantado em português e a "americanização" ocupam na periferia de Moçambique e do Brasil mostra que o mesmo estilo musical pode fazer sentidos e ter conseqüências político-culturais completamente diferentes devido a contextos irremediavelmente locais. Ainda bem que assim é: se a globalização nos empurra para uma inevitável periferia, que esse lugar seja o mais heterogêneo e complexo possível. Só assim estaremos disponíveis para surpresas, transformações e novas músicas que combatam tudo aquilo que nos torna, muitas vezes com muito orgulho, periféricos.³¹

Mudanças de regime político-econômico, guerras civis, globalização, conflitos entre etnias, avanço da Aids, desilusões políticas: tamanha ebulição vem ocasionando, evidentemente, profundo impacto no discurso *rapper* produzido a partir de especificidades moçambicanas, bem como promovendo uma incisiva e permanente reflexão sobre elas. A questão da diversidade étnica e lingüística, como

³¹ VIANNA, Hermano. Vozes não-cordiais. Disponível em: http://www1.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_9.htm. Acesso em: 14 jul 2004.

já havíamos visto no caso cabo-verdiano, é outro tema recorrente no rap de Moçambique e de Angola, com a inclusão, nos textos escritos e verbalizados em língua portuguesa, de palavras ou frases inteiras retiradas de outras línguas nacionais ou estrangeiras.

À semelhança do Brasil e de Moçambique, também em Angola a cultura Hip Hop foi introduzida com a febre internacional do *break*, em meados dos anos 80 do século passado. Passado o modismo, alguns grupos sobreviveram ou foram se constituindo através dos concursos de rap promovidos em Luanda, o que possibilitaria o florescimento de uma cena *hip hopper* local. Seu repertório gestual e coreográfico pode ser claramente identificado nos passos do *kuduro*, dança e ritmo criados originalmente pela juventude periférica luandense cuja presença já se faz sentir também na Europa. A partir dos anos 90 começam a surgir outros nomes locais do rap como o SSP, o primeiro grupo nacional a conseguir gravar e lançar um CD de rap no país, em 1996. Sua proposta estética buscava incidir sobre o diálogo entre as culturas africanas e ocidentais, utilizando a dança, a poesia e a música como elo de ligação. "Numa época em que o país ainda era assolado por costumeiras notícias de bombardeamento", conta-nos em editorial um sítio angolano de Hip Hop, o grupo SSP introduzia em seus textos mensagens pacifistas, mesclando ao seu rap influências de outros estilos.³²

Outro ponto em comum com a produção *rapper* cabo-verdiana é a experiência da migração transformada em tema. Tanto em Angola como em Moçambique, por motivos políticos e sócio-econômicos muitos jovens emigrantes, ou filhos de famílias migrantes só puderam desenvolver a partir do Exterior as suas trajetórias artísticas. *Rappers* moçambicanos atuando a partir da África do Sul, por exemplo, ou o próprio caso dos angolanos do SSP, cuja formação inicial surgiu na Alemanha ilustrariam esse dado. O universo temático, em Angola como em Moçambique, é igualmente amplo e diversificado, contemplando, além das questões referidas, temas de outra natureza como a Aids e a poligamia. A reprodução por escrito dos raps através dos diversos sítios localizados na Internet, bem como a disponibilização de fotos, dados históricos e biográficos, entrevistas, vídeos, discos e arquivos sonoros em MP3 que podem ser "baixados", reproduzidos, visualizados e copiados simultaneamente em qualquer parte do mundo, acelerou de forma considerável o intercâmbio dessas

³² O HIP HOP EM ANGOLA. Disponível em: <http://bounce-to/rapmania>. Acesso em: 14 jul 2004.

informações e, de certo modo, democratizou o acesso até elas, estimulando uma maior interatividade entre os criadores e seu público.

Desde seu momento inaugural até os nossos dias o texto do rap vem se caracterizando, fundamentalmente, como um relato que é escrito previamente para ser verbalizado depois. A exceção ficaria por conta do *freestyle*, ou rap de improviso, que é veiculado no ato mesmo de sua criação perante um público apreciador, da mesma maneira como acontece com tantas outras manifestações poéticas da oralidade. E, como dissemos, o estilo poético rap dialoga, ainda, com a prosa, num experimento crescente de inscricuras que, apenas para tomar alguns exemplos próximos, podem se fixar na condição de literatura escrita, caso dos romances *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, do *rapper* e escritor paulista Ferréz, quanto podem, numa associação com o espaço virtual, transformar-se em misto de antologia audiovisual eletrônica com *release* biográfico carregado de palavras, sons e imagens em movimento, a exemplo do CD ROM lançado pelo grupo recifense Faces do Subúrbio em 2001. Envolvido numa dizibilidade que ultrapassa a palavra poética verbal ou escrita, o discurso poético *rapper* propõe uma colocação não apenas do corpo em falavra, em performance, mas também do próprio corpo social como texto, re-significado pelo testemunho, pela memória e pela imaginação criadora.

Situando-nos no contexto da escritura africana contemporânea e apoiando-nos no conceito de griotismo literário proposto por Salvato Trigo, poderemos atestar que a sugestão de uma oralidade que tanto delineia como se inscreve neste fazer literário parece mesmo configurar uma tendência crescente nos países de língua oficial portuguesa do continente africano. Cultivando especial interesse pela estética oral em sua escrita, a moçambicana Paulina Chiziane é outro desses autores. Em alusão à palavra poética de tradição africana, Chiziane (1994:301) defende inclusive uma poetização da escrita realizada em prosa, por entender que “a prosa só é verdadeiramente prosa bonita quando se aproxima da poesia”, posto que “sem aquela musicalidade poética parece um pão mal amassado, sem gosto”. Em seu romance *Vozes do Apocalipse*, Paulina Chiziane trata de iniciar o relato justamente conclamando o público leitor à maneira dos antigos contadores e contadoras de histórias:

Quero contar-vos histórias antigas, do presente e do futuro porque tenho todas as idades e ainda sou mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer. Eu sou o destino. A vida germinou, floriu e chegamos ao fim do ciclo. Os cajueiros estão carregados de fruta madura, é época de vindima, escutai os lamentos que me saem da alma, *Karingana wa karingana*. (CHIZIANE, 1994, p.15)

A disposição narrativa desse contador que proclama ter “todas as idades”, sendo ainda “mais novo que todos os filhos e netos que hão-de nascer”, coloca o texto de Chiziane em sintonia com o pensamento banto ao evidenciar uma percepção totalizante do tempo. Este ato de contar “histórias antigas, do presente e do futuro”, desencadeado através do performático exercício griótico, viabiliza o próprio redimensionamento da memória, fazendo com que o relato flua simultâneo ao processo de afrouxamento da hierarquia temporal. *Karingana wa karingana* é, aliás, uma tradicional expressão em língua ronga que serve para designar, em português, o equivalente ao “Era uma vez...” das histórias contadas oralmente. Em alguns contextos, a exemplo do que costuma ocorrer em meio ao povo bubi da Guiné Equatorial, esta prática denota a relação performática e interativa entre todas as pessoas envolvidas no evento: tanto os contadores e contadoras quanto o seu público devem sempre iniciar a sessão de histórias contadas proferindo, respectivamente, *¡Ahíííí!* e *¡Mbéééé!*, palavras interjetivas que, compartilhadas em seu sentido mágico, inauguram de forma especial o momento da contação.

Referida por diversos autores, a equivalente expressão *Karingana wa karingana* já em 1974 fora utilizada como título para um livro de poemas pelo escritor José Craveirinha, um dos mais festejados de Moçambique. Analisando o sentindo apoteótico da elaboração poética em Craveirinha, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco identifica ali uma teatralidade da língua e das palavras que assimila os aforismos e demais modos discursivos do fabulário oral moçambicano, bem como o ritmo e a prosódia da poesia tradicional. A arte poética de Craveirinha fundaria, assim,

uma teatralização que visa à representação performática das histórias de sua gente: *karingana ua karingana!* Entre o português e o ronga, entre as luzes dos bairros de cimento e as sombras dos becos e casebres de caniço da Mafalala, se engendra o drama neobarroco de uma poética cuja linguagem polifônica e labiríntica opta pela vertigem, num mergulho desesperado à cata das perdidas marcas identitárias moçambicanas, ao mesmo tempo em que questiona os arbítrios coloniais e denuncia a tragédia da guerra, da fome e da violência em Moçambique. (SECCO, 2002, p. 44).

Ainda de acordo com Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco (p. 48), a poesia de Craveirinha revela em vários momentos um dos traços que ela destaca como sendo dos mais representativos da escrita literária do autor: a narratividade, onde o poeta-griot alterna o papel de cantor das lendas da terra com um poeta-narrador preocupado em apresentar, de forma não menos poética do que crítica, um olhar sobre a realidade do país destruído pelas guerrilhas iniciadas após sua independência. A postura griótica eivada de compromisso político e questionamentos de ordem social se insere com igual empenho na prosa poética assinada por Paulina Chiziane, cujos textos, formulados a partir de uma perspectiva feminina, de certa forma se alinham à produção literária de outras ficcionistas moçambicanas contemporâneas, como é o caso de Lina Magaia ou de Lília Momplé.

Dividida principalmente entre a crônica e o texto romanesco, na produção da jornalista e escritora Lina Júlia Francisco Magaia destacam-se desde os registros da guerra civil moçambicana, como em *Dumba-nengue. Histórias trágicas do banditismo* (1987) e *Duplo massacre em Moçambique. Histórias trágicas do banditismo, II* (1989), até o romance *Delehta*, de 1994. Também romancista (*Neighbours*, de 1996), Lília Maria Clara Carrière Momplé tem se dedicado principalmente ao conto (*Ninguém matou Suhura*, de 1988; *Os olhos da cobra verde*, de 1997), com eventuais incursões pelo ensaio. Num de seus artigos, refletindo sobre o papel da mulher na sociedade moçambicana desde os tempos coloniais até os dias de hoje, Momplé ressalta a importância desse contingente na difusão e na transmissão para as novas gerações de formas de expressão artística como a dança, o canto e a literatura oral. Já na literatura escrita, complementa a autora,

apenas Noémia de Sousa, que se viu obrigada a abandonar Moçambique na época colonial, era conhecida e venerada como grande poetisa.

Entretanto, ainda o povo moçambicano acabava de tomar o sabor da Independência, eclodiu a chamada “guerra civil” que se arrastou por dezasseis anos, causando cerca de um milhão de mortos e cinco milhões de deslocados e refugiados e destruindo cerca de 65% de infra-estruturas socioeconômicas (escolas, postos médicos, fábricas, pontes, etc.). Destruiu também toda a organização sociocultural das populações que se viam obrigadas a deslocar-se ao sabor dos massacres e chacinas. É assim que, sobretudo nas áreas rurais, a principal preocupação da mulher era sobreviver e assegurar a sobrevivência da sua família.

Paradoxalmente, nas áreas urbanas, mais preservadas do embate directo da guerra, houve como que uma explosão de mulheres artistas. E, na literatura, começaram a surgir os nomes de Lina Magaia, Paulina Chiziane, Clotilde Silva e Lília Momplé. (MOMPLÉ, 1999, pp. 31-32),

e ainda um expressivo número de cantoras/compositoras que escrevem seus versos tanto em português como nas línguas maternas, atividade que as coloca na condição de “poetas-trovadoras, continuadoras de uma tradição antiga que é a literatura oral adaptada à música”.

Em estudo sobre o lastro cultural que permeia a escrita de autores africanos como Paulina Chiziane, Christina Ramalho ressalta essa importância de se buscar, através do estudo da tradição oral, subsídios para uma compreensão mais aproximada não só da cultura moçambicana como da africana em geral, a fim de que a partir de uma observação das especificidades desse conjunto, possa a pesquisa reler com maior propriedade a inscrição cultural daqueles países.³³ A expressa disposição de contar histórias, mais do que simplesmente orientar, parece definir a proposta literária de Paulina Chiziane ao longo de toda a sua obra produzida até aqui: a escritora tem afirmado categoricamente não ser exatamente uma romancista ou, como se fez registrar na história literária do país, a primeira mulher a ter um romance publicado em Moçambique. Dignificando a tradição oral africana e sua continuidade, absorção e atualização pela escrita, Chiziane prefere autoproclamar-se como uma contadora de histórias. “Posso dizer que a oralidade é o elo mais forte da minha escrita”, afirmaria a autora em entrevista a Patrick Chabal (1994:300), uma vez que “para mim, a oralidade dá mais dinâmica à palavra. Não gosto da palavra escrita que não se pode “ouvir”.

De acordo com Adolfo Colombres (1995:133), a figura do *griot* generalizou-se por todo o continente africano. Em sua expressão clássica, contudo, referia-se aos antigos impérios de Gana e Mali. Nos dias atuais, mais do que uma realidade etnográfica precisa, o termo serve para designar um paradigma histórico, ao qual se ajustam diferenciados estilos técnicos. O *griot* não seria simplesmente um artista que se destaca por sua habilidade verbal, performática, mas alguém que herdou um conhecimento sócio-histórico e cultural imprescindível para a manutenção do universo simbólico. Isto se faz refletir tanto na ativação e redimensionamento dos processos mnemônicos como em sua re-elaboração estética, procedimentos que ganham visibilidade através do trabalho destes novos contadores e contadoras de

³³ RAMALHO, Christina. Balada de amor ao vento: representações do universo familiar moçambicano. Disponível em: <http://www.clacso.edu.ar/~libros/aladaa/ramal.rtf>. Acesso em: 10 jul 2004.

histórias, particularmente no que diz respeito ao desenvolvimento da escrita literária africana dos tempos atuais.

O escritor Germano Almeida é outro bom exemplo de contador de histórias. O fragmento que transcrevemos no início deste capítulo, tratando do surgimento de Cabo Verde, foi retirado de um livro seu muito apropriadamente batizado de *Estórias contadas*. Sua narrativa é cultivada a partir de uma certa "ironia mindelense", ou seja, calcada na realidade urbana do Mindelo, uma das mais importantes cidades do país. Segundo António da Conceição Tomás (2004), a narrativa produzida em Cabo Verde esteve fortemente marcada, desde os tempos da revista *Claridade*, em meados dos anos 30 do século passado, por temas ligados às desgraças nacionais, ou seja, às intempéries causadas pelo Vento-Leste: a fome, a seca e a emigração. Esta opinião é compartilhada por Manuela Lopes Guerreiro (1998:26), para quem Germano Almeida e Arménio Vieira são os autores cabo-verdianos que vão marcar uma ruptura com essa ficção mais tradicional, “na medida em que abandonam a temática da seca, da fome e do terra-longismo” para promover uma confusão entre realidade e ficção, exercitando uma crítica ao poder e aos costumes e conferindo ainda uma certa dose de humor até então ausente na literatura nacional. Outro elemento diferenciador da trajetória literária escrita cabo-verdiana bastante evidenciado a partir da obra de Germano Almeida gira em torno da sátira social.

Avaliando o quadro das emergentes literaturas do continente, José Carlos Venâncio lembra que

a sátira social transformou-se num dos géneros literários mais cultivados na moderna literatura africana. Ela é deveras significativa, por força da estatística, nas literaturas do Senegal, da Nigéria e do Quênia. Nestes países apresenta ainda uma grande expressividade quanto às intenções que percorrem os seus espaços narrativos. Traduzem-se quase sempre tais intenções num latente messianismo político. Aliado tal facto à circunstância de a ficção ser geralmente construída sobre um fundo histórico, verdadeiro (coexistindo como que duas histórias paralelas, sendo uma ficção e outra realidade) constitui matéria bastante para que críticos literários, africanistas, tivessem visto aí um particularismo estilístico que passaram a designar de realismo africano. (...)

As independências desejadas são atingidas, mas muitos dos programas anteriormente elaborados não passam do papel. Se a literatura já havia desempenhado uma importante função na denúncia do sistema colonial, não seria agora, quando tudo se encaminhava aparentemente para a criação de um equilíbrio social e de um bem-estar para todos, que iria calar os desvios a esse propósito, tido por superior, que é a criação da nação. Os que desviam o poder desse objectivo inicial para proveito próprio, passam a ser os alvos preferidos dessa literatura. A sátira social transforma-se, assim, no género literário mais cultivado. Basta recordarmos, entre outros, os nomes de Sembène Ousmane (Senegal),

Ngugi Wa Thiongo (Quênia) e Chinua Achebe (Nigéria), para não referirmos os lusófonos, sobretudo os angolanos (VENÂNCIO, 1992b, pp. 49-50),

como Arnaldo Santos, Manuel Rui, Pepetela e Uanhenga Xitu, elencados pelo próprio Venâncio, ou ainda, acrescentando-se aqui, alguns momentos dos também angolanos José Eduardo Agualusa e Ondjaki, do bissau-guineense Abdulai Sila ou do cabo-verdiano Arménio Vieira, para citar apenas quatro entre tantos outros nomes significativos. O romance *O eleito do sol*, publicado por Arménio Vieira em 1989 foi considerado por Russel Hamilton (1999:20) como um bom exemplo de obras escritas por autores que, mesmo considerando-se partidários do regime vigente em seus países, tornam-se responsáveis pela abertura de novos espaços fazendo uso de um discurso ou criando situações “que questionam, se não abertamente censuram, certos aspectos do processo de construir uma sociedade alicerçada no mercado livre e supostamente baseada em preceitos democráticos”. Ambientada no Egito dos tempos dos faraós, a feição tragicômica deste romance, conclui Hamilton, pode ser assimilada “como uma alegoria que satiriza a situação política de Cabo Verde dos tempos pós-coloniais”.

Convém ressaltar que observações como as que se reportam à ausência do humor e da sátira no conjunto da literatura cabo-verdiana em particular dizem respeito apenas à sua produção escrita. O rico cenário das tradições orais cultivadas no país de há muito apresenta interessantes exemplos, nos quais estes recursos são tradicionalmente cultivados. Tal é o caso do *passa piada* ou *konbersu sábi*, manifestação poética caracterizada por uma espécie de desafio em versos produzidos por dois cantadores que se provocam mutuamente e que, à maneira da contenda travada pelos emboladores nordestinos, tem por objetivo provocar o riso da assistência através do jogo de palavras com duplo sentido. Originária da ilha de Santiago, a *konbersu sábi* esteve por muito tempo relegada ao esquecimento, mas nos últimos anos vem sendo devidamente revisitada em língua crioula por autores contemporâneos como o poeta e compositor Kaka Barbosa. Conforme assinala Daniel Spínola,

A tradição oral santiaguense, constituindo um imenso repositório da memória histórica da ilha de Santiago, e da formação da sociedade cabo-verdiana, é também um meio de ensinamento e de orientação moral, no seu múltiplo sentido psicológico e vivencial, comportando uma sabedoria natural e empírica, mas profunda e altamente metafórica. (...)

Assemelhando-se muito à música repentista do nordeste brasileiro e à desgarrada portuguesa, o *konbersu sábi* sobressai como uma continuidade do Griot Africano, que transmite, oralmente, ao longo de gerações, a história e a sabedoria de um povo, e é também como um eco do romancista português, que possui os mesmos pressupostos, assemelhando-se, às vezes, à literatura de cordel do Brasil, pela forma popular, humorística e satírica do seu conteúdo.

Possuindo um sócio na *kurkutisan*, ou *rafodjo*, da ilha do Fogo, o *konbersu sábi* é também uma forma de mal dizer e de escárnio, que retrata toda a vivência de uma população, pela sua maneira especial de dizer coisas, de dizer piadas e insultar, aberta ou disfarçadamente, a tudo e a todos, mas sempre com um cunho poético. (SPÍNOLA, 2004, p. 7).

Como ocorre no *passa piada* ou *konbersu sábi*, o repente versificado que caracteriza a *kurkutisan* da ilha do Fogo se desenvolve à moda de um desafio entre duas cantadeiras ou cantadores, com textos poéticos improvisados e de caráter satírico. Derivando do termo *kurkuti*, ou *krakuti*, que significa exatamente ofender, insultar, o *kurkutisan* ou *rafodjo* fogueense é ainda conhecido pelo nome de *rodriga*. Também originário da ilha de Santiago aparece o *batuku*, de clara influência africana no ritmo, caracterizado por reunir em sua execução um composto performático em que se alternam expressões poéticas, musicais e cênicas. Sua parte versificada, quase sempre comandada por uma cantadeira, é conhecida pelo nome de *finason*. Durante a recitação, e para uma melhor apreciação dos versos, costuma ocorrer uma pausa dos movimentos coreográficos por parte dos dançarinos desse *batuku* cabo-verdiano que, de acordo com a descrição feita por Daniel Spínola,

É, ao mesmo tempo, poesia, cântico, música e dança, com um ritmo eufórico e uma orquestração característica, em que os únicos sons melódicos são as vozes (a solo e coro), e o ritmo marcado com as mãos espalmadas em chumaços de pano, colocados entre as pernas das batucadeiras, ou pelo bater sincopado de palmas. Há sempre uma ou duas mulheres no terreiro (meio do círculo formado pelas batucadeiras) que dançam mexendo apenas os pés e as ancas, num mover, ora lento, ora frenético, estando as cinturas envoltas em panos apertados. Enquanto poesia, o Batuku é caracterizado por um determinado momento, em que não se dança e o canto, entoado por uma cantadeira, é muito elaborado e filosófico, apesar de, às vezes, ser improvisado, com referências à mundivivência e filosofia de vida da população. (SPÍNOLA, op. cit., p. 2).

Além das cantigas de trabalho ligadas às atividades marítima, agrícola e pastoril, como as de marinheiros e pescadores, as de mondadores e guarda-de-sementeiras, ou as de *colá-boi*, aboio e curral-de-trapiches, “cantigas ancestrais, de feição lúdica e utilitária”, predominantemente “ritmadas, salmodiadas, melancólicas e melopeantes” ou ainda “vigorosas, desafiantes, repetitivas, apostrofantes e

afugentadoras”, carregadas de “imagismos soberbos, literalmente literários - tais as rimas, as repetições, as aliteraões, as imagens”, conforme a descrição de Spínola (p. 7), destacam-se em Cabo Verde as narrativas orais como as de *Xuxu Pé-di-feru* e *Tia-Ganga*, as adivinhas, os provérbios, as máximas e as sentenças, além de seus poetas e contadores como Nhô N' Toni Denti d' Oru, Nha Guida Mendi, Nha Násia Gomi ou Nha Bibinha Kabral. Pelo exposto, poderemos concluir que prolifera, também dentro de muitas destas manifestações, uma presença bastante significativa do elemento feminino. Em estudo de Félix Monteiro (1960:15), a figura da poeta Ana Procópio é referida como exemplo de grande improvisadora nas rodas de desafio da ilha do Fogo, capaz de fazer com que os tocadores variassem de ritmo, de intensidade e de tom ao mesmo tempo em que lhes seguia os movimentos sem se confundir na elaboração simultânea dos versos.

A literatura escrita de Cabo Verde, tanto em versos como em prosa, é tributária dessa tradição oral. Além da referência feita à obra de Jorge Barbosa e do envolvimento deste com a morna cabo-verdiana, o escritor Manuel Ferreira registra a trajetória da relação oralidade/escritura mencionando autores como António Pedro e Pedro Cardoso, cujas composições crioulas, mesmo lembrando as cantigas de desafio ou maldizer portuguesas, já revelavam por vezes uma sutil ironia anticolonialista. A escritora Zuleide Duarte (2005: 118) reforça a perspectiva de uma relação simbiótica entre o oral e o escrito nas letras do arquipélago argumentando que em *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, considerado por grande parte da crítica como romance fundador da literatura cabo-verdiana, "o texto é marcado pela presença dos contadores de histórias como Mamãe-Velha, Nhá Rosa Calita, Chico Zepa", bem como pelo "misterioso Totone Menga Menga, homem de muito saber, respeitado até por Mamãe-Velha." Essas marcas da oralidade e da memória permaneceriam até os nossos dias, através de "estórias contadas" como as de Germano Almeida, dos contos fortemente impregnados pela experiência da emigração descrita por Orlanda Amarílis, ou mesmo pela assimilação de uma poética crioula incorporada à produção *rapper* de alguns rimadores cabo-verdianos.

Devido à sua privilegiada localização geográfica, bem no "centro do mundo", conforme assinala Germano Almeida em uma de suas "estórias", Cabo Verde funcionou durante séculos de empresa colonial portuguesa como entreposto de escravos provenientes da África e reconduzidos ao continente americano,

configurando-se assim, ainda de acordo com Daniel Spínola (op. cit., p.1), um "importante laboratório de língua e de aculturação, com a latinização dos escravos destinados às outras colônias e ao povoamento das ilhas", fomentando "a abertura e receptibilidade ao diferente, ao estranho, que ao longo do tempo se traduziu numa capacidade de assimilação e moldagem do alheio", o que explicaria, por exemplo, "a singularidade de algumas manifestações culturais em que se notam, claramente, traços da África e da Europa, ao mesmo tempo em que delas se distancia", evidenciando nesse encontro a convivência do legado cultural ibérico com a atividade griótica da herança negro-africana.

Segundo reza a tradição, a tarefa do *griot* não estaria facultada a qualquer tipo de pessoa. Adolfo Colombres (1995:133) nos lembra que esta condição quase sempre se limitava a indivíduos de uma determinada idade ou sexo, ou de certa família, classe ou casta. Entre alguns povos, por exemplo, só estariam habilitados a contar histórias os idosos, homens ou mulheres; mas também os leprosos, os cegos e outros deficientes. Em *Literatura Oral no Brasil*, ao tratar das observações realizadas por Geoffrey Gorer, Luís da Câmara Cascudo (1984:152) retoma este tema, informando-nos que os *griots*, homens ou mulheres, constituíam casta especial, cuja profissão hereditária poderia desenvolver-se de tal maneira que os faziam conseguir "milagres na representação mímica e fisionômica, inflexão de voz e posição do corpo na personalização das figuras invocadas nas histórias", o que significa dizer, em outras palavras, que o *griot* é também um autêntico *performer*. A tradição africana dos contadores e contadoras de histórias se difundiria por todo o continente americano a partir da instituição do tráfico de escravos no período colonial. A esse propósito, é ainda Cascudo (p. 154) quem assegura: os *akpalôs* se constituíram numa "instituição africana florescida no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias", negras "que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos".

No romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, a inserção do tradicional conto africano que relata a morte da rã picada pelo escorpião, a quem se propusera a atender o pedido de carregá-lo às costas para facilitar a travessia de um rio, funciona como uma estratégia utilizada pelo autor para metaforizar as relações de poder exercidas entre diversos personagens da trama. O recurso utilizado por Agualusa evoca explicitamente o

labor com a memória dentro da oralidade angolana, ao mesmo tempo em que atualiza e dialoga com a tradição dos *maka*, palavra em idioma quimbundo que serve para designar as histórias verdadeiras, exemplares; dos *mi-soso*, ou histórias de ficção, direcionadas ao entretenimento; dos *mi-lunda*, ou *mi-sendu*, que são narrativas históricas, crônicas da tribo; ou também dos *mi-imbu*, que se referem ao canto, à reunião entre música e poesia e que guardam um sentido heróico, bélico, religioso, de acordo com a catalogação realizada por Henri Chatelain (1964:101-103).

Há ainda, neste mesmo romance de Agualusa ambientado no Brasil, em Angola e na Hungria, uma sinalização para a poética do rap e, conseqüentemente, para o universo da cultura e do movimento Hip Hop representados pela intervenção da personagem Bárbara Velho, socióloga e militante do Movimento Negro, em defesa de um outro personagem, o Jacaré. Em tom exaltado, a memória dos quinhentos anos de exploração dos povos indígenas, africanos e seus descendentes é evocada nesta sua fala, apontando para a necessidade de uma urgente retomada de consciência e re-interpretação histórica, sócio-cultural e identitária por parte das populações afro-descendentes no Brasil:

Os negros brasileiros estão submetidos à violência racial faz quinhentos anos. Se a sociedade fosse pagar a dívida que tem para conosco, para com os descendentes dos quase dez milhões de negros que vieram para cá, nos porões dos navios, e que trabalharam debaixo do chicote, sem receber nada em troca, a não ser desprezo, e assim construíram os alicerces deste país, se a sociedade fosse pagar tal dívida, e acho que você concorda comigo, quinhentos anos nos devolvendo o que nos foi tirado não pagaria tal crime. Jacaré, como outros jovens ligados ao movimento do *hip-hop*, representa uma nova consciência negra, um estágio avançado da revolta. O aumento da tensão racial, inclusive a violência, parece-me inevitável à medida que a grande massa negra for se apercebendo da sua situação. Eu acho que os negros devem tentar organizar-se politicamente para reagir contra a opressão. Acho que devemos procurar vias pacíficas, institucionais, respeitando a lei. O problema é que a juventude não quer perder mais tempo. (AGUALUSA, 2002, p.167).

Em certa altura, destaca-se no texto de José Eduardo Agualusa um esforço por enquadrar o "soldado do morro" Jacaré ao espírito de reivindicação social naturalmente relacionado à crônica versificada *rapper*, que interfere imediatamente na narrativa, recitando sobre fundo musical os seus versos:

Era um preto com a alma de branco
Dizia a tudo, sim doutor, está muito certo doutor
Só queria trabalhar

Mas exigiam boa aparência
 Sim, doutor, está certo doutor
 (ele tinha uma infinita paciência).
 Era um preto que sabia o seu lugar
 Sim doutor, sim doutor
 Seu filho em casa de barriga vazia
 E ele: sim doutor, está certo doutor
 Sua mulher morreu de bala perdida
 E ele: é a vida doutor, esta nossa vida
 Seu pai morreu de bebida
 E ele sempre: sim, doutor, está certo doutor
 Seu filho morreu de fome
 E então um dia o crioulo endoidou
 Mudou de atitude, mudou de nome
 Chega de tanta dor
 Agora sou Zumbi, sou Xangô, sou Lampião
 Agora sei qual é o meu lugar
 Sim, doutor, é no meio dessa briga (...)

(AGUALUSA, 2002, pp. 84-85)

Esta relação, porém, parece ser mais firmemente definida através da recorrência aos raps do poeta MV Bill, mestre de cerimônia do Hip Hop carioca. Um deles, inclusive, aparece transcrito na forma de epígrafe, como que vaticinando o que efetivamente será tratado ao longo do romance, conforme se faz anunciar nas duas últimas linhas de versos: "Se uma guerra amanhã estalar/ sei de que lado eu vou estar". O poeta MV Bill foi um dos entrevistados de Agualusa durante o processo de elaboração de seu livro. O escritor confessou ter ficado bastante impressionado com "a sua consciência política e a violência do seu discurso". Mencionando a sua experiência pessoal da guerra angolana e pretendendo que o entrevistado não saberia o significado de se viver concretamente em estado de guerra, Agualusa foi automaticamente interrompido por MV Bill; apontando para os "soldados do tráfico", meninos armados que vigiavam a praça em frente ao local da entrevista, o *rapper* declararia: "Nós já vivemos em guerra".³⁴

Em *Nação Crioula*, romance cujas partes ou capítulos são estruturados por uma extensa coleção de cartas, Agualusa incorpora a certa altura da narrativa o canto de chamada e resposta, da tradição oral africana, no qual um coro de vozes dispostas em uníssono responde ao chamado da voz enunciativa, projetada anteriormente em solo. O canto de chamada e resposta compõe o universo dos cânticos de trabalho e pregões, cuja entoação se verifica em harmonia com os

³⁴ AGUALUSA, José Eduardo. Os frutos da escravidão. In: Afirmar, revista negra on line. Disponível em: <http://www.afirma.inf.br/htm/durban/frutosescrav.htm>. Acesso em: 15 jun 2004.

movimentos do corpo na tentativa de abrandar a dureza das tarefas braçais pelo cadenciamento rítmico, fazendo com que os trabalhadores envolvidos no esforço possam revigorar-se ao som de suas próprias vozes. (LOPES, 2004:164). Não nos esqueçamos de que a tonalidade utilizada em contextos lingüísticos como o de muitas línguas vernáculas africanas pode sugerir ou implicar alterações semânticas. Assim trabalhados, o canto e o movimento corporal ritmado configuram um mesmo composto expressivo, harmoniosamente conduzido. A ação desenvolvida por José Eduardo Agualusa se verifica durante uma caçada de jacarés na selva angolana, e é descrita pelo narrador em plena peregrinação rio acima:

Chegados à foz do Bengo, largamos para terra em pequenos escaleres e subimos perigosamente o rio, cuja forte corrente arrasta troncos submersos e forma ondas e redemoinhos que só marinheiros muito experientes conseguem evitar. "Abuabuabu", cantavam os remadores, todos eles naturais de Cabinda, enquanto remavam. "Quem virou o mundo?", perguntava um deles em sonora voz de baixo. "Maria Segunda", respondiam os outros, repetindo o coro: "abuabuabu-aiué-mamauê". Esta canção, sucedendo-se interminavelmente, hipnoticamente, até alcançarmos terra, de tal forma me sugestionou que agora eu próprio, de cada vez que me acho na necessidade de executar qualquer esforço, dou comigo, a cantarolar: "abuabuabu/ quem virou o mundo?/ Maria Segunda/ abuabuabu-aiué-mamauê". (AGUALUSA, 1997, pp. 57-58)

Os exercícios mnemônicos, recursos representados pelas rimas, abreviaturas, frases-chave, esquemas, imagens, símbolos, etc, configuram alguns dos elementos desencadeadores da performance narrativa oral. Neste fragmento do romance, como bem se pode observar, torna-se evidente a disposição de José Eduardo Agualusa em promover, através de sua escrita, um diálogo aproximativo com as manifestações da oralidade pelo exercício de ativação da memória, desta feita evocando outras formas correntes na tradição e reiterando um procedimento comum a outros autores contemporâneos da África de língua oficial portuguesa. Em *O outro pé da sereia*, o já mencionado romance de Mia Couto publicado em 2006, uma referência ao canto de chamada e resposta remete-nos imediatamente ao fragmento de Agualusa extraído de *Nação Crioula*. A ação descrita pelo narrador envolve a trajetória das personagens Zero Madzero e sua esposa Mwadia, cujo nome significa precisamente canoa na língua si-nhungwé do noroeste moçambicano, o que por sua vez reflete a estratégica importância conferida à escolha dos nomes das personagens e dos lugares por parte de muitos destes autores. O fragmento que se segue aproxima-nos também daquela poética escuta do rio de que nos falava

Raquel Ilonbé em “Los ríos hablan”, cujos versos serviram de epígrafe para o segundo capítulo deste trabalho:

...não é força que se pede a um canoeiro. O segredo está no ritmo dos remos, batendo num mesmo compasso na superfície da água. O cantar pode ser mais forte que a corrente. Os remadores, antes da viagem, estancavam junto à margem e escutavam o murmurar das águas.

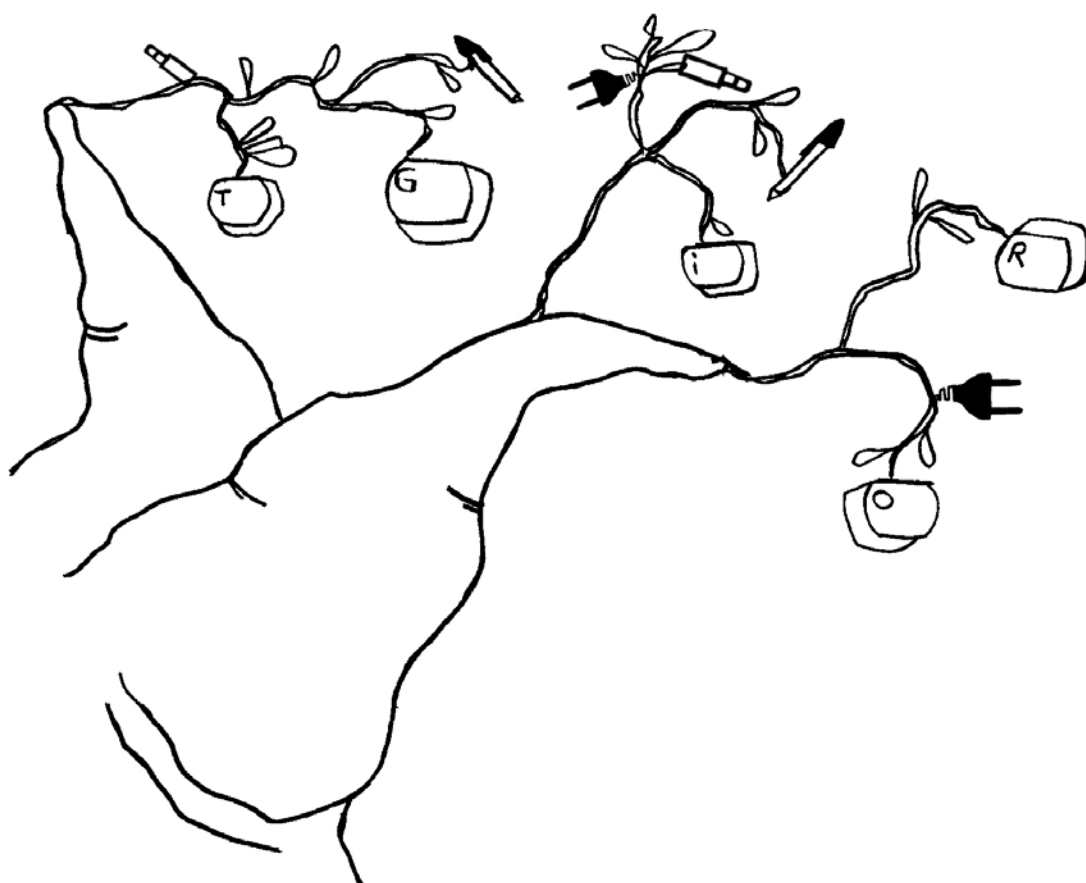
- *Ouçam como o rio canta hoje.*

Depois, já nos barcos, eles escolhiam a adequada canção e com ela marcavam o ritmo. Os cânticos tinham ainda outra função: cantava-se para esquecer o cansaço. (COUTO, 2006, pp. 45-46).

Num estudo sobre o romance *Rio seco*, de Manuel Rui, Ana Mafalda Leite (1998:75) nos lembra a origem do termo “ritmo” a partir do grego *rhythμός*, por sua vez relacionado com o verbo *rein*, “correr”, e derivando precisamente dessa alusão ao movimento fluvial. Expedientes semelhantes a estes, incluindo ainda o recurso às epígrafes, à parêmia e até mesmo a uma convocação simbólica do leitor, no sentido da reestruturação do próprio desfecho das narrativas, são constantemente flagrados nas obras de vários escritores africanos contemporâneos, como teremos a oportunidade de melhor observar através de textos dos bissau-guineenses Abdulai Sila e, sobretudo, de Odete Costa Semedo, que comentaremos no quinto capítulo.

A produção literária de José Eduardo Agualusa, que reúne intensa heterogeneidade discursiva, exhibe, particularmente nos dois romances citados, algumas das tantas possibilidades que se abrem à construção ficcional africana contemporânea, promovendo, para além do próprio trabalho com a memória, o diálogo entre a prosa e a poesia de autores angolanos e brasileiros, a narrativa epistolar, a inserção de falas de personagem elaboradas a partir de poemas do conterrâneo Ernesto Lara Filho, fragmentos textuais em levada *rapper* ou letras conhecidas de compositores da chamada Música Popular Brasileira dispostos na forma de epígrafes. Pela relação dialógica com a literatura latino-americana em espanhol e em português, com literaturas africanas em outras línguas e com os intertextos da tradição oral, poderemos observar que “a autonomização dos processos literários africanos no exemplo das literaturas africanas em português partilha de heranças intertextuais além da literatura portuguesa”, estabelecendo-se assim um equilíbrio na relação de importância para a caracterização dos “aspectos especificamente regionais e nacionais diferenciadores” destas literaturas. (LEITE,

1998:13). A forte relação dialógica verificada através do discurso ficcional de Agualusa em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, bem como em *Nação crioula* depõe, enfim, como mais uma estratégia que vem se somar ao trabalho de elaboração da escrita angolana dentro da escrita africana contemporânea, realçando nesse empenho a sua relação com a memória e com as manifestações tradicionais e não-tradicionais da oralidade.



E era texto porque havia árvores

3. 3 Estratégias literárias luso-africanas

Em *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*, ao categorizar a produção literária do continente, ainda que para efeito de formulação meramente didática e assumindo, inclusive, como ele próprio se encarrega de avisar, o risco de simplificá-la em sua complexidade, Patrick Chabal (1994:25) defende que entre as estratégias adotadas pelos escritores africanos para o desenvolvimento de suas obras estariam, *aspas nossas*, a "indigenista", a "lingüística" e a "universalista":

- a) A primeira delas, a "indigenista", caracterizar-se-ia por uma africanização de temas e estilos da língua literária européia. Através desse procedimento os autores apropriam-se da língua, remodelando-a na sintaxe e no vocabulário com a introdução da cultura oral africana. Esta seria uma tendência presente desde a época colonial até os nossos dias, responsável por uma das mais coerentes experiências de fusão entre oralidade e escrita. Sua utilização foi assimilada por escritores como o nigeriano Amos Tutuola e o angolano Uanhenga Xitu, ou ainda, inclua-se aqui, no que concerne à experiência em língua portuguesa, em alguns momentos da bissau-guineense Odete Costa Semedo e dos moçambicanos Mia Couto, Paulina Chiziane e Suleiman Cassamo. Em entrevista concedida ao próprio Patrick Chabal (1994:329), Cassamo afirmaria ter realizado uma busca temática sempre ligada às raízes, embora esta orientação pudesse variar de conto para conto. Sua preocupação em optar também por uma elaboração maior da linguagem se justificaria pela constatação de que, caso mantivesse apenas as características anteriores, desenvolvendo um texto repleto de palavras locais, tornar-se-ia um escritor de difícil tradução.
- b) A segunda das estratégias seria a "lingüística", fundamentada numa técnica que busca encontrar novos modos de expressão escrita. Estas formas refletiriam, numa perspectiva de atualização, a linguagem falada na África dos nossos tempos, contudo diferiria da estratégia "indigenista" pelo fato de que os autores, entre os quais tanto o angolano José Luandino Vieira como alguns trabalhos do moçambicano Mia Couto aparecem apontados como bons exemplos, não estariam necessariamente imbuídos de uma retomada

da cultura oral de tradição africana. Sua preocupação se voltaria mais precisamente ao empenho de criar novas formas lingüísticas que registrassem realidades da linguagem cotidiana, criando assim um corpo da moderna literatura "nacional". Este trabalho de re-elaboração lingüística realizado por Mia Couto seria saudado com entusiasmo pelo poeta José Craveirinha, ao prefaciар a estréia em prosa do também poeta e colega moçambicano:

Com esta auspiciosa estréia na prosa (!) Mia Couto entrega-se ao renovo, esse aspecto sempre pouco, menor, mau ou descarado quando se não apóia no talento. E como? Inserindo-nos no ritmo do poeta que já era e no modular sóbrio, conciso - tributo à tarimba de jornalista ou seu estilo -, do narrador recreando-se no prazer do contador de estórias. (CRAVEIRINHA, 1987, pp.10-11).

- c) A última das estratégias proposta nesta análise de Patrick Chabal seria a "universalista". Nela se enquadrariam todos os escritores que se alinham numa perspectiva de trabalho que visa a continuidade de uma tradição literária "universal", ou seja, os temas por eles produzidos poderiam estar relacionados ou não às suas referências individuais de nacionalidade, mas os seus estilos de escrita, estes sim derivariam dos meios pelos quais estes autores se filiam a uma tradição que Chabal toma por "universalista". O cabo-verdiano João Varela e o moçambicano Luís Carlos Patraquim são dois exemplos apontados por Patrick Chabal com vistas à ilustração da estratégia, por entender que em ambos os autores a trajetória literária se mostra menos preocupada com as tradições culturais "nacionais" do que com as que inspiram escritores americanos e europeus que os motivaram.

Esta inspiração americana incluiria, além dos autores de língua portuguesa e espanhola referidos anteriormente, criadores em língua inglesa como, entre outros, os estadunidenses William Faulkner e Ernest Hemingway. Uma vez esboçada sua tipologia do escritor africano contemporâneo, Chabal conclui que de fato muitas serão as possibilidades através das quais se poderá produzir literatura escrita na África. Por esta mesma razão é que "os estudiosos deveriam estar menos preocupados em identificar uma especificidade africana da literatura - embora isto seja também fundamental", empenhando-se muito mais na compreensão do "mérito

literário dessa literatura" (p. 26) e cuidando para não esquecer, incluamos aqui, de que muitas serão também as possibilidades de se avaliar criticamente essa produção, fazendo-se inclusive valer de parâmetros outros, não devidamente assimilados por diversos setores da crítica, assentados particularmente numa compreensão eurocêntrica das produções literárias emergentes: o próprio conceito de "universal" pretendido por Patrick Chabal ainda parece tomar como ponto de partida a experiência europeia ocidental, asfixiando desta forma uma discussão mais abrangente acerca de uma "universalidade" literária. A este respeito, recorrendo ao pensamento de Roberto Fernández Retamar ³⁵, assim se manifestou Nancy Morejón:

no debemos olvidar que, en el dominio literario, es insoslayable el hecho de que el diálogo entre las literaturas nacionales - y no la hegemonía de una sobre las restantes - es la base concreta sobre la cual se asienta y desarrolla una verdadera literatura universal. (MOREJÓN, 1982, p. 109).

No ensaio intitulado "A oratura. A dimensão "griótica" do texto africano", entendendo que com a consolidação das independências na África teria surgido um extraordinário interesse pelas formas da oralidade e uma vontade de pesquisa por parte tanto dos africanos como dos europeus, Francisco Salinas Portugal argumenta que

para os primeiros a crítica estética da oralidade e das suas formas tem um caráter militante; eles têm consciência dos próprios valores culturais e defendem-nos polemicamente. Por sua parte, a crítica europeia, por via de regra, move-se entre uma visão antropológica e a desesperada tentativa de uma sistematização acadêmica, certamente redutora, que arrume no museu dos seus monumentos literários que a oralidade nos transmitiu sem repararem (nem repararmos) na resistência desses textos a uma coisificação que seria, de facto, a sua morte.

A idéia bem entendida e, até brilhante, de que quando um velho morre é uma biblioteca que se perde (...) fala do drama da perda de um bem cultural da humanidade (...). Não é por acaso, pois, que os africanos que se incorporam à escrita (em línguas europeias) se considerem os continuadores do *griot* como forma de nobilitarem o seu trabalho criativo. (SALINAS PORTUGAL, 1999, pp. 36-37). ³⁶

A retomada de procedimentos correntes na oralidade por estas literaturas escritas, repita-se aqui, não deve ser entendida como uma exclusividade estilística,

³⁵ RETAMAR, Roberto Fernández. Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana: Ed. Casa de las Américas, col. Cuadernos, 1975, p. 48.

³⁶ Salinas Portugal faz menção à famosa frase atribuída a Amadou Hampâté Bâ: *la mort de chaque traditionaliste est comme la destruction d'une bibliothèque restée inexplorée et inexploitée*.

mas como uma singularidade e uma tendência que, em alguns casos, parecem mesmo prevalecer. Ao tempo em que se vem desenvolvendo uma maior atenção por parte dos criadores e do público leitor sobre a produção ficcional que tem por base elementos da oralidade, e onde estes mesmos elementos se colocam ao lado do trabalho com a memória na condição de agentes dinamizadores de todo um processo criativo, torna-se igualmente necessário que a Academia assimile e dialogue cada vez mais de perto com suas correspondentes postulações críticas, não preterindo aquelas emanadas do próprio meio em que se produziram tais expressões literárias. Como bem argumentou o professor e crítico moçambicano Francisco Noa,

o conjunto de representações que concorrem para a instituição de um sistema literário determinado é sempre tributário de múltiplas visões do mundo, sejam elas privadas ou colectivas, mas que não nos devem fazer esquecer que os mundos ficcionais da literatura são construções da actividade textual.

Em relação às nossas literaturas [as africanas] a sua especificidade reside na oscilação, confronto ou conciliação entre uma visão de mundo de matriz claramente ocidental e os múltiplos assomos estéticos e temáticos ligados, muitas vezes, à perseguição de uma pretensa ou original mundivivência negro-africana que alimentam e estruturam. Atente-se, por conseguinte, na obediência, por um lado, aos cânones europeus de criação literária ligados à língua, ao gênero, aos códigos, às funções, aos valores e ao imaginário que, muitas vezes, impõe-se. Por outro, à pulsação de um substrato mundivivencial ligado às origens, latentes ou mitificadas, ancorado na reinvenção das tradições e de marcas vivenciais particulares que implicam o retorno ou a procura de universos que perturbam inevitavelmente a ordem legisladora da modernidade dominada pelo logocentrismo. (NOA, 2006, pp. 268-269).

Referindo-se às realidades culturais das Américas e do Caribe, Édouard Glissant (1981:190-201) sugere que grande parte da escrita americana contemporânea pode ser pensada em termos do que ele vai chamar de uma poética do Diverso, caracteristicamente heterogênea, múltipla e imprevisível, situação através da qual passa a se opor frontalmente à idéia do Mesmo, ou seja, à de uma identidade fechada sobre si própria, cujo discurso homogeneizador e hegemônico pretende se estabelecer como o único verdadeiro. Esta noção do Diverso, ao contrário, promoveria, segundo Glissant, “uma aceitação das diferenças e a possibilidade de relacionamento com o Outro sem pretender impor verdade nenhuma”.

De igual maneira, citando Walter Mignolo "no que tange à importância do lugar

de enunciação (locus enunciativo) dessas teorias" e reportando-se especificamente a uma preferencial apropriação dos conceitos teóricos de autores locais acerca das literaturas produzidas nas Américas, a argumentação de Zilá Bernd (1988:259) estaria em consonância com as considerações propostas acima, baseando-as não numa "ideologia de apropriação de vozes, que preconizam que é preciso ser X (mulher, negro, subalterno) para falar de X ou Y para definir Y", mas pretendendo estabelecer uma relação dialógica com as culturas ditas periféricas e evitando "tomar o centro (Europa) como *tertium comparationis*", uma vez que esta empresa corresponderia exatamente a "um esforço de deslocar a tendência dos centros metropolitanos produtores de discursos intelectuais de inscrever a si próprios", como diria Walter Mignolo (1996:7-30), como o "único" locus de enunciação. Em *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003:76), o argumento desenvolvida por Mignolo avança inclusive na direção identificada por alguns autores como pensamento liminar, ou seja, a escolha de uma outra lógica para o reconhecimento da diferença colonial, tema que já havíamos tratado no início deste trabalho, cujos processos, margens, fronteiras, possibilidades e devires, além de consistirem em objetos de avaliação crítica, configuram a seu modo de ver um potencial epistêmico para a descolonização intelectual.

Embora não tenha sido mais diretamente abordado por Patrick Chabal como um aspecto pertinente às literaturas africanas contemporâneas, um procedimento estratégico que perpassa a obra de significativo contingente desses escritores é justamente o trabalho com a memória e sua reinvenção ficcional através daquilo que a escritora afro-estadunidense Toni Morrison identificou como *re-memory*. No caso das literaturas hispano-americanas, sabe-se que esta tendência contribuiu decisivamente para o incremento do chamado romance-testemunho. Definida na condição de um subgênero do romance e caracterizada por um percurso narrativo híbrido de documento e exercício ficcional, a *novela testimonial* pode ser assimilada como uma estratégia de visibilização dos chamados setores subalternos da sociedade, a exemplo dos povos indígenas, das mulheres ou das populações afro-descendentes.

Em romances como *Biografía de un cimarrón*, assinado pelo escritor e antropólogo cubano Miguel Barnet, a narrativa é conduzida na perspectiva de reconstrução das memórias sócio-histórica e cultural de Cuba, compreendendo um

período que abrange a experiência escravagista, a luta abolicionista e as guerras da independência. Esta empreitada é realizada, porém, na perspectiva de um *cimarrón*, um antigo escravo fugido chamado Esteban Montejo cuja intervenção memorialista remete-nos imediatamente a um contexto de oralidade, valorizado pelo tom coloquial em que se processa o seu discurso monologado. Isto aproxima o texto de Barnet da tradição griótica, ou, se quisermos tomar como apoio o argumento de Salvato Trigo, situa-o no caminho de um griotismo literário, por estabelecer um vínculo entre a tradição oral dos contadores e contadoras de histórias e sua atualização e reinvenção pela escrita, encontrando na ativação da memória e no motor da imaginação elementos mediadores dessa continuidade.

Vimos também que esta relação se faz presente com particular vigor através de um expressivo conjunto de escritores africanos lusófonos contemporâneos como Paulina Chiziane ou Mia Couto, em cujas obras o trabalho mnemônico encontra, por diversas vezes, um aliado no próprio entendimento da questão temporal segundo a perspectiva bantu. As noções de passado, presente e futuro, pela fluidez com que são tratadas em vários desses textos, passam a desestabilizar, através da palavra fixada pela escrita, a visão hierárquica do tempo que o pensamento ocidental consagrou. Ao possibilitar narrativas escritas de expressão performatizada e performatizante, o trabalho com a memória coletiva conforma, portanto, também em sua reinvenção ficcional, uma estratégia recorrente em diversos exemplos das literaturas africanas de língua portuguesa, uma vez que, conforme bem observa Rita Chaves,

Como uma energia que guarda os sinais de um passado mais que remoto e impulsiona a consciência que modela o futuro, o poderoso lastro da memória perfaz o projeto da identidade cultural, assegurando-lhe a riqueza determinada pela pluralidade de faces de uma determinada realidade, acima de tudo, múltipla (CHAVES, 2005: 64-65),

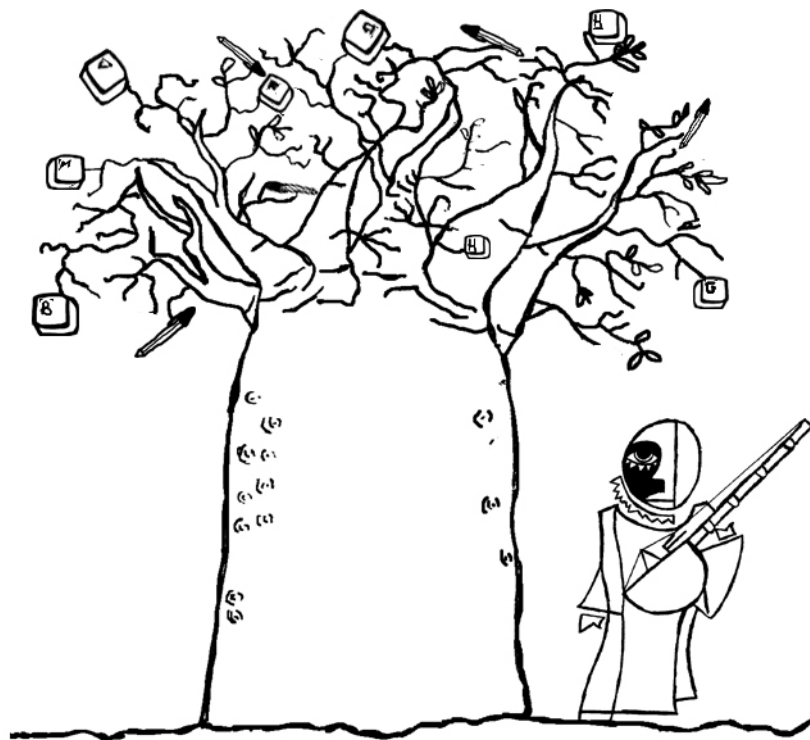
possibilitando que, desta forma, e dentro de uma perspectiva dinâmica, performática, tudo se vá convertendo em matéria poética.

Na segunda parte deste estudo, recortando o conjunto real e simbólico representado pelas “ilhas” culturais que constituem o universo literário luso-africano, nos reportaremos a algumas outras marcas e inscrições que caracterizam especificidades da literatura produzida no arquipélago de São Tomé e Príncipe e,

em seguida, na Guiné-Bissau, mais particularmente analisadas no exemplo de algumas de suas vozes femininas.

PARTE II

INSCRITURAS AFRICANAS



CAPÍTULO 4: ONDE CANTA O OSSOBÓ

*Após o ardor da reconquista
não caíram manás sobre os nosso campos*

*E na dura travessia do deserto
aprendemos que a terra prometida era aqui*

*Ainda aqui e sempre aqui.
Duas ilhas indômitas a desbravar.
O padrão a ser erguido
pela nudez insepulta dos nossos punhos.*

*Emergiremos do canto
como do chão emerge o milho jovem
e nus, inteiros recuperaremos
a transparência do tempo inicial
(...) reabitaremos o tempo e a claridade
para que a palavra amanheça e o sonho não se perca.*

Conceição Lima (São Tomé e Príncipe)

4. 1 Insularidade e referência literária

A condição natural da insularidade, contingência geográfica de São Tomé e Príncipe apresenta-se também como referência constante na literatura produzida no país, alternando uma presença que poderemos identificar como intencional, em alguns casos, ou subliminar, em outros, se tomarmos como ponto de partida a nomeação e o conteúdo de vários textos apresentados ao longo de sua história literária, seja através de registros isolados, dos mais diversos autores em diferentes momentos, seja na escolha do próprio título geral para obras publicadas dentro e fora do território nacional. Assim, abrindo-nos a possibilidade de reunir uma significativa e variada coleção de exemplos, torna-se possível observar a referencialidade literária do tema desde poemas assinados por Francisco José Tenreiro com *Ilha do Nome Santo*, de 1942, até a prosa de ficção de Olinda Beja com *A Ilha de Izunari*, de 2003, passando pela “Canção do Ilhéu”, de Tomás Medeiros, “A ilha te fala”, de Maria Manuela Margarido, *O Jogral das Ilhas*, primeiro livro de poesias de Alda Espírito Santo (1976), assim como *A Ilha do Amanhã*, de Jerónimo Salvaterra (2002) ou “Afroinsularidade”, de Conceição Lima (2004). Esta marca da insularidade constitui igualmente, em maior ou menor grau, uma recorrência no desenvolvimento da ensaística assinada por autores e autoras comprometidos com a realidade cultural do arquipélago, como é o caso de Alda Espírito Santo, de Otilina Silva ou de Inocência Mata, uma das mais prestigiadas críticas das literaturas de língua portuguesa.³⁷

É justamente em Inocência Mata que a reflexão acerca da insularidade como referência literária nacional vai encontrar momentos bastante conclusivos:

É a insularidade, em toda a sua imanência geopsicocultural e socioeconómica a matriz das formas literárias em São Tomé e Príncipe. Essa estrutura matricial, quando realizada, é (...) *contextualizada* consoante as condições históricas, sociais, as opções ideológicas e a ambivalência cultural do Autor e do Leitor idealizado na motivação do acto da escrita e na emergência do facto literário. (MATA, 1993, p. 114).

³⁷ Na lavra de Inocência Mata se inclui, particularmente no que tange à análise literária da produção nacional, desde a sua dissertação de mestrado, *Emergência e existência de uma literatura - O caso santomense*, revisada e publicada em 1993, chegando a *Diálogo com as ilhas - Sobre cultura e literatura em São Tomé e Príncipe*, de 1998, até *A Suave Pátria - Reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense*, de 2004, para ficar com alguns exemplos.

As ilhas de São Tomé e Príncipe constituem um pequeno enclave luso-falante ao qual estamos historicamente vinculados desde o passado colonial escravocrata, do qual se beneficiaram a economia e, sobretudo, a formação cultural brasileira. O país insular, que vem desenvolvendo desde sua independência e precisamente com o Brasil, o primeiro país a reconhecê-la, uma de suas mais importantes parcerias econômicas, vislumbrou particularmente na primeira visita realizada ao seu território por um chefe de Estado brasileiro, o presidente Luís Inácio Lula da Silva, em 2004, a possibilidade de concretizar um maior estreitamento das relações bilaterais, não apenas atendendo aos interesses econômicos, mas buscando também, através do estabelecimento de novas pontes culturais, uma maior aproximação e um maior intercâmbio entre ambas as realidades. Desta forma, centrando nossa atenção num comentário acerca da literatura santomense oral e escrita produzida durante o século XX, e enfatizando dentro dela a modalidade escrita de autoria feminina, tencionamos oferecer alguns elementos que possam reverter um pouco do alheamento que, no caso específico destas escritoras, ou de escritoras africanas hispanófonas e lusófonas em particular, parece se fazer ainda maior em nosso meio.

Retomando o conceito de lusofonia tratado na primeira parte deste estudo sob a perspectiva crítica de Inocência Mata, gostaríamos de reforçar a nossa opção por relacionar como lusófona ou, ainda mais apropriadamente, luso-africana a literatura de língua portuguesa produzida em São Tomé e Príncipe pela efetiva presença crioula do universo lingüístico santomé em sua produção oral e escrita. Luso-africana e particularmente carregada daquilo que poderia ser identificado por uma vivência da santomensidão: o sentimento de pertença que permeia sua expressão cultural, condição que se vem alicerçando já a partir do período historicamente definido como o da santomensidade literária. De acordo com a periodização pretendida por Francisco Salinas Portugal (1999:102), esta fase corresponderia ao momento nacionalista que antecede a independência política, entre as décadas de 50 e 70 do século passado. Nesta situação, relacionando-se com a obra de Francisco José Tenreiro e Marcelo da Veiga, e fazendo-se valer de uma poesia engajada que efetivamente contribuiu para o processo independentista, apareceram nomes como os de Tomás Medeiros, Maria Manuela Margarido e Alda Espírito Santo. A presença destas duas escritoras selaria com destaque a importância do

trabalho de autoria feminina na consolidação de um espaço literário de cariz nacionalizante dentro do arquipélago.

“Duas ilhas indômitas a desbravar./ O padrão a ser erguido/ pela nudez insepulta dos nossos punhos”: assim se referiu ao país natal a poeta e jornalista Conceição Lima (2003:281). Destacados como epígrafe inicial para o capítulo em curso, estes fragmentos poéticos aludem ao processo de construção do jovem Estado em sua primeira década como república independente de Portugal, situando-nos, desde já, em sua rota geográfica, lingüística e sócio-histórica. Localizado em pleno golfo da Guiné, a 300 km da costa ocidental do continente africano, São Tomé e Príncipe está constituído pelas duas ilhas principais, que dão nome ao país e que distam uma da outra cerca de 150 km; pelo ilhéu das Rolas, mais ao sul, atravessado pela linha do Equador, bem como por sete outros ilhéus adjacentes, como o das Cabras e o das Pedras Tinhosas, todos de origem vulcânica. Apresentando relevo particularmente acidentado, caracterizado por maciços montanhosos e orla marítima bastante recortada, o arquipélago conta com uma população fixa em torno de aproximadamente 200.000 habitantes, tradicionalmente originária das terras continentais africanas, mas metade da qual situada numa faixa etária que se encontra abaixo dos 15 anos. Embora se defina na prática como áreas de expressão bilíngüe, haja vista a coexistência de idiomas crioulos por todo o seu território, São Tomé e Príncipe, conforme já se fez anunciar, têm como língua oficial o idioma português. Cada uma das duas principais ilhas apresenta seus crioulos próprios, mas é o forro, originário de São Tomé o que divide com a língua portuguesa o conceito de unidade lingüística nacional, sendo, portanto, reconhecido como língua santomé.

De acordo com relatório anual de desenvolvimento humano da população do arquipélago, enquanto o português

é o veículo de comunicação essencialmente com e para o exterior, (...) o forro é, por seu lado, o fiel depositário, custódio e condutor seguro da sensibilidade e da vida interior do homem santomense, em toda a sua dimensão, jeito e feitio, dos conceitos, preconceitos e valores que por tradição ele ama profundamente ou rejeita com veemência, enfim, de tudo o que a sua alma necessita para viver e engrandecer a própria alma da Nação..." (RELATÓRIO PNUD, 1998, pp. 60-61).

No Príncipe aparece o lunguyê, a “língua da ilha”, conforme é referida pelos seus habitantes, e em São Tomé o ngolá, ou angular, crioulo baseado no português

arcaico e em línguas bantu como o quimbundo, circunscrito à comunidade homônima, de provável origem angolana e em constante processo de assimilação pelos outros dois crioulos nacionais. Segundo o lingüista brasileiro Hildo Honório do Couto (1996:242), o lunguyê encontra-se em franco desaparecimento, sendo lembrado apenas por um grupo reduzido de pessoas mais velhas. Haveria, portanto, a tendência de sua substituição por uma mescla de forro, português e língua cabo-verdiana, considerada uma terceira força lingüística utilizada nas duas ilhas pelos nacionais daquele país e pelos seus descendentes. Contudo, devido ao crescente aportuguesamento, a situação dos crioulos falados pelos santomenses mais jovens é avaliada por Natalia Czopek como igualmente fragilizada. No domínio fônico, por exemplo, a introdução do fonema *r*, tradicionalmente desconhecido no forro, vem gerando dificuldades na compreensão de sua forma mais tradicional pelas gerações mais novas. Ratificando o pensamento de Moraes Barbosa (1965:19), Czopek opina ainda sobre a tendência ao desaparecimento do lunguyê da ilha do Príncipe, motivada pelo abandono e pela substituição que rapidamente vem se processando em favor de um uso generalizado tanto do idioma português como do forro.³⁸

Apesar da precariedade de sua manutenção, torna-se necessário lembrar que o santomé vem funcionando como língua de comunicação nacional e de literatura ao lado da língua oficial portuguesa, com presença destacada nas manifestações da poesia oral e na música popular do país, havendo inclusive uma expressa movimentação no sentido de se fazer registrar, também por escrito, estas manifestações. Assim, vêm aparecendo em formato impresso recolhas de provérbios em forro e coletâneas de sóias, que é a denominação local para as histórias tradicionais veiculadas oralmente, bem como é desenvolvido um trabalho de recontação em português destas mesmas narrativas, a exemplo da coletânea de contos e lendas santomenses organizada por Jerónimo Salvaterra (*Tristezas não pagam dívidas*, 1995), algumas das quais retomadas e retrabalhadas ficcionalmente por autores como Alda Espírito Santo (*Mataram o rio da minha cidade*, 2003), de que trataremos oportunamente.

A santomensização da produção literária em português capitaneada pela língua santomé remete-nos, enfim, aos processos de tentativa de re-apropriação lingüística

³⁸ CZOPEK, Natalia. As línguas crioulas de base portuguesa em África. Disponível em: <http://www.iberysci.pl/11911/11911/art332.html> . Acesso em: 15 jun 2005.

empreendida pelos povos subalternos na elaboração de suas identidades nacionais, artísticas e literárias como forma de resistência à hegemonia cultural das metrópoles colonizadoras. No exemplo santomense, contudo, ela não é recente. No que tange à poesia, datam da segunda metade do século XIX os primeiros registros poéticos de Francisco Stockler (1839-1884), um dos primeiros autores da literatura nacional escrita. Pelo que se faz constar, Stockler escreveu exclusivamente em forro poemas como “Sum Fâchicu Estoclê”, texto cujo título reproduz literalmente, precedido do termo Senhor, a equivalência ao nome do poeta em forro, o que por sua vez poderá sugerir-nos uma estratégia consciente, por parte do autor, no sentido de nobilitar através de sua própria produção uma escrita de resistência cultural, pretensamente nacionalizada e nacionalizante, ao lado da literatura produzida em língua lusa. Quase nada mais se sabe sobre este escritor para além das informações contidas na *Historia Ethnographica da Ilha de S. Thomé* (1895), de António de Almada Negreiros (MATA, 1993:21). Seus poemas, ainda pouco difundidos, foram publicados em diversos jornais e revistas e incluídos em antologias como *No Reino de Calibán*, organizada pelo crítico português Manuel Ferreira em 1976. O trabalho de Francisco Stockler antecipou investidas similares de registros em poesia na língua santomense, como é o caso de Sun Nhana (João dos Santos Lima), também nascido no século XIX, ou de Teófilo Braga, cronista e compositor de música popular, ou ainda de Faxicu Bêbê Záua (Francisco de Jesus Bonfim), prosador em cuja obra se destaca a crônica etnográfica e a compilação de provérbios tradicionais de São Tomé e Príncipe.

As relações entre o forro e o português como línguas de comunicação e de literatura ainda deverão render alguns episódios. Cremilda de Araújo Medina (1987:220), por exemplo, referindo-se à situação de bilingüismo existente em São Tomé e Príncipe, acredita que este será o futuro lingüístico do país: nem forro nem português padrão, ou seja, uma língua cada vez mais crioualizada, hibridizada. Os exemplos relatados parecem acusar positivamente o que sinalizou Medina, mas a tentativa de esboçar uma história da literatura nacional remete-nos, inevitavelmente, à compreensão da própria trajetória histórica dos santomenses:

devido à conjuntura socioeconómica e, apesar da insularidade geográfica, a heterogénea essência africana foi progressivamente configurando a identidade cultural são-tomense, agora produto de uma amálgama de expressões culturais africanas assimiladas (MATA, 1998, p. 24),

que por sua vez dialogam com o legado ibérico da experiência colonial portuguesa, com a presença dos cabo-verdianos e dos vizinhos francófonos, com a proximidade hispano-negro-africana da parceira econômica Guiné Equatorial bem como com a influência das culturas latino-americanas, inclusive a do Brasil.

4. 2 Dialogando com as ilhas

O arquipélago de São Tomé e Príncipe foi ocupado pelos portugueses a partir do final do século XV, quando se iniciou o ciclo da cana-de-açúcar e o conseqüente povoamento com colonos deslocados de Portugal e com o coletivo de mão-de-obra escravizada trazida do continente. A prosperidade econômica do período, no entanto, ficaria marcada por uma série de conflitos e rebeliões internas, pela chegada de milhares de crianças judias, arrancadas de seus pais e como eles expulsas da Europa, e ainda pela invasão dos franceses, dos holandeses e dos denominados angolares, significativo contingente de possíveis náufragos de um navio negreiro procedente de Angola que teriam chegado, a nado, à costa sul da ilha de São Tomé e se fixado na região em comunidades quilombolas governadas por um soberano de linhagem real. Alda Espírito Santo escreveu um poema dedicado ao grupamento humano que constitui um capítulo à parte na conformação do espectro social santomense. O uso intencional de vocábulos em santomé e angolar, neste último caso atestando uma clara influência do substrato quimbundo, reforça o sentido evocativo da realidade cotidiana desta população em particular, dedicada à agricultura de subsistência e à atividade pesqueira. Assim se referiu a poeta em “Angolares” (2003:279-280):

Canoa frágil, à beira da praia,
panos preso na cintura,
uma vela a flutuar...
Caleima³⁹, mar em fora
canao flutuando por sobre as procelas das águas,
lá vai o barquinho da fome.
Rostos duros de angolares
na luta com o gandu⁴⁰
por sobre a procela das ondas
remando, remando

³⁹ Tempestade, procela com forte ondulação marinha. Palavra originária do quimbundo *kalembe*.

⁴⁰ Tubarão.

no mar dos tubarões
p'la fome de cada dia.

Lá longe, na praia,
na orla dos coqueiros
quissandas ⁴¹ em fila,
abrigando cubatas ⁴²,
izaquente ⁴³ cozido
em panelas de barro.

Já o discurso alusivo às duras condições sobre as quais se desenvolviam as atividades laborais deste grupo étnico, bem como a segregação vivida dentro do espaço geográfico de São Tomé e Príncipe, por constituírem um núcleo paralelo e marginalizado da estrutura colonial, conformam o tom de denúncia social do mesmo texto:

Hoje, amanhã e todos os dias
espreita a canoa andante
por sobre a procela das águas.

A canoa é vida
a praia é extensa
areal, areal sem fim.

Nas canoas amarradas
aos coqueiros da praia.

O mar é vida.
P'ra além as terras do cacau
nada dizem ao angolar
"Terras têm seu dono".

E o angolar na faina do mar,
tem a orla da praia
as cubatas de quissandas
as gibas pestilentas
mas não tem terras.

P'ra ele, a luta das ondas,
a luta com o gandu,
as canoas balouçando no mar
e a orla imensa da praia. ⁴⁴

Convertida em matéria poética por Alda Espírito Santo, a memória dessa lida angolar com a canoa, num movimento de “hoje, amanhã e todos os dias”, remete-nos tanto à resistência cultural e política dos segmentos sociais à margem no seio

⁴¹ Tapumes confeccionados a partir de folhas de palmeira.

⁴² Habitações humildes, de construção precária, características das zonas rurais e das periferias urbanas.

⁴³ Fruto que produz sementes energéticas com as quais se preparam pratos típicos da gastronomia santomense.

⁴⁴ Op. cit., p. 280.

da sociedade colonial como ao próprio contexto social contemporâneo do arquipélago. Pelo seu caráter insubmisso, protagonizando uma série de levantes e episódios belicosos, dentre os quais se destacam aqueles conduzidos pelo líder conhecido como Rei Amador, o povo angolares desempenhou significativo papel ao longo da história de São Tomé e Príncipe. Francisco José Tenreiro (1961:73), geógrafo e poeta surgido na primeira metade do século XX associa, em um de seus ensaios, a tentativa de tomada de poder da ilha de São Tomé pelo Rei Amador às insurreições capitaneadas pelos escravos, assegurando que entre “1595 e 1596 esta chega mesmo de cair nas mãos dos angolares, chefiados pela figura, já lendária, de Amador”. A disposição dos acontecimentos e, sobretudo, a angolaridade do Rei Amador são contestadas, no entanto, por alguns estudiosos do assunto. O historiador holandês Gerhard Seibert, por exemplo, defende que Tenreiro teria ficcionalizado esta história, transformando a rebelião dos escravos ocorrida em 1595 num mero assalto dos angolares e Amador, o líder dos insurretos, em um destes. Por esta mesma razão, assegura Seibert, Tenreiro ignoraria outras revoltas e a constante fuga dos escravos, embora esta tivesse começado no início da sua importação e se prolongasse durante os anos seguintes da história colonial de São Tomé e Príncipe.⁴⁵

O desenvolvimento da produção açucareira no Brasil determinaria, porém, o declínio do ciclo local desse produto, ocasionando, já em meados do século XVII, uma cultura agrícola de subsistência baseada no plantio do milho, da mandioca, de legumes e de frutas. Somente no século XIX a economia do arquipélago ganharia outro fôlego, com a implantação do ciclo do cacau e do café, o qual, por sua vez, desencadearia a instituição das denominadas roças, fazendas movimentadas à base de trabalho forçado. O termo provém de uma adaptação da antiga designação *lôça*, que especificava em forro a existência de uma atividade agrícola familiar, muitas vezes no entorno das residências. (MATA,1998:51). Este sistema, vigente durante todo o período colonial e aliado à própria situação geográfica de São Tomé e Príncipe, território avançado sobre o Atlântico a caminho das Américas, traria como consequência uma intensificação do comércio e do tráfico escravagista. Mas a

⁴⁵ SEIBERT, Gerhard. A Verdadeira Origem do Célebre Rei Amador, líder da revolta dos escravos em 1595. São Tomé: Revista Piá, nº 26, Janeiro de 2005. Disponível em: <http://culturastp.blogspot.com/2005/05/verdadeira-origem-do-celebre-rei-amador.html>. Acesso em: 13 fev 2005.

reação não tardaria, com o aumento constante das denúncias e o crescimento das rebeliões organizadas pelos próprios escravos.

Acusado textualmente por Gerhard Seibert de estar comprometido com o regime salazarista pelo fato de ter-se tornado deputado da Assembléia Nacional portuguesa em 1956, além de ter-se deixado seduzir pelas teses do luso-tropicalismo do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, as quais serviram para justificar cientificamente a ideologia colonial portuguesa, o poeta Francisco José Tenreiro sintetizou, entretanto, com sutil ironia, através de um de seus mais difundidos poemas, a memória dos diferentes ciclos econômicos de exploração agrária vivenciados pelo arquipélago de São Tomé e Príncipe:

“Seu Silva Costa
chegou na ilha...”

Seu Silva Costa
chegou na ilha:
calcinha no fiozinho
dois moeda de ilusão
e vontade de voltar.

Seu Silva Costa
chegou na ilha:
fez comércio de álcool
fez comércio di homem
fez comércio di terra.

Ui!
Seu Silva Costa
virou branco grande:
su calça não é fiozinho
e sus moeda não têm mais ilusão!

(TENREIRO in “Romance de Seu Silva Costa”, 1986, p. 446).

O texto satiriza, inclusive pela deturpação da própria norma lingüística, a relação estabelecida entre o colono português e sua atividade laboral na colônia, para onde vinha em precárias condições acalentando a ambição de fazer fortuna e ascender socialmente na metrópole, tudo às custas de um sistema de exploração alimentado pela mão-de-obra escravizada para este fim: dos negros cativos, num primeiro momento, e dos negros serviçais contratados tempos depois. O ano de 1862 marcaria oficialmente a abolição da escravatura em São Tomé e Príncipe, mas não o final do regime de trabalho forçado. A receptividade e a cotação do cacau no mercado internacional demandariam uma permanente contratação de empregados,

gerando assim a categoria dos serviçais das roças, trabalhadores rurais oriundos de outras ex-colônias portuguesas na África, mantidos sob condições subumanas e presos a um contrato nebuloso que, além de lhes restringir o direito fundamental de ir e vir, não lhes provinha com a devida remuneração. Os trabalhadores contratados para o trabalho agrícola nas roças foram importados, a princípio, das antigas colônias britânicas. Somente num segundo momento é que passariam a ser recrutados dentre a população das antigas possessões portuguesas, principalmente em Angola, Moçambique e, posteriormente, em Cabo Verde. Embora sobre estes contratos rezasse uma cláusula que delimitava temporalmente a sua duração e, portanto, a permanência dos contratados no arquipélago de São Tomé e Príncipe, muitos destes trabalhadores, por variados motivos, não retornavam às suas regiões de origem quando do vencimento dos prazos de vigência de seus contratos individuais, ali permanecendo por anos inteiros ou maiores períodos até, sempre trabalhando nas roças e estabelecendo um convívio sócio-cultural que determinaria fortes influências sobre a língua, a literatura, as artes e a cultura nacional santomense:

Certos ritmos em São Tomé e Príncipe têm uma datação relativamente recente e localizável: a puíta ⁴⁶ por exemplo, dançada segundo o ritmo da massamba angolana, era executada pelos serviçais de Angola e, cremos, diferencia-se da semba pelo facto de se realizar como ritual fúnebre, enquanto a “mascumanga” é uma dança muito semelhante à marrabenta moçambicana. O djambi, um ritual de xamanismo, é também de origem angolana. ⁴⁷ Também a fuba, base da alimentação dos serviçais nas roças, entrou na cozinha santomense cozinhada com arroz como substituto do angu, da farinha de mandioca em certos pratos, ou ainda o pintado e a catchupa, pratos hoje quase quotidianos do santomense, que chegaram com os serviçais cabo-verdianos. (MATA, 1993, p. 74).

O estabelecimento deste sistema de roças transformou-se num tema recorrente em vários romances produzidos em ou sobre São Tomé e Príncipe, envolvendo diferenciadas visões, entre as quais se alternam, por exemplo, o olhar etnográfico de Fernando Reis com *Roça*, de 1962, o “discurso da intervalaridade” produzido pelo santomense Sum Marky em alguns de seus relatos publicados entre as décadas de

⁴⁶ A puíta é uma dança frenética e erótica executada ao ritmo de tambores. De provável origem angolana, é bastante popular e cultuada em diversas ocasiões do calendário nacional de festas.

⁴⁷ O d'jambi é um ritual com poderes curativos no qual os curandeiros em transe, invocando entidades sobrenaturais, estimulam através de sua dança práticas em que se estabelecem fenômenos de insensibilidade ao cansaço e à dor e contato com entes queridos ancestrais.

50 e 70 do século passado, ou, mais recentemente, a ficcionalização da História promovida pelo português Miguel Sousa Tavares em *Equador*, de 2001.

O romance *Roça*, do também lusitano Fernando Reis (1917-1992), está inserido na chamada ficção colonial de temática santomense, na qual a ação narrativa se desenvolve sempre a partir da perspectiva do colonizador. A prosa de ficção e a ensaística cultivadas por este autor apresentam-se fortemente influenciadas pelo trabalho de recolha etnográfica ao qual se dedicou durante vários anos, fazendo com que por toda a sua obra repercutisse um destacado lugar para as manifestações da cultura dita popular e da literatura oral das ilhas. Reis deixou expressiva quantidade de títulos publicados como *Soiá* e *Povô Flogá*, mas neles e, sobretudo, nos exemplos de prosa de ficção, as expressões da cultura santomense comparecem aprisionadas na disposição de uma memória estanque, paralisada pelo estereótipo e alimentada por um exercício de investigação cultural baseado no recorte do pitoresco, do “primitivo”, da “cor local”. No geral, estes livros não lograriam ultrapassar a condição de registros impregnados da velha abordagem folclorista, motivada pela prática de catalogação dos exotismos localizados tão cara aos olhos do colonizador. A esse respeito, é pertinente a observação de Maria Fernanda Afonso:

No Estado lusófono mais pequeno de África, constituído pelas ilhas de São Tomé e Príncipe, os textos narrativos surgidos antes da independência mais não pretendiam do que glorificar a beleza exuberante e exótica da paisagem insular equatorial. Os autores, em geral funcionários metropolitanos destacados na colônia para várias missões, descrevem pormenorizadamente a paisagem, sempre de forma extasiada, ignorando os naturais destas ilhas. (AFONSO, 2004, p. 80).

No romance *Roça*, de Fernando Reis, assim como em tantos outros momentos dessa que foi denominada também, dentro da história literária de Portugal, literatura ultramarina de temática africana, é lugar-comum o protagonismo de personagens portugueses brancos, em sua grande maioria enfocados na perspectiva de apreciação de um pretenso carácter heróico de suas ações, as quais se pretendiam civilizatórias e exemplares. Aos naturais das ilhas é relegado o papel de coadjuvantes e subalternos, cuja figuração, oscilando entre a indolência, a brutalidade e a lascívia, ajuda a compor os detalhes de uma narrativa ao mesmo tempo segregacionista e enaltecadora da exuberância equatorial. Pontuando o

comentário realizado por Maria Fernanda Afonso, é este o tom que se faz anunciar na própria abertura do livro *Roça*, através de uma contundente dedicatória que se reporta àqueles que, portugueses e brancos, obviamente, “queimaram a vida/ Ao sol de São Tomé/ Aos que moirejaram/ Engrandecendo-a/ Sem nada esperarem”.

Sum Marky, “Senhor Marques” em língua santomé, é a estratégica assinatura literária do escritor José Ferreira Marques. Sua prosa de ficção, movimentando-se dentro de uma estética que Inocência Mata (1993:188) classificou como discurso “intervalar” entre o olhar etnográfico da produção colonial de temática africana e uma tomada de consciência cultural por parte do homem santomense, propõe uma contrapartida ao discurso em que este homem africano “é representado também pictoricamente, quer dizer, nivelado à paisagem natural”, por encarnar uma situação em que também ele torna-se “paisagem, espaço que se vê mas com o qual não há convivência”. Em vários momentos da obra de Sum Marky a problemática da realidade colonial passa a ser protagonizada pelos próprios naturais da terra, estabelecendo assim um outro enfoque narrativo e uma maneira diferenciada da interpretação desses mesmos fatos, revalorizados que foram por uma nova perspectiva relacional com a memória:

Em Sum Marky o mundo da roça é outro; é o mundo de Tamaleia que se tornou “fugido” para evitar ser espancado a chicote, até morrer; é o mundo das batidas aos “fugidos”, com as crianças esmagadas contra as árvores - mundo do “fugido” e do “bufado”⁴⁸ cujas estórias, lendárias, que já fazem parte do fabulário santomense, preenchem as noites de sóia das crianças; (...) é, ainda, o mundo da tonga⁴⁹ Maria, de catorze anos, quotidianamente violentada porque Sr. Esteves era senhor da roça e do harém.... Com uma vivência urbana, mesmo nessa escrita de referencialidade rocista há o signo da memória e de intensa experiência fixada na representação dos diversos tipos daquela tumultuosa humanidade, a conviver com uma vivência “perspectivada de fora para dentro”, expressão de uma pesquisa que traduz uma vasta exploração memorialista e documentária. (MATA, 1993, p.207).

No que diz respeito ao romance *Equador*, do jornalista e escritor lusitano Miguel de Sousa Tavares, apesar das ressalvas feitas pela crítica especializada a algumas

⁴⁸ O bufado é uma figura lendária dos contos populares santomenses a quem estão atribuídos os malefícios noturnos. É evocado como forma de intimidação para as crianças, a fim de que elas evitem circular por lugares desertos durante a noite.

⁴⁹ Tonga é o nome de uma das etnias que compõem o contingente humano de São Tomé e Príncipe, descendente de serviçais nascidos nas ilhas. Além dos angolares, a quem se credita procedência angolana, os forros constituem outro importante grupo étnico nacional e foram assim denominados por descenderem dos escravos libertados.

imprecisões históricas nele contidas, a “referencialidade rocista” acabaria por conquistar vários setores dessa crítica dentro e fora de São Tomé e Príncipe. Em sua estréia portuguesa, foi coroado pela excelente receptividade do público, transformando-se assim num enorme sucesso editorial. Igualmente ambientado no período da presença colonial no arquipélago e relatando a problemática dos serviços das roças de cacau, a publicação deste livro, de acordo com Norma Couri, forçaria os portugueses a rever os erros da colonização e a expor a delicada questão da escravidão imposta às colônias africanas.⁵⁰

Pelo que se pode constatar através destes exemplos, a roça se perfila então como outra referencialidade recorrente na prosa de ficção de temática santomense, sendo o processo da memória por ela desencadeado reconduzido literariamente e reavaliado tanto através do processo histórico colonial como das releituras empreendidas pela narrativa de ficção. A propósito, a menção a um levante de contratados das roças descrito no romance de Sousa Tavares remete-nos naturalmente ao desenvolvimento das lutas pela independência que tiveram lugar em São Tomé e Príncipe, o que nos encaminha uma vez mais pelo fio da História. Episódios como este servem para ilustrar o acirramento das lutas pela independência nas ex-colônias portuguesas da África, onde o massacre de 1953 em Batepá, São Tomé e Príncipe, bem como os de 1959 em Pidjinguiti, Guiné-Bissau, o de 1960 em Mueda, Moçambique, ou os de 1961 em Baixa do Cassange e Luanda, Angola, passariam a figurar como divisores de águas destas lutas, exigindo por parte da resistência uma ação política organizada mais efetiva.

⁵⁰ COURI, Norma. Império da escravidão. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/>. Acesso em: 10 jun 2005.

4. 3 Os ecos de Batepá

Em Batepá, ilha de São Tomé, na manhã de 4 de fevereiro de 1953, alegando uma suposta rebelião tramada pelos nativos, um pelotão de soldados conduzido pelo alferes colonial Jorge Amaral Lopes efetuou diversos disparos contra um grupo de homens que conversavam, os quais reagiram prontamente, deferindo golpes de machim que acabariam vitimando o militar português. A conseqüente resposta armada teria como resultado a morte de mais de mil pessoas em menos de uma semana. Vários seriam os registros literários que se reportariam à memória deste fato, incluindo-se desde a poesia de Ana Maria Deus Leite até a prosa de ficção de Manuel Teles Neto em *Retalhos do Massacre de Batepá*.⁵¹ Impactada pela violência do acontecimento, a própria Alda Espírito Santo escreveria aquele que é um de seus mais difundidos textos poéticos: “Onde estão os homens caçados neste vento de loucura”. No fragmento abaixo transcrito, pela recorrência ao uso de imagens que sugerem um movimento alternado e contrastante entre as cores da bandeira nacional portuguesa, a escritora tinge literalmente o seu panfleto, desenvolvendo através de palavras como “sangue”, “rubra” e “chama”, evocativas da cor vermelha, ou “mato”, “mar” e “esperança”, alusivas à cor verde, um procedimento que materializa e corporifica poeticamente a memória do episódio:

O sangue caindo em gotas na terra
homens morrendo no mato
e o sangue caindo, caindo...
nas gentes lançadas no mar...
Fernão Dias para sempre na história
da Ilha Verde, rubra de sangue,
dos homens tombados
na arena imensa do cais (...)

(ESPÍRITO SANTO in “Onde estão os homens caçados
neste vento de loucura”, 1986, pp. 463-464).

A partir da década dos 60 a situação se desenharia ainda mais radicalizada: foi o período em que começaram a proliferar os movimentos de libertação da África colonial portuguesa. Estas ações se pautariam por diferentes estratégias de luta, de acordo com as particularidades de cada colônia. Em 1960 formou-se, na vizinha Gana, um primeiro comitê nacionalista pró-libertação de São Tomé e Príncipe, ali

⁵¹ O romance em questão foi o vencedor do prêmio angolano Sonangol de Literatura de 2005, uma das mais importantes distinções atribuídas nesta área dentro do âmbito africano, que certamente viabilizará sua impressão.

permanecendo até o ano de 1967, quando se deslocou para Brazaville e, seguidamente, para Santa Isabel e Libreville ⁵². Em 1972, paralelamente aos outros movimentos que se organizavam nas demais colônias portuguesas, este congresso transformar-se-ia em Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe - MLSTP, fazendo com que Portugal ampliasse os seus efetivos militares nos territórios ocupados, reforçando também o aparelhamento de sua polícia política, a PIDE, que passou a exercer um controle ainda mais rigoroso sobre as colônias. Nos anos seguintes, com o avanço das lutas envolvendo as populações de todas as ex-colônias bem como a do próprio povo lusitano, revelar-se-iam a fragilidade e a insustentabilidade da ditadura salazarista, ocasionando assim uma declaração unilateral de independência por parte da Guiné-Bissau em 24 de setembro de 1973, a própria Revolução portuguesa dos Cravos em 25 de abril de 1974, e, finalmente, em 1975, após o estabelecimento de um governo de transição, a proclamação oficial das independências nacionais de Moçambique (25 de junho), Cabo Verde (7 de julho), São Tomé e Príncipe (12 de julho) e Angola (11 de novembro). Definida a sua autonomia política, foi implantado em São Tomé e Príncipe um regime de orientação marxista-leninista que tinha por base de sustentação o MLSTP e que contava com o apoio da União Soviética e de Cuba.

Os primeiros anos de experiência político-administrativa no arquipélago e nos outros novos países lusófonos africanos foram marcados por um empenho nacional no sentido do estabelecimento do Estado e da consolidação de sua autonomia, mas também pelo acirramento das disputas internas pelo poder político. Superadas as etapas da guerra colonial e das lutas pela libertação em torno da qual as várias tendências locais somariam suas forças, logo transpareceriam as diferenças quanto aos rumos que cada um desses novos Estados deveriam seguir. Uma grande quantidade de artistas e escritores, inclusive aqueles que por vários motivos se encontravam no exterior, abriram mão de seus projetos individuais e redefiniram suas ações no esforço coletivo da construção nacional. Muitos deles foram convocados para a ocupação de cargos executivos e administrativos importantes, exercendo em paralelo às suas atividades intelectuais e artísticas significativos papéis na condução dos destinos nacionais. Um grande exemplo disto é a

⁵² A cidade guinéu-equatoriana de Santa Isabel, depois Malabo, apresenta-se assim como referência importante no processo independentista de São Tomé e Príncipe.

continuidade da participação de Alda Espírito Santo na vida pública santomense.⁵³ Em 1985 teve início uma abertura econômica que, mesmo enfrentando turbulências, daria lugar à reorientação política do país com o estabelecimento de um regime pluripartidário. Uma nova constituição foi promulgada em 1990, garantindo as eleições livres e a sucessão de governos referendados por voto direto a partir de 1991.

As administrações subseqüentes, ainda que perturbadas por divergências causadoras de investidas golpistas como a perpetrada pelos militares em julho de 2003, por exemplo, vêm tentando consolidar o estado de direito nesta que é conhecida como a “Terra do Ossobó”, espaço onde a ativista política Alda Espírito Santo, autora da letra de seu hino, aparece também como uma das mais significativas personalidades. A figura do pássaro ossobó, o *Chrysococcyx cupreus* africano é outra das referências literárias recorrentes desde o período identificado como literatura portuguesa de ultramar, tanto na poesia quanto na prosa de ficção de autores santomenses e lusitanos, assim como no cancionero nacional e no imaginário popular das ilhas. Chama-se precisamente “Ossobó” um texto poético datado de 1928 e assinado por Marcelo da Veiga (1892-1977), um dos mais importantes autores do país, natural da Ilha do Príncipe. Publicado em antologias e reunido postumamente apenas em 1989 numa coletânea de poesias batizada de *Canto do Ossobó*, é deste poema o trecho que transcreveremos a seguir, no qual se destaca a sonoridade dos versos, ricos em aliterações e assonâncias, dispostos ao modo das cantigas ditas populares. Neles se evidencia outro procedimento freqüente na tradição oral em versos dos países africanos, que é o seu sentido reiterativo, constantemente re-trabalhado através da memória coletiva:

Ossobó é só
É só o ossobó
Só!
Rente às nuvens, sente
Não vê mais em volta
Que a nuvem que passa,
Corre...

Vive assim mesmo
Uma vida a esmo
O ossobó!

⁵³ Ao longo da administração pós-independência, a escritora se revezou na atividade docente e na política como deputada, ministra da Informação e Cultura, ministra da Educação e Cultura, presidente da Assembléia Nacional Popular, além de ter fundado e secretariado a União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe - UNEAS.

Se algum sonho traça
 Na voz que mal solta,
 No ar se perde, fica,
 No ar morre...

É só o ossobó,
 Só?...

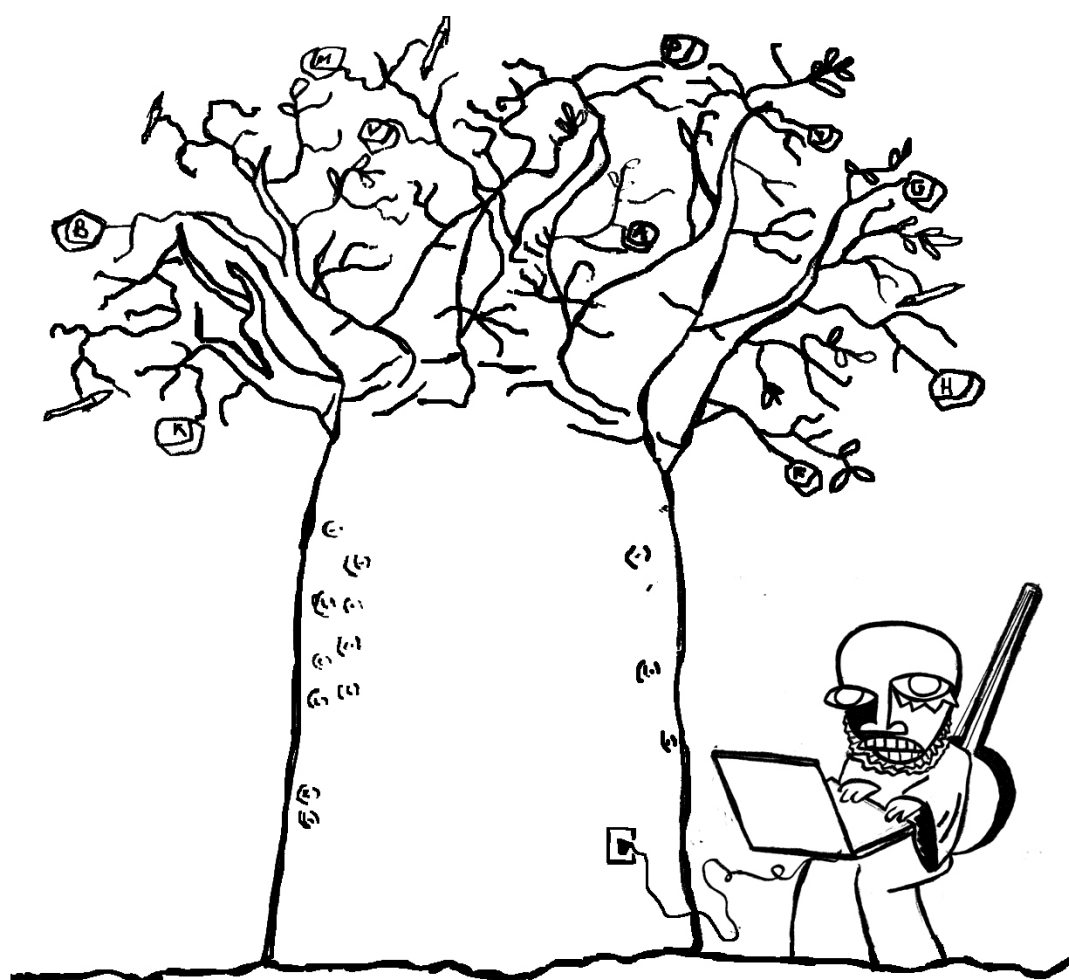
(VEIGA in "Ossobó", 1986, p. 444).

Conforme já se fez divulgar, a produção literária portuguesa do século XX seria pontilhada por uma significativa quantidade de poetas e ficcionistas preocupados em diferentes níveis ou nuances estético-ideológicas com a realidade colonial do continente africano. Em comentário a respeito deste papel dos escritores metropolitanos e seu envolvimento frente à ação colonizadora de Portugal, Inocência Mata (1993:87) traz o exemplo de Ruy Cinatti, autor do conto intitulado "Ossobó", de 1936: "Através de uma descrição naturalista de feição crónico-memorialista", observa a autora, "se pretende transmitir uma visão mágica e exótica das paisagens tropicais, a celebrar uma breve escala no Equador", o que reitera a crítica à relação estereotipada com uma pretensa vida paradisíaca e luxuriante nos trópicos. Não obstante, se optarmos por considerar uma perspectiva cultural de feição mais propriamente relacionada à tradição africana, tornar-se-á possível constatar que vários exemplos de suas manifestações literárias orais e escritas, conforme argumenta Maria Fernanda Afonso,

estão povoados de pássaros que interferem constantemente na vida dos homens. São mencionados em vários títulos porque eles desempenham um papel fundamental na diegese (...). Os pássaros têm poderes misteriosos, representando tanto as almas dos antepassados (...) como os enviados de Deus que é preciso respeitar (...) ou ainda as forças maléficas da feitiçaria. (AFONSO, 2004, p. 368).

O ossobó, presente por todo o arquipélago de São Tomé e Príncipe e também conhecido como cuco esmeraldino, é apreciado tanto pela beleza de seu canto como pelo colorido de sua plumagem. Para além do mero arroubo ufanista ou do lugar-comum assentado numa evocação de exotismos equatoriais, sobre ele paira a crença popular de que seu canto teria o poder de romper, de forma suave e agradável, o grande silêncio que domina o interior da mata. É identificado ainda como o pássaro da chuva, por anunciar-lhe a vinda e o tempo bom que se firma depois das tempestades. Esta sua habilidade canora traduziria, portanto, revestindo-

se em sensível metáfora, a consistência de grande parte de uma nascente produção literária santomense, metaforizando ainda a própria escrita nacional de autoria feminina e irrompendo poeticamente contra o silêncio sobre o qual vem sendo relegado o contributo literário deste segmento. Não por acaso *Ecos da Terra do Ossobó* aparece como subtítulo para *São Tomé e Príncipe*, obra de Otilina Silva que reúne um conjunto de relatos sobre episódios relacionados às memórias histórica e cultural e à vida contemporânea do país. Também se intitula *Cantos do Ossobó* a coleção de textos literários que vêm sendo publicados nos últimos anos pela UNEAS, União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe, avançando pela poesia e pela prosa de ficção produzida nacionalmente. Empenhados, pois, nessa tentativa de identificar não apenas *onde*, mas também *como* e *o que* canta o ossobó, torna-se necessário retomar o esboço breve de uma resenha literária santomense, privilegiando nela a interação oralidade/escrita flagrante em vários exemplos de sua poesia e de sua prosa de ficção.



4. 4 Cantares de São Tomé e Príncipe

Vimos que os primeiros registros literários santomenses vinham sendo realizados, já no século XIX, com os poemas em forro de Francisco Stockler. Mas também Caetano da Costa Alegre (1864-1890), considerado o primeiro poeta nacional de língua portuguesa trataria de evocar, em seus “Cantares Santomenses” (2003:256-257), uma relativamente longa coleção de quadrinhas seqüenciadas e independentes, todas elas calcadas na poesia de tradição oral, valendo-se ora de forma lírica ora satiricamente de questões relativas à diferença racial:

Branca a espuma e negra a rocha,
Qual mais constante há-de ser,
A espuma indo e voltando,
A rocha sem se mexer? (...);

aos conflitos de ordem sentimental:

Todos me dizem: “esquece
Essa paixão, que te abrasa”.
Que serve fechar a porta
Ao fogo que tenho em casa? (...);

aos costumes cristalizados numa sociedade colonial assentada sobre a hipocrisia e a segregação:

Não havia tanta cara
De asno, de tolo e pedante,
Se falasse, quem censura,
Com um espelho adiante. (...);

a uma memória dos ciclos de exploração econômica representados pela instituição do sistema de roças:

Numa loja conhecida
O que é cem custa duzentos,
Levam dinheiro em fazendas
E o tempo nos cumprimentos (...);

ou, ainda, às relações hierárquicas de poder na experiência entre o metropolitano e colonizado, o mandatário e o subalterno:

Macaco, chamaste tolo
 Ao meu pequeno sagüi.
 Também queria que ouvisses
 O que ele disse de ti. (...)

Além das cantigas e dos provérbios populares, prolifera um considerável número de contos, lendas e fábulas, além da poesia oral, que está intimamente ligada à música. Entre as sóias santomenses destacaríamos diversos exemplos que, para além da divulgação tradicional através da oralidade, vêm encontrando cada vez mais frequentemente outras modalidades de registro, sendo o formato impresso uma delas, com a publicação em antologias de recolhas, ou no trabalho de recontação incorporado pela prosa de ficção de autores nacionais. Através de endereços específicos da Internet surge a modalidade virtual, igualmente interativa, onde um contador inicia por escrito a sua sóia, deixando-a propositadamente incompleta para que na sequência um outro contador digite outro fragmento do texto, possibilitando assim a continuidade do caráter coletivizante do processo.⁵⁴ Uma dessas recolhas disponibilizadas virtualmente, que reproduziremos na íntegra, trata da relação conflituosa entre lusitanos e naturais na experiência da colonização através da tradução cultural:

Há alguns anos, no tempo colonial, numa conversa entre um santomense, Sum Mé Pleto, e um português, o senhor António.

O senhor António disse ao senhor Mé Pleto que conseguia traduzir todas as conversas em forro para português. O senhor Mé Pleto disse-lhe que é impossível, mas ele insistiu tanto que acabaram por marcar uma aposta para um sábado, no bar de Sum Flêflê. O senhor António teria que traduzir os versos em vinte minutos. O prémio da aposta era quem ganhasse ficaria com as economias do outro.

Chegado o dia da aposta, os apostadores encontraram-se no bar de Sum Flêflê. Sum Mé Pleto começou a dizer os versos, enquanto o senhor António os traduzia. Aos cinco minutos do término da aposta, Sum Mé Pleto disse o seguinte verso: *Dam qua cutô qua cutô qua* (Dá-me coisa de engrossar coisa para eu engrossar coisa).

O senhor António pensou, saiu do bar, voltou a entrar, mas não conseguia traduzir aquele verso. Como não tinha nada para além das roupas, porque era escravo, ficou rico deixando o senhor António na miséria.

(CONTOS TRADICIONAIS SANTOMENSES, “A Aposta entre um Santomense e um Português”, pp. 47-51).

⁵⁴ Cf. <http://www.maxibim.net/>

A sóia em questão se apropria de um expediente muito comum nas narrativas orais africanas: o embate de forças entre dois oponentes que se encontram em situação de desigualdade. O protagonista em aparente desvantagem se movimenta aqui à maneira das histórias de animais pequenos como a lebre e a tartaruga: acabam sempre exibindo sua capacidade de vencer, pelo uso de esperteza e de inteligência, aqueles outros animais que, presumivelmente, lhes derrotariam pela superioridade física. O mar e, por extensão, os seus habitantes constituem outro importante elemento de referencialidade literária para o arquipélago de São Tomé e Príncipe, com a figura da tartaruga caracterizando uma recorrência nas manifestações da oralidade. A sóia intitulada “A aposta da tartaruga”, abaixo transcrita, é um dos exemplos desse repertório de narrativas onde este animal, em competição com o macaco, protagoniza uma aventura na qual consegue sobressair-se pela inteligência:

Uma vez, uma tartaruga afirmou que corria mais do que o macaco. Ninguém acreditou e todos se riram. A tartaruga insistiu tanto que o macaco aceitou a aposta. Quem vencesse recebia como prémio um par de sapatos de prata. O macaco riu-se da tartaruga, pois pensou que poderia ganhar a aposta.

Na véspera da corrida, a tartaruga comprou um cacho de bananas e espalhou-as ao longo do caminho por onde iriam passar. No dia combinado, os apostadores partiram ao mesmo tempo, mas o guloso do macaco ficou para trás, entretido a comer as bananas!

A tartaruga andava devagar, mas conseguiu chegar antes do macaco e ganhar a aposta. Por isso, foi levada aos ombros pelos outros animais e recebeu o seu prémio.

(CONTOS TRADICIONAIS SANTOMENSES, “A aposta da tartaruga”, pp. 47-51)

Esta sóia alinha-se à “Aposta de um santomense com um português” pela menção a uma estratégia idêntica: a lei do mais fraco que dribla o mais forte valendo-se de astúcia. Mas a competição entre o santomense e o português metaforiza um jogo onde se desdobram outras dualidades em conflito: o europeu e o africano, o metropolitano e o colonizado, o senhor e o servo, o mandatário e o subalterno, o preto e o branco, o rico e o pobre, a língua portuguesa e a língua santomé, culminando com uma mudança de situação viabilizada pela argúcia, e não necessariamente pela violência. Vários autores de São Tomé e Príncipe, como é o caso da já referida Alda Espírito Santo ou o de Albertino Bragança, realizam um trabalho de referência constante à língua crioula e à oralidade em seus escritos,

voltando-se igualmente para as tradições culturais do país: em vários momentos do conto “Solidão”, publicado no livro *Rosa do Riboque e Outros Contos*, por exemplo, Albertino Bragança utiliza-se de farto vocabulário e mesmo de frases inteiras construídas em forro, além de referir claramente, através da fala do narrador, a atividade dos contadores de sóias:

Quando Mentu Muala chegava, cheio de bons-dias (cuma bô sá ê, mina mum?), cabelo levantado na cabeça, ar vivido, as raparigas comentavam entusiasmadas:

- As pequenas!... Mento está a chegar! (...)

E as mulheres que não o largavam! Chegava a um nozado, sentava-se numa roda, largava uma sóia, dando rédea solta à sua fértil imaginação e logo acoiriam as raparigas, ávidas das passagens sempre picantes da sóia que parecia nunca mais ter fim:

- Sossóssó pombim fadá mina de sum alê...

(BRAGANÇA in “Solidão”, 1987, pp. 215-217).⁵⁵

Alimentando-se de um processo de re-elaboração formal desencadeado pelo trabalho com a memória e com a imaginação, a sóia santomense costuma desenvolver-se, como via de regra acontece com o conto tradicional, sobre um contexto que se assenta na exemplaridade. Mas, assim como sucede com a *passada*, manifestação literária bissau-guineense sobre a qual nos reportaremos no capítulo seguinte, a sóia pode ser caracterizada pelo humor, pela malícia, pela sátira, numa enunciação que, propositadamente interrompida, permite que outro contador ou outros contadores lhe reestruem o desenvolvimento e até mesmo o final, abrindo um espaço de lúdica interatividade entre os contadores e seus ouvintes ou, como é o caso de Albertino Bragança, entre o narrador e seus leitores, o que ainda corrobora para um processo de distensão entre o que se delimita pela fiel reprodução mnemônica dos “fatos” e aquilo que deliberadamente se interpõe como invenção, recriação, ficcionalidade.

Recorrendo uma vez mais à poesia de tradição oral cultivada no arquipélago santomense, outro bom exemplo da relação entre oralidade e escrita pode ser apreciado através do poema “Um socopé para Nicolás Guillén”, de Tomás Medeiros.

⁵⁵ Na cultura santomense, o *nòzadu* é um conjunto de práticas rituais que têm lugar durante os oito dias transcorridos após a morte de um ente familiar. Os parentes e amigos da pessoa falecida se reúnem todas as noites para “cantar o terço”, para contar sóias e para tomar café, a principal bebida consumida nesses encontros.

Ao fazer uso do socopé, manifestação poética que se alia, em seu desenvolvimento, à expressão dramática, ao canto, à dança e à música, o escritor Tomás Medeiros trata de realizar um diálogo intertextual com o colega cubano, criador da chamada *poesía-son*:

Conheces tu
Nicolás Guillén
a ilha do nome santo?

Não? Tu não a conheces?
(...)

Tu não conheces a ilha mestiça,
dos filhos sem pais
que as negras da ilha passeiam na rua?

Tu não conheces a ilha-riqueza
onde a miséria caminha
nos passos da gente?

Bembom, Nicolás Guillén
Nicolás Guillén, bembom.

(MEDEIROS in “Um socopé para Nicolás Guillén”, 2003, pp. 277-278).

A disposição de Medeiros poderia suscitar aqui comentários de ordem vária. Privilegiaremos, entretanto, duas possibilidades: o próprio sentido evocativo e rítmico do texto, alinhando-se performativamente às manifestações da oralidade santomense a partir do próprio título, e a utilização do neologismo bembom, aglutinando advérbio e adjetivo do português numa terceira forma, intensificadora da qualidade funcional das duas palavras isoladas. Este efeito torna-se ainda mais interessante pelo paralelo que estabelece junto ao outro adjetivo, bembom, aportuguesamento realizado por Medeiros da forma espanhola *bembón*. Convém lembrar que esta expressão designa pejorativamente a pessoa que possua lábios proeminentes, ou seja, o equivalente ao adjetivo “beijudo”, numa clara referência às características anatômicas dos povos negros e seus mestiços em oposição à estética greco-latina imposta como ideal de beleza pelos colonizadores. A ressemantização do termo no contexto poético em português parece funcionar não apenas como alusão ao próprio Guillén, que a re-qualificou ao longo de seu exercício poético, mas também para estabelecer uma espécie de pacto através do qual perpassam, de maneira cúmplice, um reconhecimento e uma celebração poética da origem, da pertença e da semelhança na diferença:

Oh! Vem ver a minha ilha,
vem ver cá de cima
da nossa Sierra Maestra.
Vem ver com a vontade toda
Na cova da mão cheia. (...)

Conoces tú
La isla del Golfo?

Bembom, bembom,
Nicolás, bembom.

(MEDEIROS, op. cit., p. 278)

Note-se que nestas duas últimas linhas, e finalizando o texto poético, Tomás Medeiros substitui a forma aportuguesada anterior *bembom*, apoiada no pejorativo castelhano *bembón*, pelo neologismo *bembom*, igualmente sonoro, musical, mas reiterando afirmativamente, pela repetição intencional e tão característica da poética africana a dimensão de seu caráter qualificador. Ao evocar o colega cubano em seu poema, utilizando-se inclusive do idioma espanhol, Medeiros tanto o convida quanto o provoca a (re)conhecer o pequeno país natal situado no golfo da Guiné, o mesmo que, durante séculos, serviu como entreposto de escravos traficados da costa atlântica da África para as Américas e o Caribe. O socopé santomense estaria, para além do título expresso no poema de Tomás Medeiros, como uma sugestão rítmica de desenvolvimento e recepção da leitura, aproximando as relações entre o texto escrito e a audição que dele se possa usufruir quando de sua verbalização. A realização de Medeiros, ao fixar pela escrita o seu poema-socopé partindo de uma manifestação corrente da oralidade, aproxima-o da forma pela qual Guillén teria concebido a sua própria *poesía-son*: recorrendo ao fértil território sonoro sobre o qual se ergue a tradicional matriz cultural representada pelo *son* cubano.

Exemplos como este, do poema de Tomás Medeiros, vêm ilustrar de forma bastante oportuna a argumentação desenvolvida por Inocência Mata no tocante a uma interferência da cultura da América Hispânica sobre as letras, e também sobre a música de São Tomé e Príncipe com, por exemplo, a rumba e o merengue, fato que se estenderia à literatura dos outros países africanos de língua oficial portuguesa:

não obstante de formação crioula afro-europeia, e da criouliidade linguística, a cultura santomense é, hoje, uma das culturas africanas, e embora emergente de uma situação de conflito não é expressão de conflito mas de um imaginário homogêneo, plasmado inevitavelmente pela

contribuição europeia portuguesa e contaminado por influência hispano-americana. (MATA, 1993, p. 67)

Destacados alguns aspectos da relação entre oralidade e escrita na experiência santomense, faremos um pequeno resumo da história literária do país. Em sua “Breve resenha sobre a literatura santomense”, a escritora Alda Espírito Santo relaciona os primórdios desta produção à segunda metade do século XIX, conforme já se descreveu aqui, reafirmando a importância de Francisco Stockler e de seu envolvimento com a literatura de extração oral. É igualmente colocada em relevo, já em princípios do século passado, a participação e a influência de autores santomenses no jornalismo contestatório, através de movimentos associativos de feição pan-africanista em colaboração com as outras ex-colônias portuguesas da África. Na condição de precursores da literatura nacional escrita em português a autora menciona os poetas Caetano Costa Alegre e Marcelo da Veiga, quando se avultava a publicação daquela literatura ligada à ficção colonial ultramarina e produzida por autores metropolitanos, Fernando Reis entre eles.

A partir dos anos 50 do século XX é que vai se destacar a figura de Sum Marky, o realizador da escrita que Inocência Mata chamou de “intervalar”. Francisco José Tenreiro é então apresentado por Alda Espírito Santo como o maior escritor santomense, poeta sociólogo que se inscreve no ciclo da expressão literária dos anos 40, 50 e 60. Mas é também este o momento de aparição de Tomás Medeiros, de Maria Manuela Margarido e da própria Alda Espírito Santo, que relaciona ainda Albertino Bragança, Sacramento Neto, Frederico Gustavo dos Anjos, Francisco Costa Alegre, Carlos Espírito Santo, Maria Olinda Beja, Fernando Macedo, Inocência Mata, Aíto Bonfim, Manuel Jerónimo Salvaterra, Rafael Branco, Armindo Vaz d’Almeida e Conceição Lima.⁵⁶ Vários outros nomes viriam e virão atualizar esta lista: Mé Sossô, Carlos Neves, Manu Barreto, Amadeu Quintas da Graça, Manuel Bernardo, Manuel Teles Neto, Ana Maria Deus Leite, Otilina Silva e Maria Fernanda Pontífice, assim como os dos velhos e novos contadores e contadoras de sóias em performance verbal, escrita, impressa ou virtual. E é justamente em torno da presença feminina nesta produção que nos debruçaremos em seguida, atentos

⁵⁶ ESPÍRITO SANTO, Alda. Breve Resenha sobre a Literatura de São Tomé e Príncipe. Disponível em: <http://www.stome.net/educa/esc/indice/princip/cultura.htm>. Acesso em: 10 jun 2005.

não só às especificidades literárias como também à destacada atuação da mulher escritora santomense na vida pública e social do país.

4.5 Vozes femininas insulares

Mulheres grandes, corpo agitado, formas excêntricas como nuvens peregrinas. Olhar doce e terno, triste e dorido por vezes, quando a resposta a certos porquês tarda em chegar. Mulheres de ventre sempre inchado, pronto a receber de novo as sementes do destino. Mulheres-mães de uma ilha que eu reiventei, desconhecida do mundo, mas de tal forma misturada com ele que, se porventura se afundar, todo o universo se afundará com ela. (BEJA in *A Ilha de Izunari*, 2003, p. 24).

Vimos que a situação de invisibilidade a que está relegado o continente africano diante do cenário mundial globalizado vem cristalizando uma progressiva negativização de sua imagem. Fundamentando o processo que se pretendeu justificar através de um empenho emancipador, as ações supostamente civilizatórias da investida colonialista deram lugar, em muitos casos graças à conivência das próprias lideranças políticas locais, à invasão e à conseqüente ocupação predatória do território, com a expropriação de suas riquezas naturais e o comprometimento estrutural dos modelos de organização das suas sociedades. Fatos como estes levam-nos a pensar sobre as estratégias de sobrevivência desenvolvidas pelos povos de todo o continente no contexto da pós-colonialidade, dentre elas as expressões culturais, artísticas e literárias avaliadas a partir de uma produção feminina.

O fragmento textual da santomense Olinda Beja aqui epigrafiado sinaliza com algumas destas questões, revelando a perplexidade que se instala a partir de "quando a resposta a certos porquês tarda em chegar". Os problemas colocados são muitos e poderiam partir de um questionamento básico, que inevitavelmente se desdobraria em tantos outros: de que tratam as escritoras africanas atualmente? E de que lugar estariam falando estas mulheres? Em seu "*Can the subaltern speak?* – Vozes femininas contemporâneas da África Ocidental", ensaio desenvolvido a partir

do mote proposto pela crítica e teórica indiana Gayatri Spivak, a pesquisadora brasileira Peona Viana Guedes argumenta que

nos textos das escritoras africanas contemporâneas, em sua grande maioria de cunho autobiográfico, pode-se perceber uma tentativa de reconciliação das contradições de suas vidas, contradições entre uma percepção do papel tradicional que a sociedade espera e cobra delas e as demandas advindas de uma nova existência marcada pela possibilidade de estudo e de desempenho profissional.

Na maioria dos textos produzidos por escritoras africanas como Buchi Emecheta, da Nigéria, Ama Ata Aidoo, de Ghana, Grace Ogot, do Quênia, Barbara Kimenye, de Uganda, Lauretta Ngcobo, da África do Sul, e de muitas outras escritoras que poderíamos mencionar aqui, os temas mais comuns são a valorização excessiva da maternidade que entra em conflito com o desejo de auto-realização da mulher, a questão dramática da infertilidade feminina, a culturalmente autorizada infidelidade masculina, os efeitos da desigualdade econômica e social que marca a posição da mulher na maioria das sociedades africanas, e as dificuldades enfrentadas nos processos de imigração e assimilação de novas culturas.

Nos textos das autoras contemporâneas africanas podemos notar uma ênfase na tradição oral e na experiência coletiva dos diversos grupos sociais, uma estratégia literária que procura envolver o leitor na narrativa através de uma comunicação bastante direta, o uso do humor e da ironia no tratamento de temas muitas vezes dolorosos, e a firme crença da sobrevivência física e espiritual através de uma forte ligação com os membros da comunidade. (GUEDES, 2005, p. 5)

Esta discussão pode ser ampliada na direção do universo literário feminino dos países africanos de língua portuguesa se considerarmos o caráter militante, em diferenciadas frentes, de autoras como as angolanas Deolinda Rodrigues, Alda Lara, Chó du Guri e Ana Paula Tavares, as cabo-verdianas Orlanda Amarílis, Vera Duarte, Fátima Bettencourt e Dina Salústio, as bissau-guineenses Odete Costa Semedo, Dulce Neves, Filomena Embaló e Domingas Samy, ou as moçambicanas Noémia de Sousa, Lília Momplé, Lina Magaia e Paulina Chiziane, cuja intervenção nas respectivas culturas e literaturas abriram um novo espaço de discussão, na perspectiva do feminino, sobre questões delicadas envolvendo temas como sexualidade, violência contra a mulher e contra a criança, poligamia, tribalismo, exploração sexual, guerras civis ou experiências da emigração, do exílio e da memória, apresentando olhares novos e diferenciados sobre antigos tabus, crenças e costumes cristalizados numa sociedade em que a sujeição ao comando masculino constitui a regra. Retomemos, portanto, a já histórica relação entre mulher e literatura no arquipélago de São Tomé e Príncipe.

Os registros de uma escrita santomense de autoria feminina remontam ainda à primeira metade do século XX, através de nomes como os de Aurora Jardim (São

Tomé, 1898-1988) e Sara Pinto Coelho (Príncipe, 1913-1990). Filha de colonos portugueses, ainda pequena Sara Pinto Coelho passou a residir na terra de seus pais. Aos 32 anos de idade emigrou para Moçambique, ali permanecendo cerca de 27 anos até retornar definitivamente para Portugal. Professora, animadora cultural e ficcionista, escreveu romances, contos, peças teatrais para o rádio e literatura infantil. Mesmo não desenvolvendo uma relação mais direta com a literatura de São Tomé e Príncipe, influenciou significativamente a cena cultural moçambicana. Já a escritora, jornalista e poeta Aurora Jardim, que também assinava literariamente sob o pseudônimo de Fanfreluche, não desenvolveu uma literatura de motivação africana (GOMES, CAVACAS, 1997:353), mas deixou publicadas diversas obras de ficção, de poesia e de formação social, além das colaborações em jornais e revistas de Portugal, do Brasil, dos Estados Unidos e das antigas províncias ultramarinas portuguesas.

Ao que parece, estamos aqui diante de dois exemplos onde ainda não se delineariam com maior nitidez traços que nos conduzissem à apreciação de uma estética particularmente africana, formulada a partir de uma perspectiva feminina de realização literária, nos moldes que há pouco se fizeram anunciar tendo como referência escritoras do universo africano lusófono contemporâneo. Esta é outra questão que pela sua complexidade e pluralidade extrapola os limites do nosso recorte. Concentrando-nos, portanto, apenas em alguns textos de autoria de escritoras de São Tomé e Príncipe, em cuja obra se revelam evidências de uma identidade cultural africana, gostaríamos de registrar a observação de Verónica Pereyra e Luis Mora em *Las voces del arco iris. Textos femeninos y feministas al sur del Sahara*, de 2002, em que a referência aos textos de muitas escritoras africanas contemporâneas apontam para o compromisso político e a reivindicação nacional. Neste último aspecto em particular é destacado o pioneirismo de autoras lusófonas como Maria Manuela Margarido e Alda Espírito Santo, que sofreram pena de prisão por suas atividades nacionalistas e em cujas obras é denunciado o esquema de dupla colonização ao qual esteve submetida a mulher africana. Ou seja, endossando as palavras da própria Alda Espírito Santo, Verónica Pereyra e Luis Mora sinalizam com o duplo papel de “escrava doméstica e serva da colonização” de que foi e continua sendo vítima grande parte do contingente feminino africano.

O sentido político de que se valeu Alda Espírito Santo ao referir-se à tarefa empreendida pelas mulheres na perspectiva das várias etapas de liberação que se lhes configuram repercute, em realidade, como uma missão secular e permanente, podendo ser avaliada em muitos momentos de sua própria poesia e de sua experiência política, aspectos que conviveram de modo indissociado em toda a sua trajetória particular, não estabelecendo disparidade entre a criação literária e a atuação político-social, o ideal estetizante da palavra e seu efetivo emprego numa militância política cidadã. Nascidas ambas em 1926, Alda em São Tomé e Manuela na ilha do Príncipe, em suas obras individuais poderão ser identificadas zonas de confluência que apontam para um comprometimento ideológico dessa palavra poética na defesa dos ideais de libertação individual e coletiva. O aparecimento e a projeção destas autoras na literatura de São Tomé e Príncipe correspondem, cronologicamente, ao processo de tomada de uma consciência de classe e de identidade nacional no país e nas outras colônias portuguesas da África, o que naturalmente conduziria ao acirramento das lutas pela independência:

É preciso não perder
de vista as crianças que brincam:
a cobra preta passeia fardada
à porta das nossas casas.
Derrubaram as árvores de fruta-pão
Para que passemos fome
E vigiam as estradas
receando a fuga do cacau.
A tragédia já a conhecemos:
a cubata incediada,
o telhado de andala ⁵⁷ flamejando
e o cheiro do fumo misturando-se
ao cheiro de andu ⁵⁸
e ao cheiro da morte
(...)

(MARGARIDO in “Vós que ocupais a nossa terra”, 2003, p. 271)

Senhor Barão
Chegou na ilha...
Saquitel de três vinténs
Enterrando na terra barrenta
A bengala histórica
Donde surgiria
A Árvore das Patacas
- Lenda do cacau
Escrevendo a história
.....

⁵⁷ Palha de coqueiro.

⁵⁸ Originário da Índia, o andu é um arbusto ramificado que produz grãos comestíveis.

O cacau subiu
 Encheu bolsas
 O Senhor Barão
 Vem descendo a Casa Grande
 Enxotando os moleques do terreiro
 Montando cavalo alazão
 No giro das dependências
 Descendo à cidade
 Recebendo vénias
 Mais vénias
 “Senhor Barão”
 “Senhor Barão”

(...)
 Mas cuidado gentinha
 Senhor Barão tem imitador
 na terra.

(...)
 (ESPÍRITO SANTO in “Senhor Barão”, 1986, pp. 460-462).

A disposição mais narrativa e coloquial deste último poema de Alda Espírito Santo acentua a sua tendência para uma interlocução com o leitor. O discurso poético da autora, que se funda na memória e na oralidade para se fixar na escrita, parece inscrever, através da estratégia de sua performatividade, uma movimentação que permita a ultrapassagem simbólica da forma impressa, sugerindo uma relação mais íntima e interativa entre a poeta e o seu público, o que reduziria, portanto, a distância entre a leitura passiva, individualizada, e a corporeidade do gesto, da enunciação coletivizante na palavra viva.

O arquipélago de São Tomé e Príncipe, diga-se de passagem, é pródigo na encenação de autos teatrais populares como os do *tchiloli*, tradicionalmente apresentados por sua população e profundamente enraizados em seu imaginário, da mesma forma como se fixou no imaginário português a lenda da Árvore das Patacas referida por Alda em seu poema.⁵⁹ Para Francisco Salinas Portugal (1999:105), o teatro popular desenvolvido nas ilhas apresenta características pouco comuns e certamente originais, diferenciando-se bastante das modalidades presentes nas

⁵⁹ Uma das versões correntes dá conta de que a lenda teria surgido a partir da implantação da *Dillenia Indica* nas ex-colônias portuguesas, árvore originária das Ilhas Maurício cujo fruto se desenvolve a partir do centro da flor, fazendo com que as extremidades desta se fechem sobre si próprias quando da frutificação. Por este motivo, qualquer objeto que ficar preso à flor acabará inevitavelmente aderido ao seu fruto. O truque da afixação de moedas da época, as patacas, às flores dessa árvore e a posterior remessa dos frutos a Portugal serviu durante muito tempo como diversão, ou até mesmo como expediente usual na aplicação dos chamados “contos do vigário”.

demais sociedades africanas. O *tchiloli* seria, segundo o autor, uma forma teatral híbrida, com textos europeus levados ao arquipélago ainda no século XVI, acrescidos de um forte componente africano identificável no repertório coreográfico, nos cantos e no vestuário. Está constituído pelas chamadas Tragédias de São Tomé: o Danço Congo, a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno, e ainda o Auto de Floripes ou de São Lourenço, assim referido por se representar na festividade dedicada a este santo na Ilha do Príncipe. Um aspecto bastante interessante, e aqui nos aproximaríamos um pouco mais do tom irônico que caracteriza o poema “Senhor Barão” de Alda Espírito Santo, é a informação de que no transcorrer da colonização portuguesa o *tchiloli* representava um espaço de crítica ao sistema político e social vigente, facultando desta maneira a ridicularização do regime colonial em sua conformação hierárquica e burocrática.

A sugestão de uma arte poética performativa que perpassa vários exemplos da poesia e da prosa africanas, incluindo-se aqui o exemplo dado de Alda Espírito Santo, encontraria respaldo no pensamento de Paulo Ramalho, para quem no arquipélago de São Tomé e Príncipe, como de resto em todo o continente africano, a música, a dança e o teatro estão umbilicalmente ligados.⁶⁰ Nesta perspectiva, as manifestações culturais das ilhas apresentam-se quase sempre como uma espécie de inscitura ou, como sugere o ensaísta, uma performance global que esbate fronteiras entre gêneros e estabelece pontes entre as diversas expressões artísticas. Por outro lado, cada espetáculo representaria também, em maior ou menor medida, o resultado de uma síntese cultural, o produto de um diálogo secular entre a Europa e a África. Nisto consistiria, acredita Ramalho, a originalidade maior da cultura santomense: ser uma ponte entre duas sensibilidades estéticas, dois modos aparentemente diversos de criação artística. Mas nesta ex-colônia insular portuguesa, de acordo com a observação de Maria Fernanda Afonso (2004:81), “foi sobretudo a poesia que reivindicou antes da independência política a sua autonomia em relação aos paradigmas europeus, orgulhando-se dos seus poetas”, Alda Espírito Santo e Manuela Margarido entre eles, os quais fizeram de seus versos “o discurso privilegiado do combate anticolonial”.

⁶⁰ RAMALHO, Paulo. Música, dança e teatro. Disponível em: <http://www.stome.net/cultura/mdt.htm>. Acesso em: 12 jun 2005.

Maria Manuela Margarido, diplomada em Ciências Religiosas, Sociologia, Etnologia e Cinema, viveu por vários anos na França e em Portugal, onde esteve presa por causa de suas atividades políticas, mas também a partir de onde teve a oportunidade de assumir a embaixada de São Tomé e Príncipe junto a diversas organizações internacionais. Com uma produção poética dispersa em várias antologias, realizou em Lisboa colaborações na imprensa, sobretudo em “Mensagem”, publicação da Casa do Estudante do Império, além de ter lançado no ano de 1957, em plena era salazarista, um livro de poesias sugestivamente intitulado *Alto como o silêncio*. Suas preocupações literárias estenderam-se também em direção à ensaística, tendo desenvolvido estudos sobre a poesia produzida a partir de São Tomé e Príncipe. Dirigindo-se abertamente à pessoa comum, em ambas as autoras se confirma uma flagrante preocupação em alinhar através da voz poética um discurso de sensibilização política, realizando uma denúncia social onde suas falas se solidarizam com os segmentos menos favorecidos da população das ilhas:

salsas a bananeira
com um machim de prata;
capinas o mato
com um machim de raiva;
abres o coco
com um machim de esperança;
cortas o cacho de andim⁶¹
com um machim de certeza.
E à tarde regressas à sanzala;
a noite esculpe
os seus lábios frios
na tua pele
E sonhas na distância
uma vida mais livre,
que o teu gesto
há de realizar.

(MARGARIDO in “Roça”, 2003, pp. 273-274)

As palavras do nosso dia
são palavras simples
claras como a água do regato,
jorrando das encostas ferruginosas
na manhã clara do dia-a-dia.

É assim que eu te falo,
meu irmão contratado numa roça de café
meu irmão que deixas teu sangue numa ponte
ou navegas no mar, num pedaço de ti mesmo

⁶¹ Nome pelo qual o dendê é conhecido em São Tomé e Príncipe. O mesmo que palma ou dendém em outras regiões da África de língua oficial portuguesa.

(...) ⁶²

É para vós, irmãos, companheiros da estrada
o meu grito de esperança
(...)

porque eu sei, irmão meu, tishado como eu p'la vida,
tu pensas irmão da canoa
que nós os dois, carne da mesma carne
batidos p'los vendavais do tornado
não estamos do mesmo lado da canoa
(...)

(ESPÍRITO SANTO in “No mesmo lado da canoa”,
1986, p. 458-460).

Também conhecida como Alda Graça, a escritora Alda Espírito Santo realizou seus estudos secundários em Portugal, onde teve que interromper uma carreira universitária por motivos econômicos e políticos. Embora não tenha participado diretamente da luta armada, tornou-se uma das raras mulheres das lideranças da resistência, prestando ativa colaboração nas frentes culturais e políticas. Desempenhou um papel fundamental como educadora e militante também na luta pela independência de seu país, o que lhe custaria uma temporada na prisão em Portugal e a conseqüente clandestinidade, tendo continuado na dianteira destas atividades durante e, como dissemos, depois de proclamada a República de São Tomé e Príncipe. Participou de várias antologias poéticas, colaborou em diversos jornais e revistas e publicou livros individuais de poesia e de prosa. Conforme observa Cremilda de Araújo Medina (1987:200), “não se encontra o *eu* da poeta e líder africana Alda Espírito Santo”, pois sua poesia se firma “com um discurso que veste sempre o plural do *nós*, do povo santomense”. Por Alda Espírito Santo não ter tido tempo para casar e criar filhos, completa Medina, “o que fez então, o que procura desenvolver ainda agora, foi organizar as mulheres milenarmente submissas”. A disposição de sua poesia como forma “de protesto e luta” ecoa, pois, coletivamente, porque “a voz pessoal se funde na saga coletiva” de sua gente.

Em palavras de Laura Cavalcanti Padilha, a voz poética de Alda Espírito Santo

se coletiviza ainda mais (...) ao se pluralizar, ecoando todas as outras existentes nas “ilhas” e, por extensão metonímica, na própria África (...).

⁶² O sangue deixado na ponte é uma clara referência ao massacre de Batepá, enquanto que a navegação “num pedaço de ti mesmo” sugere a lida dos canoeiros angolares, por encontrarem nesse meio de transporte uma extensão simbólica do próprio corpo, vez que ele representou um recurso indispensável para a sobrevivência do grupo em sua trajetória histórica.

O leitor se vê diante de uma espécie de outra cartografia poética feminina que recusa a imersão na personalidade do sujeito lírico e mergulha na coletividade que o possessivo *nosso/nossa*, reiterado de modo expressivo nos textos, enuncia e anuncia (...).

As falas poéticas assim elaboradas se fazem metonímias das dos sujeitos duplamente excluídos da história, por serem, no caso, mulheres e africanas (PADILHA, 2006, p. 123).

De forma semelhante àquela que caracteriza a obra de outras escritoras africanas, como é o caso da angolana Alda Lara ou o da moçambicana Noémia de Sousa, tal disposição coloca em evidência uma terceira questão que, ainda segundo Laura Cavalcanti Padilha,

suplementa as de raça e de gênero: a de classe. As mulheres que ganham espaço nas obras são dinâmicas e pertencem às classes trabalhadoras, quase sempre sendo flagradas em sua atuação no mercado informal: vendedoras de carvão, vendedoras de peixe, lavadeiras, descascadoras de carvão ou mesmo prostitutas, para ficarmos com algumas categorias. (PADILHA, op. cit., p. 127).

Conscientes do poder da palavra, e da palavra poética em especial, tanto Alda Espírito Santo quanto Maria Manuela Margarido acabariam se tornando, através da expressão poética e da militância política e social, porta-vozes desse ainda mais silenciado contingente humano.⁶³

Empenhando-se num sutil compromisso com questões relativas à condição social feminina em São Tomé e Príncipe, o que, como vimos, se estende na direção da realidade da mulher africana como um todo, haja vista sua histórica condição de duplamente colonizada a que se referiu Alda Espírito Santo, nos textos poéticos de ambas as autoras proliferam estas passagens alusivas à mulher trabalhadora do campo e da cidade. Neles se emoldura um chamamento que ressoa ao mesmo tempo cúmplice e fraterno, a exemplo do já referido poema “No mesmo lado da canoa”, de Alda Espírito Santo :

É assim que eu te falo

⁶³ Além de Alda Espírito Santo e Maria Manuela Margarido, no que tange essencialmente à representação feminina nas instâncias do poder local, cabe lembrar a figura de várias mulheres ocupando pastas ministeriais e outros cargos estratégicos. Filha de uma dona de casa e de um pescador, a ex-primeira-ministra Maria das Neves foi a primeira mulher a tornar-se chefe de governo num país da África independente, experiência a que deu continuidade Maria do Carmo Silveira. Outro exemplo destacado é o da educadora e escritora Maria Fernanda Pontífice, que ocupou o posto de ministra da Educação de São Tomé e Príncipe, para citar apenas mais três nomes.

(...)

Minha irmã, lavando, lavando,
p'lo pão dos seus filhos,
minha irmã vendendo caroço
na loja mais próxima
p'lo luto dos seus mortos,
minha irmã conformada
vendendo-se por uma vida mais serena,
aumentando afinal as suas penas...

(ESPÍRITO SANTO, op. cit., p. 458).

Uma voz lírica feminina e mais individualizada, porém, acentua-se em alguns momentos poéticos de Maria Manuela Margarido, como nesta evocação melancólica do amado distante:

No dia em que te foste embora
longos navios de silêncio
encheram a casa,
tão grande, tão vasta!
(...)

No cais das horas fiquei a esperar-te:
grande pedra de saudade
de olhos hirtos.
Paira sobre mim a presença
de uma mão pálida
e sempre uma ave parte:
nunca sei para onde.

(MARGARIDO in "XV", 2003, pp. 270-271),

mas a temática amorosa espraia-se também por um tempo de memórias afetivas onde se projeta a figura materna, referida por ambas as autoras em momentos de extrema delicadeza poética. No exemplo que se segue, confundindo-se com a própria Natureza, o feminino é realçado por sua condição de elemento estruturador da realidade sócio-econômica e também por sua relação simbólica frente à memória cultural e ao imaginário santomense:

Mãe, tu pegavas charroco ⁶⁴
nas águas das ribeiras
a caminho da praia.
Teus cabelos eram lembas-lembas ⁶⁵,
agora distantes e saudosas,
mas teu rosto escuro
desce sobre mim.

⁶⁴ Peixe de água doce, bastante apreciado pelo seu sabor.

⁶⁵ Planta trepadeira que costuma envolver o tronco de árvores como a izaquiteira.

Teu rosto, liliácea
 irrompendo entre o cacau,
 perfumando com a sua sombra
 o instante em que te descubro
 no fundo das bocas graves.
 (...)

(No sonho do Pico as mangas percorrem a órbita lenta
 das orações dos ocás ⁶⁶ e todas as feiticeiras desertam
 a caminho do mal, entre a doçura das palmas).

Na varanda de marapião
 os veios da madeira guardam
 a marca dos teus pés leves
 e lentos e suaves e próximos.
 E ambas nos lançamos
 nas grandes flores de ébano
 que crescem na água cálida
 das vozes clarividentes.

(MARGARIDO in “Memória da Ilha do Príncipe”).⁶⁷

O marapião referido na primeira linha da última estrofe corresponde a outro exemplo de espécie arbórea lenhosa, resistente e durável, empregada freqüentemente na construção civil. Conforme se fez referir anteriormente, de forma semelhante à que se verifica em relação ao baobá, adansonia, embondeiro, imbondeiro, micondó ou mulambe, e também ao poilão, sumaúma ou ceiba nas culturas tradicionais africanas e americanas, um caráter religioso, votivo, está fortemente associado a esses vegetais. A relação entre a figura da mãe e esta portentosa árvore de tronco recoberto de espinhos confere ao poema uma força simbólica bastante peculiar, em analogia com a própria estrutura da casa materna. Conforme já vinha sendo sinalizado desde o primeiro capítulo, através da presença das árvores se configura, portanto, um importante e recorrente elemento de referencialidade literária.

Comentando acerca das interferências da realidade cultural africana sobre os poemas de Maria Manuela Margarido, o crítico Alfredo Margarido (1997:246) assegura que a poesia de Manuela “vive dos elementos mais frisantes de uma africanidade”, mas onde essa característica se torna bem patente é “na denúncia das formas de trabalho alienatórias e, ainda, na evocação das lendas narrativas dos

⁶⁶ Árvore de grande porte cuja madeira, pela facilidade do corte, é utilizada na fabricação manual de canoas. Dentro da cultura religiosa santomense, as copas destas árvores representam o lugar para onde desertam as bruxas à meia-noite.

⁶⁷ Disponível em: <http://uk.groups.yahoo.com/group/saotome/messages/8827>. Acesso em: 6 out 2004.

serviçais angolanos”, os quais, “sentados à porta da sanzala, evocam a vida distante”, numa clara menção à procedência de muitos dos trabalhadores braçais contratados para a lida nas roças de São Tomé e Príncipe durante o período colonial. Esta evocação à oralidade e à memória poderá ser apreciada também em outros exemplos, como a referência literal à rítmica do socopé realizada em poema homônimo da autora, da mesma forma como é tão flagrante na poesia de Alda Espírito Santo:

Os verdes longos da minha ilha
são agora a sombra do ocá,
névoa da vida,
nos dorsos dobrados sob a carga
(copra, café ou cacau - tanto faz).
Ouço os passos no ritmo
calculado do socopé,
os pés-raízes-da-terra
enquanto a voz do coro
insiste na sua queixa
(queixa ou protesto - tanto faz).
Monótona se arrasta
até explodir
na alta ânsia de liberdade
(MARGARIDO in “Socopé”, 2003, pp.272-273).

Lá no “Água Grande” a caminho da roça
negritas batem que batem co’a roupa na pedra
Batem e cantam modinhas da terra.
Cantam e riem em riso de mofa
Histórias contadas, arrastadas pelo vento.
(...)

E os gemidos cantados das negritas lá do rio
Ficam mudos lá na hora do regresso...
Jazem quedos no regresso para a roça.
(
ESPÍRITO SANTO in “Lá no “Água Grande”, 1986, p. 465).⁶⁸

A relação entre oralidade, performance, memória e escrita alcança momentos de grande expressão na prosa desenvolvida por Alda Espírito Santo. Seu livro *Mataram o rio da minha cidade* revela um conjunto de relatos variados onde convivem lado a lado a sóia, as crônicas de emigração, a prosa memorialista e o texto para teatro, disposto em forma de cantata. No conto que dá nome ao livro, a escritora assume literalmente um papel de contadora de histórias, dirigindo-se abertamente ao leitor de maneira idêntica à de um *kontadô soya*, ou seja, assumindo

⁶⁸ Muitos dos cursos d’água que correm pelas ilhas são designados de “águas” pelos seus habitantes. Água Grande, o rio que atravessa e dá nome ao distrito onde está situada a capital do país é um deles.

a postura sedutora que antecipa o ato da contação em si. O processo narrativo é então iniciado pelo questionamento que dá lugar ao apelo da contadora:

Por que mataram o rio da minha cidade?

- Eu conto-te, se tens paciência de escutar estórias antigas, de um sonho mágico, mas real e bonito, nesse tempo...

Mamã Bonita era a menina mais bonita, mais garbosa, mais jeitosa de Almeirim, quando estava a flimá.⁶⁹

(ESPÍRITO SANTO in “Mataram o rio da minha cidade”,

2003, p. 9).

A recorrência a vocábulos e expressões em língua santomense é uma constante através de todo o texto escrito, onde também são trabalhados alguns códigos da oralidade como o musical e o paralingüístico, caracterizando desta forma a entoação, a intensidade, a pausa, o ritmo e a qualidade da voz, aspectos tão caros à performance *griot* e que se fazem sugerir, por exemplo, pela interferência de um coro de lavadeiras em certa altura do relato. Destacado em itálico no original, a introdução deste coro reforça uma alternância performática das vozes narrativas:

Ai de quem fosse encomendar canções profanas nessa quadra que vem depois da Quarta-feira de Cinzas até à Páscoa. Coisas de muito mal agoiro podiam acontecer - *Cala-te boca! Credo! Padre Nosso, Avê Maiá*. Quantas vezes, Zé Chico, debruçado na amurada, sobre o rio, mais outros companheiros, salmodiava a melodia do coro das lavadeiras:

Nossa Senhora do Resgate

Resgatai a nossa vida

Agora e na hora da nossa morte

Amen (...)

(ESPÍRITO SANTO, op. cit., p. 10)

Ao realizar uma alusão ao sincretismo religioso e à mescla lingüística do país, a disposição oxítônica da expressão *Avê Maiá* revela o caráter híbrido de sua cultura. Segundo o anteriormente mencionado estudo de Natalia Czopek (2005), as línguas crioulas de São Tomé e Príncipe apresentam traços predominantes das línguas angolanas e do português medieval, mas a acentuação tônica de algumas palavras em seu registro oral pode ser flagrada em posição distinta. No conto “O Narrador de Sóias”, presente neste mesmo livro de Alda Espírito Santo, a figura do contador é

⁶⁹ Termo santomé que identifica o período de transição entre a adolescência e a juventude.

duplamente acionada, assumindo a condição de narrador e de protagonista. A seqüência de vozes sugere, então, a performatividade do ato de contação:

hoje estou aqui com meus netos da cidade, chamados Juventude.

Vou contar minha sóia, nesse dia de nozado de Sam Sibila, eu Papá estimado das tonguinhas do coração: Ginga de Praia Melão e Titina do Picão.

Mas, minha gente, antes da puíta de força, esse sino lá da Roça Dourada, de Guadalupe, está aqui dentro da minha cabeça.

Está aqui a estalar com força: Ajudem Papá Velho, ajudem-me, ajudem-me depressa. Juventude e muita gente, toca na minha cabeça esse barulho de sino.

Toca sino, toca sino... Na memória do Velho Capupa, a melodia eclodiu num clarão de visão e foi magia bem real que toda a gente escutou.

De onde veio ninguém sabe, mas o que é certo e verdade é que o coro ou cantiga com gente cantando com ritmo, falou, cantou, entoou...

(ESPÍRITO SANTO, op. cit., p. 29).

o que inscreve o relato num ritmo onde música, dança, enunciação e canto se aliam como elementos evocativos da memória ancestral. Esta é uma característica comum a várias culturas de tradição africana e americana, como, por exemplo, os *areítos* caribenhos de Cuba, da República Dominicana e de Porto Rico.⁷⁰

⁷⁰ Manifestação cultivada pelos primeiros habitantes das Antilhas, notadamente o povo taíno, o *areíto* consistia num conjunto de narrativas orais mescladas de teatro, dança, música, religiosidade e festa. Segundo Vera Kutzinski (2004: 48), o significado do termo pode ser traduzido como “dançar recordando” ou “dançar para recordar”, uma vez que, ao que parece, a dança propiciava a este povo a imersão num ritmo ancestral que tanto marcava como recuperava o tempo vivido. Assimilado desta forma, o ato de dançar refletiria um modo de preservação de seu passado, de sua tradição e de sua memória.

4. 6 Sob o signo da *bendenxa*

Pensando no exemplo de Alda Espírito Santo e Maria Manuela Margarido, para além do fato de serem mulheres escritoras africanas, que outras aproximações poderiam ser feitas entre a obra destas duas criadoras e a escrita de autoria feminina no período do pós-independência em São Tomé e Príncipe? Para tentar ilustrar esta relação, elegeremos três nomes contemporâneos representativos: a professora, ensaísta, cronista e crítica literária Inocência Mata, a professora, poeta e ficcionista Maria Olinda Beja e, por fim, a poeta e jornalista Conceição Lima. Uma primeira inter-relação entre elas poderia ser avaliada já a partir de, pelo menos, seis principais aspectos convergentes e suplementares, que aqui se fazem apresentar destituídos de maiores preocupações quanto à hierarquização que possam sugerir:

- a) A expressão comum numa língua portuguesa permeada pela interferência das línguas crioulas nacionais, notadamente o forro ou santomé;
- b) A experiência da emigração, mediada literariamente através da memória e da imaginação;
- c) A realização de estudos superiores na Europa, proporcionando uma maior mobilidade de atuação intelectual bem como da própria consciência identitária;
- d) A experiência na educação ou na vida social do país, possibilitando um mais amplo exercício de militância cidadã e artística;
- e) A temática africana de suas obras, evocando especificidades culturais do arquipélago como sua pluralidade étnica, religiosa e lingüística;
- f) A busca de uma afirmação identitária da literatura santomense pelo feminino, refletindo evidentemente um grau variado de envolvimento com o tema em suas expressões individuais, mas evidenciando as relações entre a oralidade, a escritura e a performance artística.

No conjunto, a título de mera curiosidade, poderíamos esboçar algumas outras coincidências e paralelos: em primeiro lugar, registra-se entre elas um maior número

de naturais de São Tomé, sendo Maria Manuela Margarido, do Príncipe, a exceção que confirma a regra. Depois, excluindo-se Alda Espírito Santo, embora tenha ela experimentado longa temporada portuguesa, houve nestas escritoras uma predominância para a fixação da residência no exterior. Considerando mais precisamente a escrita destas autoras, prevalece a poesia sobre a prosa em Alda e Manuela, mas o oposto disto em Inocência Mata, que se concentrou na ensaística. Transitando regularmente entre duas linguagens aparecem, da poesia para a prosa de ficção Olinda Beja, e da poesia para a prosa jornalística Conceição Lima. Ou seja, a atividade poética, que se destacou historicamente como uma expressão por excelência da literatura santomense também em sua vertente autoral feminina, passou a compartilhar nos textos do pós-independência um espaço de relevância com a experiência literária em prosa, fato comprovado pela aparição de outros nomes masculinos e femininos não estudados neste nosso recorte, como é o caso de Ana Maria Deus Lima, Otilina Silva ou Maria Fernanda Pontífice. Isto sem contar as próprias investidas de Alda Espírito Santo nesta direção, que incluem artigos de reflexão crítico-literária. Optaremos, então, por eleger três das seis vertentes de confluência anteriormente apontadas: a experiência da emigração mediada literariamente pela memória e pela imaginação, a temática africana evocativa de uma pluralidade cultural do continente e a busca de afirmação de uma identidade literária santomense pelo feminino dentro do conjunto maior das literaturas africanas contemporâneas.

A ausência física das ilhas, por variados motivos e em diferentes momentos, não parece conformar para estas autoras qualquer alheamento e subsequente alienação frente às especificidades locais. Ao contrário, tendo Lisboa como pouso e redimensionando o espaço aberto da memória e do próprio exercício de criação através da palavra escrita, pôde Inocência Mata diversificar sua experiência pessoal e profissional, abrindo-se para uma perspectiva mais ampla de cidadania e militância intelectual. Atuante no cenário universitário lisboeta, onde se licenciou em Estudos Portugueses e Ingleses, cursou o Mestrado em Literaturas Brasileiras e Africanas e o doutorado em Literatura, além de assumir a docência universitária em Literaturas de Língua Portuguesa e Estudos Literários, a escritora Inocência Mata vem se dedicando a estas atividades em diferentes recortes, emanando em seu labor investigativo um pensamento crítico-reflexivo cada vez mais comprometido com a

realização escrita de autores e autoras santomenses, angolanos, bissau-guineenses, moçambicanos ou brasileiros. É bem a propósito deste seu anteriormente referido exercício plural de cidadania, fruto da experiência migrante e de um particular comprometimento com a vivência de diferentes realidades nacionais, a escritora estende sua pertença a pelo menos cinco países de língua portuguesa.

Este pertencimento pessoal e intelectualmente facetado se reproduz na publicação de uma ensaística igualmente diversa, que se dedica inclusive à apresentação e à organização de obras literárias também voltadas para o contexto santomense. Um bom exemplo foi o mapeamento realizado a partir de *Bendenxa*, coletânea de vinte e cinco poemas de autores e autoras publicada no ano 2000, em comemoração aos vinte e cinco anos da independência do país, dentre os quais se destacam Alda Espírito Santo, Maria Manuela Margarido, Maria Olinda Beja e Conceição Lima. O título da obra fornece por si só um elemento bastante significativo no que tange à memória, à identidade cultural do povo santomense e ao empenho de consolidação política de São Tomé e Príncipe como Estado independente: a sugestiva palavra *bendenxa* é usual nas línguas crioulas forro e lunguyê, podendo ser traduzida amplamente como conversa, falação. Em determinados contextos, a expressão “tomar bendenxa” revela acepção negativa, referindo o ato de abusar da confiança de alguém. Por outro lado, “dar bendenxa” significa a pretensão de seduzir, namorar, podendo desta forma sinalizar uma intenção mais concreta de relacionamento afetivo. Poderíamos assinalar que, ainda mais livremente interpretado, o termo *bendenxa* identificaria a relação dialógica que, recortada no exemplo da cultura santomense, envolve o vasto e dinâmico universo de referências no qual se move e se alimenta a sua expressão literária: uma senha que facultasse e mais amplamente traduzisse experiências como as que se fazem relatar através de obras assinadas por estas escritoras.

Sob o signo da *bendenxa*, a determinação de Inocência Mata em avaliar criticamente textos como os do escritor Sum Marky trouxe nova visibilidade para a obra do escritor, contrapondo-a aos lugares-comuns da chamada literatura ultramarina de temática africana. Recortado a partir da memória viva de personagens socialmente marginalizados, o procedimento investigativo de Mata revalorizou o trabalho do autor: pelo seu protagonismo, estas vozes subalternas,

inclusive as femininas, passaram a fornecer olhares diferenciadores sobre a realidade colonial de São Tomé e Príncipe, o que certamente contribuiu para diluir alguns dos clichês difundidos largamente por autores portugueses coetâneos. As temáticas voltadas para especificidades literárias africanas tendo como elo de ligação o contexto sócio-histórico e a oficialidade lusófona são recorrentes na reflexão teórico-crítica de Inocência Mata, da mesma forma como o sentimento de pertença continental, particularizado na insularidade santomense, na memória cultural e na experiência da emigração é vivenciado na produção literária de Maria Olinda Beja e de Conceição Lima.

Maria Olinda de Beja Martins Assunção nasceu em Guadalupe, Ilha de São Tomé, filha de mãe africana e pai português. Aos dois anos de idade emigrou com a família para a terra paterna, onde realizou os primeiros estudos até licenciar-se em Línguas e Literaturas Modernas na Universidade do Porto. Professora e pesquisadora na área lingüística e pedagógica, Olinda Beja vem publicando diversos títulos em poesia como *Bô tendê?*, *Leve Leve*, *Água crioula*, ensaios e ficção: *Pingos de chuva*, *A Pedra de Villa Nova*, *Quinze Dias de Regresso*, *A Ilha de Izunari*. Os três últimos textos, em prosa romanesca, compõem o que a autora chamou de *Trilogia do afastamento* por sintetizarem um mito de explicação fundado na sua partida e na sua posterior re-ligação com São Tomé e Príncipe, uma vez que o primeiro retorno ao arquipélago se daria somente aos 37 anos de idade. Ausente do país natal durante todos estes anos, significativos momentos de sua obra poética seriam permeados por uma busca da origem, traduzidos na evocação nostálgica da infância e na tentativa de compreender, através dos meandros da rememoração, sua própria pertença geográfica e afetiva, ainda que este mesmo exercício acabasse por ilustrar a consciência de uma identidade cultural que se afirma mesclada, híbrida, marcada pela diferença:

Tenho saudade da chuva
do meu Largo do Carvalha. Uma chuva
cinzenta e mole que abria longos riachos no meu peito de ansiedade
(...)

Tenho saudades das noites
do meu Largo da Carvalha. Noites passadas à mingua
de um abraço amigo e forte
noites de antigas vizinhas que me diziam
menina toma cuidado com os outros porque
tu és diferente e eles não gostam dos diferentes
(...)

Tenho saudades do outro lado do mar
 dias de areia e de espuma
 dias de barco sem cais nos escaleres da vida
 dias de longe e de perto
 a cruzarem o meu destino mestiço
 entre as tílias do Rossio
 e a ilha de chocolate.

(BEJA in "Cruzamentos").⁷¹

Dividida entre Portugal e São Tomé e Príncipe, a condição que aponta para uma síntese “entre as tílias do Rossio e a ilha de chocolate” se reproduz em paralelo na prosa de ficção da autora, notadamente em sua já referida *Trilogia do afastamento*. A temática africana recorrente na poesia e em duas das três narrativas que compõem esta trilogia cede lugar a referências lusitanas anteriores à própria experiência particular da escritora. No romance *A Pedra de Villa Nova*, Olinda Beja se reporta à região natal de seu pai em Beira Alta, Portugal, narrando a busca de novos horizontes por ele empreendida até sua chegada a São Tomé e Príncipe. Descortinam-se, assim, outros olhares sobre a experiência da emigração, em que os acontecimentos trazidos à luz da memória paterna mesclam-se à imaginação criadora de Olinda Beja. Não apenas o passado, mas a realidade pós-colonial do presente e as projeções do futuro constituem objeto temático para a escritora: a descoberta de jazidas de petróleo no golfo da Guiné repercutiram fortemente como uma grande saída econômica para o arquipélago, juntamente com a exploração do turismo de lazer por parte de grandes grupos hoteleiros internacionais. O desequilíbrio ecológico e o comprometimento do patrimônio natural das ilhas decorrentes de prováveis ações predatórias características de empreitadas como estas se fazem anunciar como uma preocupação constante, por exemplo, no texto de acento infanto-juvenil reunido em *A Ilha de Izunari*, no qual é também evidenciado um intencional e progressivo apagamento da memória:

A paisagem alterara-se muito desde a chegada dos novos habitantes. Em todo o lugar procuravam riquezas, sobretudo o desgraçado ouro negro (...)

Oh! Ilha generosa e santa, relíquia de mistério, nós a conquistamos segundo as palavras dos deuses; entramos nas suas casas e aí habitamos entre festejos... destruimos estátuas, barragens, muros e pontes. Derrubamos cânforas, robles, bétulas, pau-santo e pau-preto. Os bosques sagrados, cuja orla nunca nenhum estranho pisara, neles penetramos, vimos os seus segredos, destruimo-lo pelo fogo. Os túmulos dos seus reis, nós os devassamos. Homens, mulheres, crianças, gado grosso e miúdo, nós os tomamos como nossos e fizemos com eles o nosso espólio e a

⁷¹ Disponível em: <http://www.ipv.pt/galeria/regresso/beja.htm>. Acesso em: 27 nov. 2004.

nossa abastança. Exploramos o seu solo até não haver nele mais sinal de vida animal ou vegetal.

Não ficou ninguém para testemunhar.

Não ficou ninguém para recordar.

(BEJA, 2003, p. 63-68).

Apesar do tom pessimista que pontua muitos desses textos, um dado estrutural interessante reforça a relação entre oralidade e escrita tão característica nas emergentes literaturas africanas, bem como aproxima a realização poética de Olinda Beja da arte performativa dos cantadores e contadores de sóias: a sua atividade declamatória, constantemente conduzida em paralelo às intervenções perante o público durante as palestras, conferências e comunicações por ela proferidas, muitas das quais sob um acompanhamento musical que evoca o cancionário tradicional do país. Como de ordinário acontece com a poesia de Maria Manuela Margarido ou Alda Espírito Santo, as questões relacionadas à interseção entre a oralidade e a escrita, à identidade cultural híbrida do povo santomense, à própria experiência pessoal da emigração, assim como às preocupações de ordem social, política e ambiental que se colocaram para o país no passado e que se colocam com similar força na contemporaneidade alinham os textos de Olinda Beja à escrita de Conceição Lima. Mas na poesia de ambas são também exaltadas dicções delicadas do desejo:

Teu olhar é corsário destemido de aventura
Nómada de oceanos
Ternura em traço leve
Leve traço de ternura

Teu rosto é concha de caranguejo
Abrigo de procelas
Beijo em terra longe
Terra longe num beijo

Tuas mãos são gomil de mestiçagem
Telas de delírio
Paisagens de horizonte
Horizontes de paisagem

(BEJA in "Imprecisão", 2002, pg. 97),

bem como se faz revelar, com igual paixão e empenho, a expressão lírica dos afetos mais fundos:

Quando o luar caiu e
tingiu de escuro os verdes da ilha
cheguei, mas tu já não eras.

Ceguei quando as sombras revelavam
os murmúrios do teu corpo
e não eras.
Cheguei para despojar de limites o teu nome.
Não eras.

As nuvens estão densas de ti
sustentam a tua ausência
recusam o ocaso do teu corpo
mas não és.

Pedra a pedra encho a noite
do teu rosto sem medida
para te construir convoco os dias
pedra a pedra
no teu tempo consumido.

(...)

Cantarei em pranto teu regresso sem idade
teu retorno do exílio na saudade
cantarei sobre esta terra teu destino de rebelde.

Para te saudar no mar e na palma
na manhã dos cantos sem represas
saudarei a praia lisa e o pomar.
Direi teu nome e tu serás.

(LIMA in “Quando o luar caiu”).⁷²

Maria da Conceição Costa de Deus Lima é a mais jovem das três últimas escritoras santomenses aqui tratadas. Nascida em 1962, no interior da ilha de São Tomé, a menina cresceria no seio de uma família bastante numerosa e tradicional: ao redor da centralizadora figura do pai, senhor e dono de terras, conviviam trinta e dois irmãos e várias mães. Conforme assinala Cremilda de Araújo Medina (1987:226), na casa da futura poeta nunca faltou pão, mas estaria ela fadada ao histórico destino de submissão comum a tantas mulheres não fosse um caráter teimoso e obstinado, que se revelou desde a infância. Após realizar sua formação inicial no arquipélago, no final da adolescência mudou-se para Portugal a fim de cursar Jornalismo, regressando a seu país para assumir cargos de direção no rádio, na televisão e na imprensa escrita, quando teve a oportunidade de fundar e comandar o extinto semanário independente “O País Hoje”. Numa etapa posterior

⁷² Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/conclima.html>. Acesso em: 26 set 2004.

seguiu para Londres, Inglaterra, onde se licenciou em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros, realizou mestrado em Estudos Africanos com especialização em Governos e Políticas na África e acabou por fixar residência, desenvolvendo trabalhos jornalísticos e de produção em língua portuguesa para a emissora estatal BBC.

Sua obra literária encontra-se dispersa em diversos jornais, revistas, sítios da Internet e antologias de vários países, tendo publicado somente em 2004 o seu primeiro livro de poesias, intitulado *O Útero da Casa*, ao qual se seguiu, em 2006, *A dolorosa raiz do micondó*. Ambos incluem, juntamente com as composições inéditas, alguns desses poemas dispersos que transcrevemos aqui. Militando, pois, entre o jornalismo e literatura, a temática africana e a identidade cultural santomense em sua obra aparecem muitas vezes permeadas por um carácter relacional entre o factual e o poético:

As alegres calças, de palhaço, não eram suas.
 Não era sua a camisa.
 O castanho e o preto
 Nos pés esquerdo e direito
 Eram de outro.
 Inteiro, de bom cabedal
 o cinto não condizia – luzia.
 A própria magreza de osso miúdo
 Não lhe pertencia – pairava.
 Tossia muito, tropeçava.
 Arrastava com ele dois olhos
 raposinos, trocistas, de maroto
 e era dono de um riso estilhaçado –
 o seu escudo.
 Nos passos carregava um arsenal
 de histórias vivas, antigas
 e tinha o poder de arrancar gargalhadas.
 Sabia os nomes de todas as roças –
 em nenhuma ficava a sua aldeia.
 Morreu pária na ex-colónia.
 Está enterrado na ilha.
 Não reparou na nova bandeira.

(LIMA in “Raul Kwata”).⁷³

A herança católica do povo santomense, em natural simbiose com as crenças tradicionais africanas, conforma outro referencial poético de expressão sofisticada na poesia de Conceição Lima. A figura feminina, como se sabe, desempenha um papel

⁷³ Disponível em: <http://uk.groups.yahoo.com/group/saotome/messages/14167>. Acesso em: 7 mar 2006.

primordial dentro do universo mítico e religioso de várias culturas autóctones do continente. No poema “A lenda da bruxa”, evocando o híbrido repertório de lendas, fábulas e sóias que povoam o imaginário popular de São Tomé e Príncipe, esta presença é valorizada pelo próprio sentido reiterativo dos versos, ricos em aliteraões e assonâncias, procedimento característico de uma escrita bastante calcada na palavra oral, performatizada:

San Malanzo era velha, muito velha.
 San Malanzo era pobre, muito pobre.
 Não tinha filhos, não tinha netos
 Não tinha sobrinhos, não tinha afilhados
 Nem primos tinha e nem tinha enteados
 Era muito pobre e muito velha
 Muito velha e muito pobre.
 Era pobre, era velha san Malanzo
 Pobre e muito velha
 velha e muito pobre
 Era velha e pobre
 Era pobre e velha
 Velha pobre
 Pobre velha
 Velha
 Pobre
 Feiticeira.

(LIMA in “A lenda da bruxa”).⁷⁴

O jogo alternado dos adjetivos “velha” e “pobre”, “pobre” e “velha”, repetidos insistentemente, refere a situação de marginalidade e inferiorização social da mulher no contexto das culturas patriarcais, assentando a condição feminina em papéis sociais cristalizados. O estratégico emprego do termo *San*, “senhora”, em idioma santomé, realca o caráter contraditório das relações sociais sugerido através do poema: a personagem em questão é segregada e punida socialmente em diversos níveis: por já não ser “jovem”, revelando desta forma a negação do tradicional conceito africano de velhice; por não ter concebido; por ter “envelhecido” sem gerar descendência, riqueza, respeitabilidade ou liderança; por ter ousado transgredir papéis pré-estabelecidos para a mulher; por ser considerada, portanto, indesejável, perigosa, feiticeira, alienando-se da célula familiar estruturadora e, conseqüentemente, devendo ser banida da convivência social plena.

⁷⁴ Disponível em: <http://www.alquitrave.com/enlace/8febrero2005.htm>. Acesso em: 14 ago 2005.

Invocada, porém, ainda através de uma memória cultural, da tradição oral e das práticas sincréticas do universo religioso santomense, esta mesma relação de poder envolvendo a figura feminina dentro da poesia de Conceição Lima pode situar-se a partir de outras perspectivas, metaforizando as possibilidades que se abrem às mulheres pela própria inventiva:

Há-de nascer de novo o micondó
belo, imperfeito, no centro do quintal.
À meia- noite, quando as bruxas
povoarem ocás milenários
e o cucucu⁷⁵ piar pela última vez
na junção dos caminhos.

Sobre as cinzas, contra o vento
bailarão ao amanhecer
ervas e fetos e uma flor de sangue.

Rebentos de milho hão-de nutrir
as gengivas dos velhos
e não mais sonharão as crianças
com gatos pretos e águas turvas
porque a força do marapião
terá voltado para confrontar o mal.⁷⁶

Lianas abraçarão na curva do rio
a insónia dos mortos
quando a primeira mulher
lavar as tranças no leito ressuscitado.

(LIMA in "Soya").⁷⁷

Conforme reitera Inocência Mata em prefácio ao referido livro inaugural, a obra poética de Conceição Lima situa-se num plano de reflexividade que constrói o relato de uma geração, mas onde também são enfatizados o fluxo histórico e a análise da consciência individual, em confronto com a coletiva:

Aqui projetei minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso
viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor da malva para o telhado.
Enorme era a janela e de vidro
pois a sala exigia um certo ar de praça.
(...)

⁷⁵ Coruja, em forro.

⁷⁶ Ao marapião é igualmente atribuído um papel exorcizante, desencadeado através de rituais mágicos.

⁷⁷ Disponível em: <http://uk.groups.yahoo.com/group/saotome/messages/14167>. Acesso em: 14 ago 2005.

Sobre os escombros da cidade morta
 projetei a minha casa
 recortada contra o mar.
 Aqui.
 Sonho ainda o pilar,
 uma retidão de torre, de altar.
 Ouço murmúrios de barcos
 na varanda azul.
 E reinvento em cada rosto
 passo a passo
 os traços inacabados do projeto.

(LIMA in "A casa").⁷⁸

A experiência da emigração, a temática africana e a afirmação de uma identidade afro-insular, temas igualmente evocados por Conceição Lima através de sua poesia, fornecem importantes elementos de análise e assimilação da realidade sócio-cultural de seu país. A militância internacional através do texto jornalístico possibilita a abertura de outras frentes de atuação em que várias outras vozes, dispostas em paralelo e somando-se à força da palavra poética, são amplamente alinhadas a serviço da população comum e do público consumidor de literatura. Num balanço de aniversário da independência nacional de São Tomé e Príncipe, comemorados em 12 de julho de 2005, a análise sócio-política e econômica da realidade santomense empreendida por Conceição Lima chama a atenção sobre as grandes dificuldades enfrentadas pelas suas sucessivas administrações públicas, no sentido não só da credibilidade e da sustentação política como de um empenho pela equalização das diferenças e mazelas sociais que, passados todos estes anos, afligem frontalmente a maioria da sua população:

A expressão "era do petróleo" já entrou no vocabulário local, mas é ainda ao cacau que os são-tomenses aludem quando esfregam o polegar e o indicador significando que não há dinheiro. É um legado do sistema de monocultura personificado nas roças, com gritantes carências infra-estruturais e cada vez menos relevantes para a economia, onde permanecem sobretudo os descendentes dos serviçais e dos contratados cabo-verdianos, apesar da independência ter potenciado maior mobilidade social (...). Enquanto não chegam as receitas do petróleo, o país, com um balanço insatisfatório de 30 anos de independência, continuará a depender da assistência externa.⁷⁹

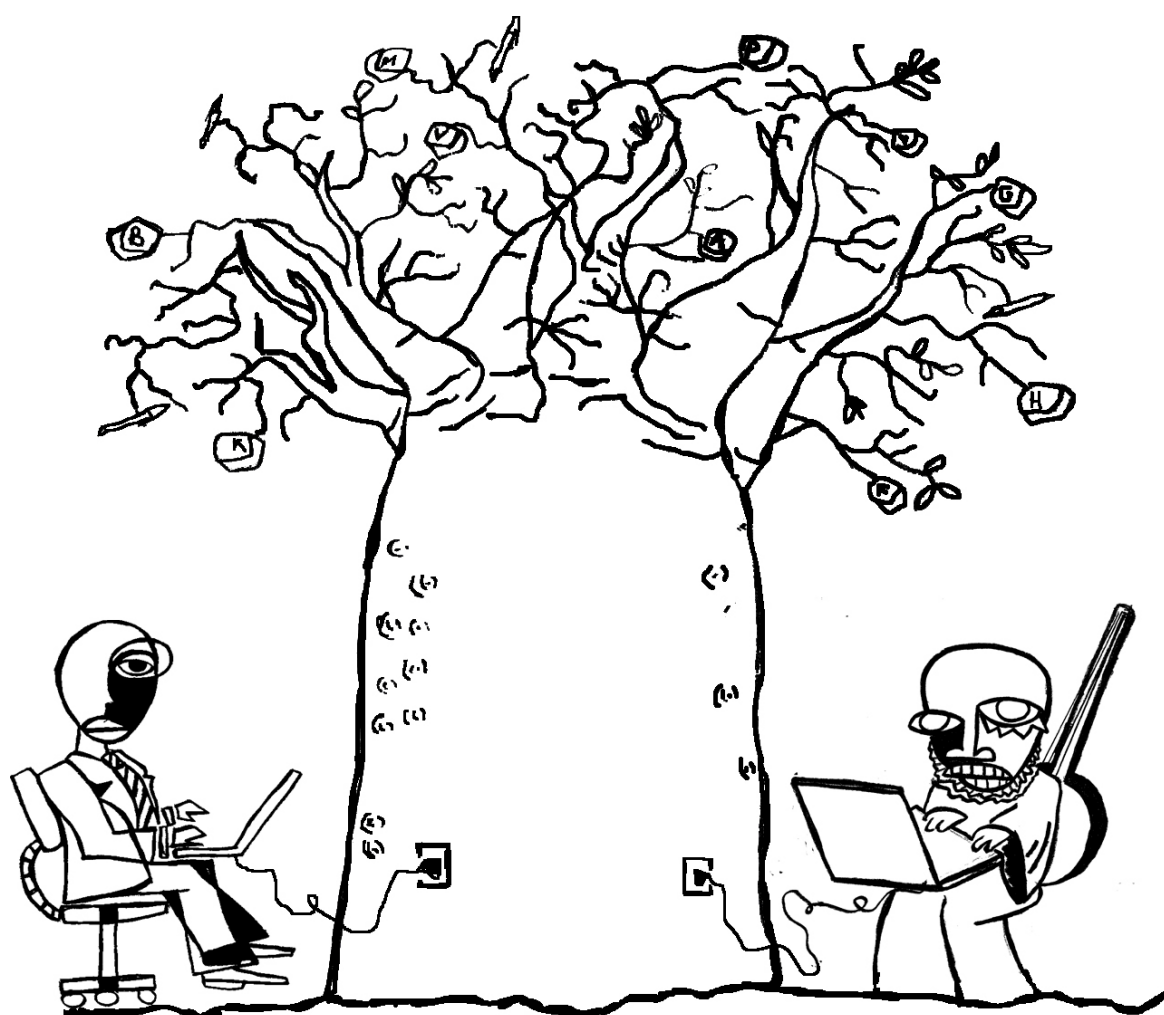
Como já vinha ocorrendo com Alda Espírito Santo e Maria Manuela Margarido desde os tempos anteriores à independência nacional, a produção textual das

⁷⁸ Disponível em: <http://ww.alquitrave.com/enlace/8febrero2005.htm>. Acesso em: 14 ago 2005.

⁷⁹ LIMA, Conceição. Um arquipélago em busca de uma rota. Disponível em: <http://africa.expresso.clix.pt/common>. Acesso em: 16 ago 2005.

escritoras santomenses reflete, também a partir da atual realidade de São Tomé e Príncipe, o significativo espaço que a mulher africana lusófona vem ocupando nas emergentes literaturas do continente. A consolidação de um Estado autônomo e democrático, ultrapassadas a experiência pós-independência e a fase turbulenta que a jovem república vivenciou nos anos imediatamente seguintes, se delineia como uma tarefa à qual têm se dedicado, através de suas obras, o conjunto das escritoras e escritores contemporâneos em suas atuações internas e em suas investidas no exterior, dando *bendenxa* e lutando, como nos fragmentos poéticos de Conceição Lima epigrafados no início deste capítulo, “para que a palavra amanheça e o sonho não se perca”. E é militando em frentes as mais diversas, mas não necessariamente divergentes, que nomes como estes, de Inocência Mata, Olinda Beja ou Conceição Lima inscrevem suas vozes às tantas outras expressões artísticas insulares que tratam de concertar, como faz o pássaro ossobó no interior da mata, um grande e afinado diálogo das ilhas consigo próprias e com o mundo.

CAPÍTULO 5: FALANDO PORTUGUÊS E INSCREVENDO CRIOULO



As inscrituras do verbo

Na kal lingu ke n na skirbi (Em que língua escrever)
Ña diklarasons di amor? (As declarações de amor?)
Na kal lingu ke n na kanta (Em que língua cantar)
Storias ke n kontado? (As histórias que ouvi contar?)

Na kal lingu ke n na skirbi (Em que língua escrever)
Pa n konta fasañas di mindjeris (Contando os feitos das mulheres)
Ku omis di ña tchon? (E dos homens do meu chão?)
Kuma ke n na papia di no omis garandi (Como falar dos velhos)
Di no pasadas ku no kantigas? (Das passadas e cantigas?)
Pa n kontal na kriol? (Falarei em crioulo?)
Na kriol ke n na kontal! (Falarei em crioulo!)
Ma kal sinal ke n na disa (Mas que sinais deixar)
Netus di no djorson? (Aos netos deste século?) ...

Ma kil ke n ten pa konta (Mas a minha mensagem)
N na girtal na kriol (Em crioulo gritarei)
Pa rekadu pasa di boka pa boka (Que de boca em boca)
Tok i tchiga si distinu (Fará a sua viagem)

Ña rekadu n na disal tambi na n fodja (Deixarei o recado num
 pergaminho)
N e lingu di djinti (Nesta língua lusa)
E lingu ke n ka ntindi (Que mal entendo)

Publicados em versão bilíngüe portuguesa e *kriol*, versos como estes da epígrafe, de autoria da poeta, ficcionista, pesquisadora, ensaísta e educadora bissau-guineense Odete Costa Semedo (2000:10), colocam-nos concretamente diante daquela que é uma questão comum a diferentes escritores contemporâneos da África e das Américas oficialmente falantes de línguas européias: preocupados não apenas com o trabalho de afirmação das identidades literárias nacionais, muitos destes autores se movimentaram e se movimentam no sentido de instrumentalizar as línguas locais, lado a lado com a língua do colonizador, na condição de veículos de comunicação interétnica e de elaboração estética, sinalizando ainda para uma maior visibilidade internacional das chamadas “literaturas menores” ou “periféricas”. *Na kal lingu ke n na skirbi* (Em que língua escrever?), indaga a autora nas duas línguas, provocativamente, como que tentando incorporar, através delas, as muitas outras vozes que compõem o diversificado panorama etno-lingüístico e a diversidade cultural de seu país.

Vimos em capítulo anterior que o uso de línguas européias como línguas de literatura em detrimento dos idiomas locais configurou por um bom tempo questão bastante delicada por dividir a opinião de alguns realizadores, críticos e observadores da cultura, tanto dentro como fora da realidade africana. Os argumentos favoráveis a esta utilização, alguns dos quais tivemos a oportunidade de relatar, foram rechaçados por escritores como o queniano Ngugi Wa Thiong'o, que chegou mesmo a reivindicar no livro intitulado *Decolonising the Mind – The Politics of Language in African Literature*, de 1986, o recurso exclusivo das línguas africanas para a produção literária escrita do continente. Descrevendo as razões que o motivaram a substituir o inglês pela sua primeira língua, o gikuyu, Thiong'o baseia seu argumento numa possível maior capacidade de apreensão da cultura africana através das próprias línguas autóctones, isto agravado pelo fato de que é supostamente na Europa e nos Estados Unidos que se encontra a maior parte do público das literaturas anglófonas e francófonas. Esta atitude foi contestada por vários autores e críticos literários, inclusive do universo lusófono, como é o caso do angolano João Carlos Venâncio, para quem:

Ngugi esquece-se, contudo, que o imperialismo cultural manifesta-se no domínio lingüístico, propriamente dito, e também noutros, como o da publicação, publicidade e difusão da obra literária. Ele que o diga. Que nos diga por que razão as suas últimas obras, *Devil on the cross* (romance) e *I Will Marry when I want* (drama, co-autor), contrariando - de certa forma - o

que defendeu no seu ensaio *Decolonising the Mind*, foram imediatamente traduzidas do gikuyu para o inglês?

Na verdade, não é propriamente o uso do idioma herdado do colonizador como meio de expressão literária que torna as literaturas africanas culturalmente inautênticas ou mesmo as circunscreve aos domínios urbanos ou alfabetizados. Os próprios livros de Ngugi, tais como *The River Between* ou *Weep not, child*, escritos ainda em inglês, são exemplos perfeitos de como a ficção africana nada perde em autenticidade cultural por utilizar idiomas da colonização como meio de expressão literária. (VENÂNCIO, 1992, p. 61).

De acordo com grande parte da crítica literária africanista que adotou opiniões concordantes, o argumento defendido por Ngugi Wa Thiong'o não chegaria a estabelecer um consenso sequer entre seus pares, já que, em linhas gerais, a posição dos escritores africanos francófonos admite a legitimidade e reivindica o uso dos dois procedimentos, disposição também compartilhada pela maioria dos escritores anglófonos. (LEITE: 1998: 23). Nisto se baseia a assertiva de Salvato Trigo, ao avaliar a polêmica na condição de um suposto “drama lingüístico”. Este pensamento reflete a crítica empreendida pelo autor à problemática levantada pelo escritor tunisiano Albert Memmi (1974:51), envolvendo uma possível estrangeiridade do colonizado na própria terra, fenômeno ocasionado pelo advento do bilingüismo colonial. Entende Trigo (1981:58) que a proposta teórica de Memmi não poderia aplicar-se à África como um todo por ter sido construída sobre uma situação histórica específica, isto é, a partir da realidade cultural da África berbere e mulçumana, onde uma antiga e profusa civilização escrita não se submetia pacificamente ao domínio de uma outra civilização escrita, a europeia, não se prestando a funcionalidade deste argumento à realidade de povos africanos do sul do Saara em seu processo civilizatório essencialmente oral. Tomando outros exemplos africanos da literatura escrita anglófona contemporânea, Salvato Trigo assegura que

Chinua Achebe, escritor nigeriano e nome cimeiro na literatura anglófona, representa bem a posição do colonizado de expressão inglesa perante o discutido problema do “drama lingüístico”. Para Achebe trata-se de um falso “drama”: “A língua inglesa será capaz de transportar o peso da minha experiência africana. Mas será preciso que seja um inglês novo, certamente em relação ainda estreita com a pátria de seus antepassados, e todavia transformado de tal modo que possa adaptar-se ao seu novo meio africano”.

Opinião convergente possui o seu compatriota e companheiro de geração literária, John Pepper Clark, que considera como uma falsa questão o conflito latente que o bilingüismo geraria no africano. Por isso, escreve: “O africano do oeste é moderno e tradicional ao mesmo tempo e isso faz dele

cidadão de dois mundos. O africano do oeste nada numa dupla corrente: uma é tradicional, a outra é moderna”.

Como se vê, Achebe e Clark defendem a existência duma situação de equilíbrio entre as duas componentes culturais do homem africano moderno, já que, para eles, elas não são opositivas, mas complementares. Este é, de resto, o entendimento que se vai enraizando por toda a África, mesmo nas áreas francófonas onde o radicalismo rejeccionista foi, em tempos, bem acolhido. (TRIGO, 1981, pp. 55-56).

Nas modernas literaturas da África, do Caribe e da América Latina produzidas em línguas europeias é cada vez maior o registro de experiências estética e politicamente inovadoras, revelando caminhos diversificados e abrindo espaço para interessantes soluções não só no fazer literário como na própria estrutura das línguas “tomadas de empréstimo”. Para trazer outro importante nome da literatura nigeriana escrita originalmente em inglês, destaque-se o exemplo do poeta, romancista e crítico Wole Soyinka: primeiro escritor da África negra a conquistar, em 1986, o prêmio Nobel de Literatura, Soyinka empreende em seu exercício poético e ficcional uma combinação entre técnicas assimiladas do Ocidente e o expressivo universo cultural iorubano, recorrendo à memória e às tradições orais bem como a um profundo engajamento social e político. Neste sentido, atendo-se ao modo pelo qual a utilização das línguas tomadas de empréstimo legitima o exercício criativo desses autores, é pertinente a constatação do escritor e crítico guinéu-equatoriano Donato Ndongo Bidyogo:

Dicen los expertos que el francés en que escribieron Amadou Kourouma o Sony Labou-Tansi no es el de París, sino el que se habla en los suburbios de Abidján o Brazzaville; que el inglés de Amos Tutuola, Chinua Achebe o Ben Okri no es el de Oxford, sino el de los obreros de Lagos; que el portugués de Luandino Vieira o de Pepetela no es el de Coimbra o Lisboa, sino el de la gente iletrada de Luanda o Maputo; y que, como ya sucede en Hispanoamérica, el español de María Nsue y de Maximiliano Nkogo no es el de Burgos o Madrid, sino el de Malabo y Bata. ¿Por qué no reconocer entonces que la lengua, todas las lenguas, son, ante todo, instrumentos de comunicación, y lo importante es cómo y para qué se usan? (NDONGO-BIDYOGO, 2006, p. 3).

Vale ressaltar que, pelo questionamento que engendra já a partir de sua disposição bilíngüe ora em paralelo ora em simbiose, vários momentos da obra de Odete Costa Semedo, como a de tantos outros autores africanos colocam em cheque a generalidade de assertivas como a de Ngugi Wa Thiong'o, comprovando que à produção literária em línguas europeias na África, de maneira assemelhada à

ocorrida nos países americanos, vêm se alinhando soluções e registros inovadores, resultantes do entrecruzamento de línguas e culturas e de diferenciadas percepções de mundo. Nesta direção, atentando-nos às experiências que envolveram preferencialmente os idiomas românicos nas Américas, poderíamos incluir desde os *créoles* do Haiti, da Martinica e de Guadalupe, nas Antilhas de colonização francesa, até os já mencionados crioulos de Cabo Verde, da Guiné-Bissau ou de São Tomé e Príncipe; desde o papiamento de Aruba, Bonaire e Curaçau, nas Antilhas Holandesas, ao *espanglish* dos chicanos e porto-riquenhos dos Estados Unidos da América.⁸⁰

Experiências desta natureza começam a ocupar um significativo lugar na recente produção cultural e literária das Américas e da África em sua quase totalidade, despertando a atenção do público e da crítica, mas é particularmente sobre a Guiné-Bissau, de onde vem o trabalho poético e ficcional de Odete Costa Semedo, que concentraremos a partir de agora a nossa investida. A simbiose entre idiomas, característica peculiar à prosa desenvolvida pela escritora, tem como espaço de experimentação uma língua literária que ultrapassa a sua condição de portuguesa e que traduz, poeticamente, o seu compromisso político de intérprete das diferenças num país cujo perfil sócio-cultural se define sob o signo da diversidade étnica, religiosa e lingüística.

O termo guiné, além de identificar atualmente pelo menos três países da África, está historicamente relacionado com uma série de outras acepções que incluem o

⁸⁰ O *espanglish* é uma variante lingüística híbrida de espanhol e inglês, assim como o *pachuco*, ou *pochismo*, língua de contato e gíria cultivada por jovens de ascendência mexicana observada em áreas do Arizona e da Califórnia. Formatado estrategicamente pela necessidade de comunicação imediata entre as populações hispanófonas e anglófonas num âmbito maior e estadunidense, o *espanglish* apresenta expressivas formas literárias em prosa e em poesia, a exemplo das chamadas literaturas chicana (mexicana-estadunidense) e *nuyorican* (porto-riquenha/nova-iorquina), para dar dois dos exemplos mais conhecidos. Já o papiamento é uma língua crioula, baseada no português e no espanhol, resultante da mescla destas com o aruaque autóctone, mais alguns idiomas africanos de origem banto e kwa e, ainda, elementos do francês, do holandês e do inglês. Há inclusive teorias que reivindicam a inclusão do papiamento no universo luso-falante, apoiando-se, entre outras razões, na base predominantemente portuguesa de sua estrutura e em sua semelhança com o crioulo cabo-verdiano. O próprio termo designativo para a língua provém de *papia*, falar, verbo que ocorre igualmente nos crioulos de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. Em detrimento da oficialidade da língua holandesa, o papiamento vem se fixando como idioma preponderante na região antilhana holandesa, apresentando inclusive uma literatura escrita fortemente influenciada pela tradição oral, no que se aproxima dos *créoles* de base francesa falados na Martinica, em Guadalupe e no Haiti, ou dos crioulos desenvolvidos a partir do *kaboverdianu*, do *kriol* bissau-guineense e do forro de São Tomé e Príncipe.

antigo nome pelo qual ficou conhecida a faixa litorânea compreendida entre o Senegal e Angola, ou a parte do continente que abrange áreas pertencentes aos atuais Sudão, Senegal, Gâmbia, Serra Leoa e Congo, entre outras nações. A origem da palavra estaria na expressão berbere *Akal-n-Iguinawen*, cuja correspondência em árabe se traduz por *Bilal-es-Sudan*, isto é, “país dos negros” (LOPES, 2004:314), recebendo os acréscimos Equatorial, Conacri e Bissau, pela necessidade de demarcação dos três países como regiões diferenciadas após suas respectivas independências da administração colonial espanhola, francesa e portuguesa, todas acontecidas na segunda metade do século XX.

Encravada diante do golfo da Guiné, a República da Guiné-Bissau estende-se por duas distintas zonas geográficas: uma estabelecida no continente, onde estão localizadas os principais núcleos urbanos, inclusive Bissau, a sede do governo, e outra insular, constituída por um grupo de ilhas isoladas e pelo arquipélago de Bijagós. Representa, na realidade, dentro do conjunto de países que compõem a África Ocidental, um enclave oficialmente lusófono em meio a um vasto território que até o século passado esteve submetido à administração colonial francesa, tendo a ele se alinhado economicamente pelo estabelecimento de uma zona monetária comum. Limitando-se geograficamente com o Senegal e a Guiné Equatorial, ao longo de seus 36.125 km² de território estão assentados diferentes povos, dentre os quais se destacam os mandingas, os balantas, os fulas, os manjacos e os bijagós, cada um deles compondo, ao lado da minoria branca, em detrimento da oficialidade da língua portuguesa e da franca expansão do crioulo, o intrincado mosaico etno-lingüístico que caracteriza o país.

Vimos anteriormente que a presença de uma língua oficial européia em convivência e simbiose com outras línguas nacionais constitui uma flagrante realidade em todo o território africano, refletindo também na produção literária o processo de hibridação cultural por que vêm atravessando as sociedades do continente desde o período colonial, e desde as independências nacionais até a contemporaneidade. Esta condição favorece o desenvolvimento dos processos diferenciados de construção em que se movimentam as literaturas nacionais africanas. Neste sentido, pois, é conveniente ressaltar a seguinte observação de Ana Mafalda Leite:

Insistir numa visão monolítica e indiferenciada de uma estética africana é uma forma também de negar a heterogeneidade e complexidade do universo cultural africano. É talvez ainda a manifestação de uma visão neo-panafricanista que encara o continente como indiferenciada totalidade (...), quando as diferentes nações africanas constroem há várias décadas o seu percurso literário próprio e diferenciado. (LEITE, 1998, pp. 23-24).

A concomitante produção em crioulo e português constitui, dentro do universo cultural africano lusófono, uma peculiaridade das experiências literárias na Guiné-Bissau, em Cabo Verde e, possivelmente com menor projeção, como pudemos observar no capítulo anterior, no arquipélago de São Tomé e Príncipe. O crioulo guineense é por muitas vezes referido, juntamente com um enorme conjunto de manifestações lingüísticas "periféricas", na condição de mais um registro dialetal, sendo seu estudo via de regra circunscrito ao universo das ciências da linguagem. Esta é, evidentemente, uma abordagem imprescindível. Gostaríamos de destacar, no entanto, após discorrer superficialmente sobre algumas de suas características gerais, a sua condição de língua literária ao lado da língua do colonizador, ressaltando especificidades que, no ambiente cultural do país, se fizeram registrar ao longo dos tempos. Conforme reitera a escritora angolano-guineense Filomena Embaló, ainda que a língua portuguesa continue a predominar na poesia da Guiné-Bissau, o recurso ao crioulo vem se tornando cada vez mais freqüente, tanto pela sua utilização direta na escrita poética como pela sua progressiva presença nos textos produzidos em português. Ao empregarem o crioulo, defende a autora, os criadores evidenciam a grande riqueza metafórica dessa língua enraizada nas manifestações da cultura dita popular.⁸¹

Em estudo dedicado às diversas manifestações das línguas crioulas ocorridas em várias regiões do mundo, o lingüista brasileiro Hildo Honório do Couto (1996: 53-70) assegura que os crioulos quase sempre estão inseridos em comunidades multilíngües, como é o caso da Guiné-Bissau ou, pelo menos, em áreas bilíngües, situação em que se enquadra o arquipélago de Cabo Verde. Na Guiné-Bissau, a língua de união nacional é o crioulo, embora sua realidade lingüística se desenhe de modo ainda mais complexo e diferenciado. Pese à já referida oficialidade, à sua prevalência como língua literária e a despeito de seu crescimento, o português ainda

⁸¹ EMBALÓ, Filomena. Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau. Disponível em: <http://didinho.no.sapo.pt/resenhaliteratura.html>. Acesso em: 19 dez 2004.

é um idioma minoritariamente utilizado no país, convivendo com variantes do crioulo tradicional, ou *kriol fundu*, com o crioulo aportuguesado, ou *kriol lebi*, e com uma quantidade razoável de línguas nativas, contabilizadas em torno de vinte e equivalentes às diversas etnias que compõem a sua população, dentre as quais se especificarão, pelo quantitativo de falantes, as mais representativas: fula, balanta, mandinga, manjaco, papel ou pepel, felupe, beafada, bijagó, mancanha e nalu.

Na poesia e na prosa desenvolvidas por Odete Costa Semedo, alguns destes idiomas vernáculos vêm marcando presença pela sua contribuição no trabalho empreendido pela autora com vistas à renovação estética do português. É conveniente lembrar que a Guiné-Bissau, justamente pelo fato de fazer fronteiras e compor uma zona monetária transnacional com a Guiné-Conacri e o Senegal, ex-colônias da França, registra uma forte presença desse outro idioma europeu, o francês, cuja influência faz-se notar ainda pela sua utilização como língua literária por vários de seus poetas, convertendo-se mesmo, alguns destes, em autores trilingües (português, crioulo, francês), como é o caso da fase inicial da obra de José Carlos Schwarz, ou ainda de Jorge Cabral e Carlos Edmilson Vieira. Esta complexidade lingüística é assim referida por Hildo Honório do Couto:

A consequência natural, para os povos africanos em geral e para os guineenses em particular da retalhada feita pelos invasores europeus de seu território não é uma coincidência entre, de um lado, o domínio das etnias e línguas locais e, de outro lado, o domínio dos países/estados a elas impostos. Com isso, todo país africano - e não apenas a Guiné-Bissau - compreende várias línguas. E o que é pior, praticamente todas elas são faladas além-fronteiras. Assim sendo, qual será a língua nacional e/ou oficial do país? Será o balanta? Os mandingas e as outras etnias não o aceitariam, e vice-versa. Com isso só resta a língua do ex-colonizador, exatamente como ele queria. Por outras palavras, os colonialistas dividiram para governar, ou seja, criaram uma situação lingüística complexa a fim de impor sua própria língua. (HONÓRIO DO COUTO, 1996, p. 77).

Há, porém, uma contrapartida lingüística a favor dos povos colonizados, que consiste, conforme nos propusemos a discutir aqui, numa apropriação transgressora dessa mesma língua, enriquecendo-a estruturalmente não apenas em seus aspectos morfossintáticos, fonéticos e semânticos como também em sua expressão literária, hibridizando-a em novas experiências criativas. Algumas questões se levantam, contudo: como reverter ou pelo menos minimizar impactos potencialmente "negativos" desta realidade no que diz respeito à Guiné-Bissau em particular, com sua pluralidade lingüística em convívio direto com a oficialidade de uma língua

minoritária que, no entanto, serviu de base para um crioulo em franca expansão? E como ficam as línguas nacionais, concorrendo entre si, com a língua portuguesa e ainda com um crioulo que cada vez mais funciona como língua de comunicação para um contingente humano que gira em torno de dois milhões de habitantes? Esta não será uma solução fácil. O aproveitamento do crioulo parece ser, pelo menos em caráter oficial, a proposta eleita, incentivada pelo seu uso no processo de alfabetização entre as várias etnias, pelo investimento na pesquisa lingüística e na sua normatização ou, ainda, pelo incentivo ao registro impresso de manifestações da oralidade, seus desdobramentos e diálogos com a escrita nacional, o fortalecimento na mídia impressa, radiofônica, televisiva, além do incremento da produção fonográfica e audiovisual.⁸²

O trabalho poético desenvolvido por autores locais acabaria por nobilitar o crioulo, *kriol*, crioulo guineense ou, simplesmente, guineense, já não apenas como uma língua cifrada, "menor", através da qual se poderia resistir politicamente contra a censura exercida pela administração colonial sobre os poemas e letras de canções nos tempos mais difíceis. Pelo contrário, a continuidade de experiências como estas, em diversas etapas da literatura, das artes e da cultura do país, vêm apresentando respostas bastante interessantes no sentido de afirmá-lo também como veículo de expressão cultural lado a lado com o idioma do colonizador.

⁸² A partir do ano de 1996, por exemplo, o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa – INEP tomou a iniciativa de publicar obras em língua guineense, reunindo, numa coleção intitulada *Kebur. Barkafon di poesia na kriol* (Colheita. Alforje de poesias em crioulo), treze autores nacionais. (AUGEL, 1993, p. 33).

5.1 Na *kriol*

Além da poesia e das narrativas orais, a conturbada história da Guiné-Bissau encontraria inúmeros registros através de outras manifestações artísticas e literárias desde o período colonial. Canções e poemas em crioulo de autores como, entre outros, Aliu Bari, Armando Salvaterra, José Carlos Schwarz e seu Cobia Djaaz tentavam driblar a censura, trazendo nas entrelinhas metáforas que visavam denunciar os desmandos e as atrocidades cometidas pelo poder colonial. Ainda pouquíssimo conhecido no Brasil, José Carlos Schwarz teve, entretanto, um de seus textos em português publicado numa antologia brasileira de poetas africanos lusófonos, organizada em 2003 pelos angolanos Maria Alexandre Dáskalos e Arlindo Barbeitos em parceria com a italiana Livia Apa:

Do que chora a criança?
É dor no seu corpo

Do que chora a criança?
É sangue que cansou de ver

Um pássaro grande chegou
Com ovos de fogo
O pássaro grande chegou
Com os ovos da morte

Caçadores desconhecidos
Enganados metralham a tabanca
Caçadores, pretos como nós
Enganados metralham a bolanha

Queimou-se o mato
Queimaram-se as casas
Perdurou a dor na nossa alma

(SCHWARZ in “Do que chora a criança”
[versão portuguesa], 2003, p. 184)

A referência a uma “versão portuguesa” que se fez acrescentar entre parênteses nesta publicação do poema remete-nos inevitavelmente à existência de outra versão, anterior, em crioulo, mas a manutenção das palavras *tabanca* (aldeia, bairro periférico) e *bolanha* (arrozal) situam o leitor diante do processo de guineensização do idioma português, registrado também através de sua realização literária escrita. Por outro lado, a menção aos “caçadores, pretos como nós” revela

de modo sutil a presença dos mercenários africanos cooptados entre os naturais para a composição do aparelho repressor, o que expõe uma outra ferida da experiência colonial: o incentivo e o aproveitamento político das rivalidades entre as etnias, ou seja, do que se convencionou chamar de tribalismo, seguindo a velha máxima de dividir para melhor dominar. Schwarz, precocemente desaparecido em acidente aéreo na ilha de Cuba aos 27 anos de idade, teve sua obra compilada por Moema Parente Augel no livro intitulado *Ora di kanta tchiga*, que reúne entrevistas de contemporâneos do poeta-cantor, textos de outros compositores do Cobia e a reprodução de reportagens publicadas em jornais da época.

Dividindo-se entre letras de canções compostas em crioulo e poemas escritos em português, em crioulo e, nos primeiros anos, em francês, Schwarz se converteria numa das maiores referências culturais da Guiné-Bissau, registrando em seus trabalhos os horrores da guerra colonial, como na versão original em crioulo para o já mencionado poema “Do que chora a criança”, transformado em canção:

*Ke ki mininu na tchora
I dur na si kurpu
ke ki mininu na tchora
I sangi ki kansa odja*

*Pastru garandi bin
Ku si obus di figu
Pastru garandi bin
Ku si obus di matansa*

*Montiaduris ki ka kunsidu
E iara e fugia na tabanka
Montiaduris pretus suma nos
E iara e fugia na bolaña*

*Matu kema
Kasa kema
Dur, dur, dur na no alma*

(SCHWARZ in “Ke ki mininu na tchora”, 1997, p. 49),

a memória da tortura física testemunhada na prisão e pessoalmente sofrida durante os quase dois anos em que também ele viveu encarcerado:

*N odja mon di pekadur
riba di bu karna
i na masa no diritu*

*N fala na ña sintido
sufri, sufri, sufri*

djitu ka ten
i es ki luta di no tera

(Vi as mãos daquela gente em cima da tua carne.
 Estavam a pisar os nossos direitos;
 Falei-te em pensamento: sofre, sofre, sofre.
 Nada se pode fazer, é esta a nossa luta).

(SCHWARZ in “Bu Djubin” [Quando olhaste para mim],
 1997, p. 67),

mas cantaria igualmente o amor, os sentimentos da paixão e do desejo conjugados na figura da mulher amada:

N disdja mil minjer na bo
Pa n pudi mistiu abo son na mil mindjer

(Desejo mil mulheres em ti
 Para poder amar-te, só a ti, em mil mulheres)

(SCHWARZ in “Kerensa” [Ternura], 1997, p.130),

bem como realizaria, em versos inflamados e contundentes, a crítica aos rumos assumidos por alguns setores político-administrativos da Guiné-Bissau pós-independência, denunciando os conchavos e alianças que na sua avaliação comprometeriam seriamente a proposta revolucionária de construção do novo Estado:

Bu bi nsomba-nsombadu
ku djitu di ngoda
bardadi kaladu
ki fitu di mborla
si bu djunta kabas
si bu djunta kalma
ku indimigu di no pobu
mufunesa, kalla
si bu djunta ku porku
forel ke bu ta kume

(Se juntas a tua cabaça, se juntas a tua caneca
 [e comes e bebes] com o inimigo do povo
 isso é uma infelicidade!
 Se te juntas ao porco, acabas por comer farelo)

(SCHWARZ in “Nau, no ka na seta” (Não, não admito isso!),
 1997, p. 97).⁸³

⁸³ Tradução de Moema Parente Angel.

Aliando-se à sua condição de língua veicular entre as etnias, esta utilização poético-musical do crioulo guineense passou a constituir um recurso estratégico bastante eficaz. Desta forma, tanto a música popular como a poesia de tradição oral ocupariam um capítulo bastante expressivo na trajetória histórica do país em sua luta pela independência política. Sobre este assunto, assim se pronunciou o artista guineense Zeca Castro Fernandes, contemporâneo de José Carlos Schwarz e do Cobia Dajazz:

Nos anos 30, 40, era comum os operários cantarem e fazerem crítica social com a sua música. Tudo escondido em muitas metáforas, empregando muito os *ditus* guineenses, expressando-se num código que era dominado só mesmo pelos guineenses; tinham um sentido sempre dúbio, possibilitando várias interpretações e assim despistando os colonos. Eram famosos os *bailes de tina*, das *mandjuandadis*. Levavam esse nome porque as mulheres tocavam aquela cabaça dentro de uma tina cheia de água. (FERNANDES in AUGEL, 1997, p. 312).

O caminho havia sido aberto e diversos outros criadores resolveram trilhá-lo durante o período independentista, conscientes de sua comprovada eficácia. A poesia de tradição oral e a música popular veiculada em crioulo engendrariam, portanto, um espaço fundamental no processo de sensibilização política e construção identitária da nação guineense, ancorando-se também na utilização de manifestações tradicionais como os mencionados *ditus*, ou provérbios, de grande penetração popular, e as cantigas de *mandjuandadi*, de que trataremos mais adiante. Nos anos setenta do século passado, para o poeta e ativista José Carlos Schwarz, o crioulo representava,

antes de mais nada, uma síntese cultural elaborada numa situação de opressão, tal como o assimilado é a síntese social da sociedade colonial. Impõe-se assim a reconversão do próprio crioulo, veículo cultural dos oprimidos, em língua nacional, integrada e enriquecida pelos valores culturais autóctones positivos e pelos conceitos científicos, filosóficos e técnicos estrangeiros. (SCHWARZ in AUGEL, 1997, p. 6).

A menção feita por José Carlos Schwarz à afirmação de valores autóctones, fundamentais para a construção e o entendimento de uma nacionalidade bissau-guineense exige que realizemos, pois, um outro recuo no tempo e na história, rumo ao esforço de compreensão da realidade social e política do país.

5.2 *Storia di ãa tchon*

*Fui levado
a conhecer a Nona Sinfonia
Beethoven e Mozart
na Música;
Dante, Petrarca e Bocácio
na literatura.
Fui levado a conhecer
a sua cultura...
... Mas de ti, mãe África ?
Que conheço eu de ti ?
Que conheço eu de ti
A não ser o que me impingiram?
O tribalismo, o subdesenvolvimento,
E a fome e a miséria
Como complementos...*

(REGALLA in "Poema de um assimilado", 1990, p. 118).⁸⁴

Em entrevista realizada no Brasil, a escritora Odete Costa Semedo declararia que os laços entre os dois países poderão estreitar-se de forma significativa através da ação cultural. Este empenho, além de promover uma maior integração binacional, certamente contribuirá para romper estereótipos e atualizar a visão que os brasileiros fazem da África como um todo e da Guiné-Bissau em particular. O desconhecimento acerca da história e da cultura guineenses no Brasil é desproporcional à informação que os guineenses dispõem a nosso respeito, inclusive através da própria educação formal. Em tempos de instituição do ensino da História da África e da cultura afro-brasileira nas escolas de ensino médio e fundamental do Brasil, este argumento torna-se mais do que oportuno. Na Guiné-Bissau, complementa Odete Semedo,

quando vamos visitar uma região do país, não a chamamos pelo nome, chamamos o nome do chão. Por exemplo, dizemos: "Estou viajando para chão dos Manjacos", porque os Manjacos são o povo que mora naquela região. Eu mesma digo que sou do Chão de Papel, pois a etnia da minha região são os Papéis. Agora estou aqui no Brasil, no chão dos mineiros. Acho que isso é cultura, vocês poderiam pensar muito no chão e descobrir aí a proximidade com o continente africano.⁸⁵

⁸⁴ Na perspectiva da experiência colonial portuguesa, a condição de assimilado referida pelo poeta Agnelo Regalla diz respeito à pessoa nascida em território ultramarino que, mesmo não gozando dos mesmos direitos e privilégios que os metropolitanos, incorporava os ideais colonizadores e prestava serviços à máquina administrativa do Império.

⁸⁵ SEMEDO, Odete Costa. Entre o chão do Brasil e da África. Entrevista a Artenius Daniel, publicada em 3 de outubro de 2006. Disponível em: http://www.une.org.br/home3/opinio/entrevistas/m_5443.htm. Acesso em: 18 nov. 2006.

A história guineense anterior à experiência colonial portuguesa remonta aos antigos impérios sudaneses dos quais fazia parte, como o de Gana, que atingiu o seu apogeu em torno do século X, e o de Mali, que até o século XIV chegaria à máxima expansão. Cultor das chamadas religiões naturais, o império negro de Mali demonstraria, porém, uma grande tolerância religiosa para com os muçulmanos, permitindo inclusive a livre prática do Islamismo e mantendo com os países árabes do norte da África uma intensa relação comercial. Isto não impediria que eclodisse em seu seio uma guerra santa envolvendo os Almorávidas, berberes sahadjas islamizados apoiados por um expressivo número de negros convertidos ao Islamismo e insatisfeitos com a hegemonia imperial. Durante o processo de declínio do Império de Gana, muitos povos subjugados, entre eles os mandingas, haviam alcançado sua libertação. A contenda desencadearia por sua vez a fuga de muitas populações para o oeste, causando assim a ocupação do território sobre o qual hoje se assenta a República da Guiné-Bissau.

Foi o avanço dos Almorávidas que provocou a derrocada final de Gana e a tomada do Marrocos e do sul da Península Ibérica, dando origem ao chamado império das duas margens, entre a África e a Europa, em princípios do século XII. A decadência imperial do Mali se reverteria em proveito do emergente império de Gao, Songhai, mas o Marrocos, que sempre mantivera intensas relações comerciais com os impérios sudaneses até então, iniciou uma investida expansionista em direção ao sul, o que provocou o fim daquele que foi o último império sudanês na região com a fragmentação social e política de seus territórios, intensificando os conflitos entre etnias como os fulas, os mandingas e outros povos emigrados. Esta situação foi automaticamente aproveitada pelos portugueses, que desde o século XVI já deslocavam os seus navios na costa da Guiné, explorando as velhas rotas de ouro do Sudão. A história da então Guiné portuguesa esteve sempre intimamente ligada à de Cabo Verde, com a invasão de seu território a partir da chegada de um contingente populacional oriundo daquele arquipélago e fixado às margens do rio Cacheu.

Em finais do século XVIII, a interferência dos ingleses ameaçaria a manutenção dos interesses de Portugal na região, o que promoveria também a construção de uma fortaleza em Bissau. Somente após uma arbitragem internacional é que a disputa do território se resolveria de maneira favorável aos lusitanos. Mas,

diferentemente das outras colônias portuguesas estabelecidas na área continental, isto é, Angola e Moçambique, a Guiné-Bissau funcionaria durante os séculos do período colonial apenas como entreposto comercial de mercadorias e tráfico de escravos, situação que a aproximaria da experiência desenvolvida pela administração metropolitana nas colônias insulares: de São Tomé e Príncipe, pela implantação do sistema de roças de açúcar, cacau e café movimentado por mão-de-obra escravizada; do arquipélago de Cabo Verde, relegado à própria sorte pelas condições climáticas desfavoráveis e pela escassez de recursos hídricos, não reunindo, por conseguinte, as condições necessárias para o estabelecimento de uma colônia de povoamento.

A trajetória histórica guineense seria, então, marcada por intensas convulsões sociais. Já em 1956, um ano após a elevação da Guiné à condição de província portuguesa, o intelectual guineense/cabo-verdiano Amílcar Cabral fundaria a partir do exílio o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde - PAIGC, na tentativa de organizar, também de fora para dentro, a luta pela libertação política das duas colônias. Um episódio paredista, envolvendo funcionários do porto de Pindjiguiti, em Bissau, deflagaria o acirramento da revolta:

No fatídico dia 3 de agosto de 1959, em menos de meia hora, as forças colonialistas abateram cinquenta estivadores no cais de Pindjiguiti e feriram uma centena, por ocasião de um protesto, acompanhado de greve, dos trabalhadores do cais (...).

A partir desse crime, a resistência, que de uma forma ou de outra nunca deixou de existir e já na altura estava bastante organizada, começou a preparar-se para a luta armada, liderada por Amílcar Cabral e conduzida pelo PAIGC, para finalmente desencadear a guerra da libertação em 1963. Em 1965, o PAIGC controlava cerca da metade do país e três anos depois, em 1968, já ocupava dois terços do território nacional. (AUGEL, 1998, p. 96)

O massacre dos trabalhadores portuários de Pindjiguiti, à semelhança do que ocorrera poucos anos antes em Batepá, no arquipélago de São Tomé e Príncipe, constituiria um tema recorrente na literatura do país. Vários autores, dentre os quais se destacou o poeta, ensaísta, ativista político e co-fundador do PAIGC Vasco Cabral, fariam o registro literário do episódio numa linguagem que mescla "objetividade de repórter e dramaticidade poética" (AUGEL, 1998:169):

3 de Agosto
1959.
Bissau desperta inquieta
do sono da véspera.

Sopra um vento de morte
no cais de Pindjiguiti!
E de repente
o clarão dos relâmpagos
o rimbombar dos trovões.

(CABRAL in "Pindjiguiti", 1981, p. 91)

Em 1973, Amílcar Cabral foi assassinado e os guineenses proclamaram unilateralmente, a 24 de setembro, a sua independência. A Guiné-Bissau seria, por conseguinte, a primeira das colônias portuguesas na África a livrar-se da administração colonial, meses antes que eclodisse em Portugal a Revolução dos Cravos que, como se sabe, a 25 de abril de 1974, pôs fim à ditadura fascista comandada por António de Oliveira Salazar. Luís Cabral, irmão de Amílcar, assumiu então a presidência da Guiné-Bissau independente, inaugurando um regime de filiação marxista sob o comando do PAIGC, único partido legalizado na altura. A administração de Luís Cabral, no entanto, tropeçou diante das inúmeras dificuldades vividas por um país devastado pelos conflitos independentistas, perpetuando assim os tempos difíceis. Em 1980, após um golpe de Estado liderado pelo veterano do partido, general João Bernardo Vieira, o presidente Luís Cabral foi deposto. A nova ordem estabelecida provocou a cisão político-partidária entre a Guiné-Bissau e Cabo Verde, comprometendo não somente o processo de unificação pretendido por ambos os países como também o rompimento de suas relações, que só se restabeleceriam dois anos mais tarde, em 1982. A partir de 1990, sob a influência da queda do muro de Berlim e do fim da chamada guerra fria entre os Estados Unidos, capitalistas, e a União Soviética, comunista, teve início um processo de transição democrática.

Em 1991, o regime pluripartidário foi adotado e uma dissidência do PAIGC formou o PRD, Partido da Renovação e do Desenvolvimento. Algumas reformas foram operadas, como a abolição da pena de morte, mas as eleições presidenciais livres só ocorreriam em 1994, com a vitória do general golpista João Bernardo "Nino" Vieira e com o PAIGC ocupando a maioria das cadeiras na Assembléia Nacional, além da indicação do nome de Manuel Saturnino da Costa para primeiro-ministro. Em 1998, após 18 anos no comando, o general Nino Vieira foi surpreendido com um motim militar liderado pelo também general Ansumane Mané. Negando querer tomar o poder, Ansumane exigiu a renúncia do presidente e prometeu eleições gerais.

Acossado, o general Vieira solicitou ajuda militar ao Senegal, que deslocou tropas em seu auxílio, dando início a violentos combates. A eclosão da guerra civil provocou a saída de centenas de habitantes da capital rumo ao interior, muitos dos quais tentando escapar para o Senegal.

Rememorando estes acontecimentos e redimensionando-os pela liberdade que proporciona a imaginação criadora, Odete Costa Semedo fez registrar, através de longa composição poética, sua experiência particular na vivência do conflito, invocando o drama e o deslocamento da população civil em meio ao som dos disparos e das bombas arremessadas:

Pum-tun...tun-tun
Tun-tun... bum-bum...
FFSS... ffsssssss BUMm...!
não são sons do pilão
nem sons de tina e cabaça
à espera de palmos
para responder às cantigas
de mandjuandadi

São sons
os nossos filhos não conhecem
sons vibrantes
de terror
ecoando em cada sentido
em cada coração
São sons macabros tenebrosos
expulsando selváticos
nuvens asfixiantes

São sons do mensageiro da morte
Manto da ambição
Máscara da intolerância
Tambor do desconcerto.

(SEMEDO in “Sons que se fizeram ouvir”, 2003, p. 43).

O referido poema integra o livro *No fundo do canto*, dedicado aos traumas e ao relato dos conflitos armados que mobilizaram a sociedade guineense na década de noventa do século passado. “Tina”, “cabaça” e “palmos” referem aqui alguns tradicionais instrumentos de percussão utilizados em manifestações poético-musicais da Guiné-Bissau, como as cantigas de *mandjuandi*.⁸⁶ A menção ao som produzido por estes instrumentos musicais, utilizados tanto para a comunicação como para o deleite e a celebração religiosa, além de evocar a oralidade e os

⁸⁶ Coletividade, em idioma guineense.

códigos da comunicação não verbal, se contrapõe frontalmente aos ruídos produzidos pelos artefatos bélicos. A expressão “tambor do desconcerto” referencia, portanto, a estupidez da guerra, dispondo-se em oposição a uma outra “escrita para os ouvidos” traduzida através do toque do tambor.

Em fins de 1998 foi decretado um cessar-fogo mediado pela Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - CPLP, o que sinalizou o início das negociações de paz entre as facções oponentes e a escolha de Francisco Fadul para a chefia do governo. As eleições gerais pluripartidárias acontecidas em 1999 dariam vitória a Kumbá Yala, do PRS, partido que também ficaria com o maior número de deputados, mas o PAIGC figuraria na terceira posição entre as forças políticas que passaram a ocupar os novos assentos parlamentares. Uma rápida sucessão de mudanças no comando ocorreria desde então, fragilizando ainda mais a já instável situação política bissau-guineense. Em novembro de 2002, Alamara N' Hasse foi substituído por Mário Pires, cuja missão de governar deveria se estender até as próximas eleições, mas o panorama permaneceria bastante delicado, com uma sucessão de acontecimentos que se arrastam até o presente momento. Seriam, pois, atuais os tempos em que, conforme se fez registrar através dos versos de Hélder Proença em “Não posso adiar a palavra” (1987:91), é preciso “fazer da palavra a pedra, a baioneta ou a bala necessária”?

A prosa romanesca bissau-guineense não poderia deixar de evocar os fantasmas deste passado. Ao referir-se a Abdulai Sila na condição de fundador da ficção produzida a partir da Guiné-Bissau, Moema Parente Augel argumenta que a literatura produzida por este autor “não se restringe à simples constatação do desastre em que resultou a libertação do jugo colonialista”, nem se detém apenas num “desfiamento das mazelas que cobrem o povo guineense: vai procurar os responsáveis e os denuncia, direta ou indiretamente”, envolvendo-os num exercício criativo de rememoração:

Na galeria de personagens de Abdulai Sila destaca-se, no seu terceiro e mais recente romance, intitulado *Mistida*, um desfile alucinante de figuras absurdas: Amambarka, Nham-Nham, Yem-Yem. Sobressai-se o aberrante e assustador Amambarka, parricida, ganancioso, viciado e execrável, cujos traços repugnantes foram hiperbolizados pelo romancista até a exaustão (...). Esse nome foi tirado da língua mandinga, sendo um lexema que tem conotação de coisa ruim

(...).

Nham-Nham, onomatopéia indicadora do ato de comer, é um ser repugnante e alienado, cego pelo poder, entorpecido pela bajulação, idiotizado, mas perigoso, completamente dependente do diabólico Amambarka. Yem-Yem, o "carrasco", é outra figura intangível, enredado na busca da palavra esquecida

(...).

Esses seres chocantes, porém, foram inspirados em pessoas reais, deformadas e caricaturadas, para os menos avisados impossíveis de serem reconhecidas, mas nem por isso menos verdadeiras nem menos ameaçadoras, pois faz parte da arte de convencer lançar mão de recursos do horror. Os protagonistas de *Mistida*, aparentemente absurdas personagens, são verdadeiros atores da sociedade atual - e não só da Guiné-Bissau - e estão, cada um a seu modo, em busca de "estratégias individuais postas em jogo à procura de saídas e novos sentidos que permitam sobreviver à desestruturação", como disse Teresa Montenegro no prefácio. Mais uma vez, apesar dos horrores que enchem este seu terceiro livro, Sila lança sua mensagem de esperança, de teimosa esperança: existe uma perspectiva para seu sofrido país. Apesar dos montões de lixo, material ou humano, há as Mama Sabel, as Mbubi, as Ndani e as Djiba Mané, personagens femininas fortes e até certo ponto contraditórias, sumamente positivas, com as quais o autor se identifica e que personificam a comunidade subalterna, sem poder, mas vigilante e ativa.⁸⁷

E é ainda Moema Parente Augel (2006:8-9) quem, no prefácio à edição brasileira do romance *A última tragédia*, de Abdulai Sila, ressalta o caráter de mobilização da memória subalterna que permeia a obra do escritor, "recuperando a voz dos silenciados, lançando mão da reconstituição da História como base de um discurso denunciador" que se dirige contra "um outro, hegemônico e diametralmente oposto". Em seus romances, prossegue a ensaísta, "o denominador comum é, por um lado, a decepção pelo insucesso da política depois da descolonização e a denúncia dos responsáveis" e, por outro, "a desconstrução do discurso hegemônico, acenando para uma nova narrativa da nação, a partir da recuperação das margens", ao mesmo tempo em que abre um importante espaço para outras vozes narrativas e poéticas no cenário da atual literatura do país.

⁸⁷ AUGEL, Moema Parente. Lembrança e olvido nas literaturas afro-brasileira e guineense. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/lembrancaeouvidonasliteraturas.html. Acesso em 02 jan 2005.

5.3 Vozes literárias bissau-guineenses

Da bu mon, mininu (Dá-me a tua mão, menino)
Abo ku ka ten rostu (Criança sem rosto)
Bin no bai (E caminha comigo)
No bai ianda mundu di palabra (Nesta aventura de palavras)
No ba diskubri (E vamos descobrir)
Storia di pon (O enredo do pão)

(SEMEDO in "Mininu sin rostu" [Criança sem rosto], 2000, p. 49)

Pudemos avaliar que desde o período colonial e, sobretudo, durante o processo independentista, as manifestações poético-musicais em português e em crioulo desempenharam um papel preponderante na Guiné-Bissau. Entretanto, o quase nenhum registro escrito dessa produção até antes da década dos 90 do século passado levaria muitos estudiosos do assunto a afirmarem, como fez Francisco Salinas Portugal em 1999, que

a ausência de figuras conhecidas e reconhecidas na literatura da Guiné-Bissau dentro do panorama das literaturas africanas de língua portuguesa, a menor produção editorial, que tem a ver com as condições económicas e sociais do país, a relativamente tardia aparição de uma literatura própria (de facto muitas histórias da literatura guineense, feitas em Portugal, situam o início dessa literatura na antologia *Mantenhias para quem Luta*, 1977), o grande interesse que desperta a tradição oral neste território e, ainda, a existência de muita obra desconhecida que dorme nas gavetas dos produtores ou dos seus descendentes, todos esses elementos fazem com que a literatura guineense seja a menos conhecida das cinco literaturas africanas em língua portuguesa. (SALINAS PORTUGAL, 1999, p. 86).

As considerações do crítico lusitano exigem, contudo, um esclarecimento: a não publicação, até meados da década dos 90 do século passado, de uma quantidade significativa de obras literárias em português e/ou crioulo a partir do território guineense se deveu à precariedade de um sistema editorial consolidado no país, o que não significa apontar a inexistência de uma literatura nacional escrita, em prosa ou em poesia. É o que assegura Moema Parente Augel, pesquisadora brasileira que vem desenvolvendo sistematicamente um importante trabalho dedicado às manifestações literárias da Guiné-Bissau. Segundo a escritora,

a ausência de obras impressas não significa automaticamente a não existência de escritores nem muito menos a ausência de literatura. Apesar de não divulgado lá fora, pelo menos em Bissau é notório, e isso não é de hoje, que um número não pequeno de intelectuais cultiva a arte de

escrever. Em *saraus* e em *djumbais*, em reuniões íntimas ou públicas, em jornais ou revistas, tanto do país como do exterior, e mesmo pela rádio, veículo que alcança um raio muito abrangente de ouvintes, foram e têm sido divulgados poemas e contos de diversos autores guineenses. Tais obras foram, portanto, de fato *publicadas*, no verdadeiro sentido da palavra, isto é: tornadas públicas, conhecidas e divulgadas. Mas a ausência de um sistema institucionalizado de comunicação tem barrado - ou pelo menos dificultado - até o momento o eclodir dos talentos no país. (AUGEL, 1998, p. 21).

A propósito, ainda segundo Moema Parente Augel (p. 44), o termo *djumbai* poderia ser traduzido por "convívio", fazendo "sobressair o caráter comunitário, de interação social em que se enquadram o narrador ou a narradora de histórias e seu público". Esta relação de convívio, parceria e partilha encontrou um resultado positivo também no empenho de criação da primeira editora privada do país, surgida apenas em meados da década dos 90, a partir da associação de três intelectuais, entre eles o escritor Abdulai Sila e a ensaísta de origem chilena Teresa Montenegro.

O aparecimento de novas editorações, junto ao incremento de outros meios de divulgação, como o virtual, tem alterado o panorama literário bissau-guineense. Ao ineditismo editorial de uma literatura escrita e impressa se contrapõe o registro de uma "proesia" de tradição guineense, que avança sobre outras vias de publicação: seja através de versos em desafio, chamados *cantigas di ditu* ou *di mandjuandadi*, ou através da obra dos poetas trovadores, militantes e *performers* conhecidos como *djidius*, temas que trataremos na seqüência; seja na relação poesia-música de artistas como Justino Delgado, Dulce Neves, Nino Galissa, Zé Manel, Eneida Marta e Manecas Costa, ou na recolha e impressão em crioulo do conjunto de contos, lendas, *passadas* e provérbios difundidos através dos tempos, como fazem a já citada escritora Teresa Montenegro e Carlos de Moraes, ou como bem refaz e recria Odete Costa Semedo.

Em exemplos como estes, as manifestações literárias e artísticas da Guiné-Bissau ganharam lugar de destaque no cenário cultural do país, revelando para o mundo nomes como Amílcar Cabral, Carlos Semedo, António Ferreira Baticã, Artur Augusto da Silva, Francisco Conduto de Pina, Vasco Cabral, José Carlos Schwarz, Hélder Proença, Agnelo Regalla, Pascoal D' Artagnan Aurigemma, António Soares Lopes Jr. (Tony Tcheka), Felix Sigá, Jorge Cabral, Djibril Baldé, Armando Salvaterra, Ernesto Dabó, Carlos Vaz, Humberto Gonçalo, Malama Sissé, os irmãos Fernando e Manuel Júlio, para citar alguns daqueles cuja obra se fez imprimir, antecipando

experiências de maior fôlego como as de Domingas Samy, Abdulai Sila, Filinto Barros, Carlos Lopes, Filomena Embaló e Carlos Edmilson Vieira, que têm enveredado pela narrativa curta e o romance, ou a retomada da oralidade no contexto urbano e mundializado, pela assimilação da poética contemporânea do rap e o incremento da atividade dos poetas militantes *djidius*, assim descritos por Moema Parente Augel:

Bardos profissionais (...) firmemente engravados na cultura muçulmana, mistos de cantor, músico, poeta e cronista, constituem, com suas composições louvatórias ou mordazmente satíricas, um outro tipo de manifestação teatral popular. Seus textos, recheados com provérbios e ditos da sabedoria popular, podem ter caráter diverso segundo a finalidade: são cantos de louvor a alguma personalidade, crônicas de um clã, rememoração de alguma saga heróica, mas podem ser também sátira e reprimenda, crítica aos costumes ou acusação impiedosa ou insolente. Assim o *djidiu* ora assume o papel de cronista, cantor ou trovador, ora o de bufão ou arlequim. (AUGEL, 1998, pp. 382-383),

o que os aproxima, por um lado, da ancestralidade *griot* e, por outro, da performatividade discursiva dos mestres de cerimônia do rap e do Hip Hop, onde a palavra é desenvolvida e partilhada com o público nas múltiplas projeções da voz e do corpo, podendo ser relida pela simbiose entre discurso ritmado e poesia, música e canto, ruído e silêncio, dança, mímica e encenação. A experiência *rapper* guineense, por sua vez, extrapola os limites territoriais do país. No Brasil, por exemplo, poderíamos mencionar a atuação do grupo *Seven Lox*, constituído por estudantes de intercâmbio da Guiné-Bissau em Porto Alegre. A este propósito, o colunista Mayron Recplay lembra que a cultura hip-hop na Guiné-Bissau está em franco crescimento, e assim como outros grupos africanos “o *Seven Lox* também fala dos problemas sociais e de elementos do cotidiano”, carregando-os de sotaque e malícia luso-africanos.⁸⁸

Segundo apreciação de Maria Fernanda Afonso (2004:82), a voz desses contadores de histórias bissau-guineenses, os *djidius*, teve desde sempre “um impacto considerável nas sociedades não alfabetizadas, testemunhando a memória de uma cultura oral, rica e diversificada” que é “votada ao prazer da palavra, como valor de grupo, didático e lúdico”. A performance acústica dos *djidius* e a atividade

⁸⁸ RECPLAY, Mayron. *Seven Lox, o hip-hop gaúcho made in Africa*. Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br/colunas/mayron/> Acesso em 8 jan 2005.

poética apoiada em recursos eletrônicos modernos desenvolvida pelos *rappers* sinalizam, cada uma a seu modo, com a polifonia e a gestualidade do texto oral *griot*, tracando ainda um paralelo que os aproxima dos procedimentos utilizados na transposição dos recursos da oralidade e da comunicação não verbal operados, através da escrita, por vários poetas e ficcionistas africanos contemporâneos:

É pacífica a afirmação de que o texto oral é polifônico. O *griot*, o seu transmissor profissional, será tanto mais apreciado quanto mais capaz for de executar essa polifonia e as diferentes posturas a elas subjacentes. Percebe-se, então, que quando nós falamos de *griotismo* na literatura, estamos a significar um certo texto em que o seu autor tenha conseguido transplantar para a escrita a polifonia e a gestualidade da *oratura*. (...)

Assim como o *griot* é obrigado a gestualizar e a modular a sua voz conforme as personagens que encarna, assim o (...) escritor se *outra*, à medida que os personagens e as situações lho exigem. (TRIGO, 1982, p. 30)

A tradição oral em versos e prosa constitui um dos temas investigados por Odete Costa Semedo em seus artigos e estudos críticos.⁸⁹ A própria escritora, ao assumir a condição de contadora de *stórias* e *passadas* de tradição bissau-guineense, busca incorporar ao seu texto escrito elementos identificadores dessa polifonia e dessa gestualidade *griot*, nele retrabalhando códigos da oralidade como o onomástico, o musical e o lingüístico, na tentativa de aproximação do texto escrito à performance verbal do contador. Em crioulo guineense, *ditu*, reforça Semedo (1996c: 24), "e mais especificamente *bota ditu*", sugere entre outras interpretações "a crítica dirigida directa ou indirectamente a alguém", o que enriquece sobremaneira, pelo diálogo entabulado a partir das *cantigas* introduzidas no conjunto textual, a interlocução poético-musical entre as vozes narrativas.

Moema Parente Augel fez uma ligeira apreciação sobre o trabalho de pesquisa empreendido por Odete Costa Semedo a respeito da tradição caracteristicamente guineense das *cantigas di ditu*:

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

⁸⁹ Esta preocupação pode ser avaliada, por exemplo, em "A problemática do registo da oratura guineense", publicado no número 1 da revista bissau-guineense *Tcholona*, ou em "Um canto para as cantigas de ditu", divulgado no número 6/7 da mesma revista. As manifestações da oralidade guineense constituem inclusive objeto de sua pesquisa no doutoramento em Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais.

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, 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).

Pelo exposto, torna-se inevitável comentar aqui acerca da flagrante semelhança existente, a nosso ver, entre estas manifestações poético-musicais guineenses e outras da tradição oral cabo-verdiana, como é o caso das *finansons*, já descritas na condição de repentes rimados e improvisados que são conduzidos predominantemente por cantadeiras dentro de um contexto de música e dança denominado *batuku*. É notória a filiação ibero-africana das cantigas de *mandjuandadi*, revelando, tal como nas *finansons*, uma provável assimilação tanto dos torneios de insultos de tradição árabe levados para a Península Ibérica, como a presença bem marcada de uma percussão caracteristicamente africana.

Conforme já havíamos tratado em momento anterior (QUEIROZ, 2005:18), a *finason* cabo-verdiana é originária da ilha de Santiago e apresenta temas de carácter predominantemente filosófico, muitos deles tirados de improviso. Durante a recitação, e para uma melhor apreciação dos versos, costuma ocorrer uma pausa dos movimentos coreográficos por parte dos dançarinos do *batuku*, contexto performático mais amplo no qual se insere o ato de versificação. O carácter híbrido desta manifestação cultural de Cabo Verde estaria reforçando aquela idéia de que a estreita ligação com a Guiné-Bissau, além de se verificar desde o ponto de vista histórico, político, económico e social, pode ser apreciada também a partir do processo de uma inter-relação artística, aqui destacada não somente pela produção literária oral e escrita em diálogo com outras séries culturais, mas também pelo uso literário dos crioulos respectivos em ambos os países, como se faz notar, entre tantos outros nomes, pelo trabalho da escritora Odete Costa Semedo.

Nas manifestações poéticas da oralidade de Cabo Verde e nas *cantigas de ditu* ou *mandjuandadis* guineenses, a figura feminina desempenha papel de destaque através de uma presença de poetisas cantadeiras, responsáveis pela reprodução ou pelo improviso dos versos no desenrolar da função. A recorrência, por parte de Odete Semedo, a este universo da tradição poética oral bissau-guineense, tanto prestigia e divulga as personalidades a ele relacionadas como serve de incentivo à sua continuidade. A "rainha" da *mandjuandadi* de Bolama, Antera Inácia Gomes, popularmente conhecida, na histórica cidade guineense, como Tia Antera Gumi, foi uma das personalidades entrevistadas por Odete Costa Semedo para a elaboração de estudo sobre o tema. Através do depoimento da poeta cantadeira, não somente se efetivou uma descrição da estrutura e do funcionamento interno dessas manifestações, com suas cortes de "rainhas", "reis", "meirinhas", "meirinhos", "cordeiros", "ajudantes" e "soldados", como também se fez reproduzir, de memória, uma expressiva quantidade de *cantigas* em crioulo, nas suas mais variadas modalidades, permitindo assim o registro impresso de exemplares como este, conhecido como *Pé-di-Kraki*:

Kamba Sandjon pa n bai muri
Nin si n ba muri
Ami n bai
N na bai kamba Sandjon
Ami n na bai,

(GUMI in SEMEDO, 1996b, p. 9)⁹⁰,

que é bastante antigo e, caracteristicamente, uma cantiga de amor entoada pelas *garandi*, ou seja, pelas mulheres idosas, detentoras de sabedoria, reiterando aquele caráter positivo que envolve o conceito de velhice nas sociedades africanas tradicionais. *Ditus*, *cantigas di mandjuandadi*, adivinhas, lendas, crenças e costumes das diversas etnias, por um lado, e mais cartas, expressões idiomáticas, provérbios, neologismos, vocábulos em línguas estrangeiras, onomatopéias ou interjeições, por outro, constituem uma solução constante incorporada à obra ficcional da escritora, numa utilização performatizada e simultânea do idioma crioulo e da língua portuguesa em sua modalidade guineense. Tais procedimentos contribuem para conferir ao corpo textual expressiva heterogeneidade. Além de realçarem a graça e

⁹⁰ O texto da canção anuncia que "a amada jura que vai atravessar o rio para ir a São João, ao encontro do seu amor". E que, ainda que ela venha a "morrer pelo caminho, no mar, valerá a pena, pois morrerá porque saiu para ir ao encontro do seu amor".

a musicalidade dos relatos, as *cantigas di ditu* ou *mandjuandadi* fazem com que a poesia alcance significativa condição de visibilidade entre as diversas vozes narrativas, caracterizando, por conseguinte, uma escrita poemática, uma prosa de feição marcadamente poética.

Um aspecto relevante do crioulo, representado pela sua condição de língua de comunicação interétnica sobretudo no espaço urbano da Guiné-Bissau, encontra dentro da obra de Odete Costa Semedo importante veículo. O seu já mencionado livro de poesias *No fundo do canto* é introduzido com outro significativo exemplo de uso simultâneo português/crioulo: a disposição bilíngüe do poema inicial, precisamente intitulado “Bu tcholonadur”, ou seja, “O teu mensageiro”, parece querer traduzir a necessidade e a emergência que a voz enunciativa tem de superar os conflitos tribalistas, de se fazer ouvir por todas as etnias guineenses e, evidentemente, pelos leitores ali invocados:

Ka bu larsi (Não te afastes)
Pertu mi (aproxima-te de mim)
rasta stera bu sinta (traz a tua esteira e senta-te)
 (...)

Pertu mi (Aproxima-te de mim)
bu puntan n kontau (pergunta-me e eu contar-te-ei)
Puntan pa moransa di kasabi (Pergunta-me onde mora o dissabor)
pidin pa n mostrau (pede-me que te mostre)
kaminhu sin susegu (o caminho do desassossego)
kurba di sufrimenti (o canto do sofrimento)
paki ami i bu tcholonadur (porque sou eu o teu mensageiro)
 (...)

Pertu mi (Aproxima-te de mim)
ka bu larsi (não te afastes)
bin... (vem...)
sinta, paki storia ka kurtu (senta-te que a história não é curta)

(SEMEDO in “Bu tcholonadur” [O teu mensageiro], 2003, pp. 16-17).

Dividido em três partes, para além de se debruçar sobre a tumultuada história recente e a experiência traumática da guerra civil, o livro em questão configura poeticamente o desenho de um outro mapa cultural da Guiné-Bissau, regido pela busca de unidade na diversidade que se traduz pela reunião simbólica das várias etnias que o compõem. Dotados de humanidade e de voz, manifestam-se ao longo dos poemas tanto os animais totêmicos, representativos das várias linhagens étnicas guineenses, como a própria Guiné e a cidade de Bissau alçadas à condição de personagens. Em colóquio com os *irans*, as divindades protetoras, este conjunto de

vozes empreende, num determinado momento, um esforço coletivo de pacificação e reconstrução nacional que nos remete à própria situação política do país e à sua história pós-independência marcada por tantos conflitos e instabilidades.

Derivado de *tcholona*, nome da revista de artes e literatura onde Odete Costa Semedo aparece como co-fundadora e colaboradora, o termo *tcholonadur* serve para designar a figura de um mediador entre aquele que fala e aquele que ouve, ou seja, um mensageiro, um intérprete, papel desempenhado por Odete Costa Semedo na realização de sua obra escrita. Através deste texto poético em particular, no qual o narrador principal convoca em crioulo as etnias diversas, falantes de diferentes línguas e linguagens, para um entendimento comum, Odete Semedo sinaliza com um procedimento recorrente em grande parte de seu trabalho literário, levando para o público leitor, em crioulo e em língua portuguesa guineensizada, uma possibilidade de leitura da Guiné-Bissau que não se delineia apenas através da re-apropriação lingüística do idioma do antigo colonizador: busca revelar, reinterpretadas poeticamente a partir de suas semelhanças e diferenças, as múltiplas falas que se fazem ouvir pelo país. Na tradição cultural guineense, o *tcholonadur* apresenta-se como uma

figura necessária, mesmo indispensável, com significados diversos, tanto nas culturas com base nas chamadas religiões naturais, como nas coletividades muçulmanas. Quando há algo a tratar entre dois contraentes, muitas vezes falantes de diferentes línguas, segundo os costumes locais, não é possível que os dois dialoguem diretamente, tornando-se necessária a presença de um terceiro, tradutor, mediador ou intermediário, que então passa para cada um o que o outro diz ou responde. A posição dos oponentes, muitas vezes sentados de costas viradas um para o outro, simboliza a distância, o antagonismo que o *tcholonadur* tenta superar. (AUGEL, 2003, pp.188).

Ao desenvolver este papel em “Bu Tcholonadur” como em tantos outros momentos de sua trajetória literária, Odete Costa Semedo parece querer se posicionar, ainda segundo Augel (p.189), “entre os acontecimentos e o público leitor”, transmitindo para “os de fora”, na forma de um testemunho bastante particular, a memória ficcionalizada dos fatos. Seja num português impregnado de expressões, recursos e vocábulos retirados dos idiomas autóctones, seja numa cada vez mais nacionalizada língua crioula guineense, a escritora nos convida a “tomar de nossa esteira” porque muito há para contar, muito há por se fazer e “a história não é curta”. Para além de funcionar como meio de comunicação entre as diversas etnias e alternativa concreta dentro do fazer literário de Odete Costa Semedo, o crioulo da

Guiné-Bissau, ao lado do português e das outras línguas nacionais se estabelece, portanto, como um espaço de afirmação identitária, literária e cultural, configurando assim um poderoso vetor de experimentação e criação artística, tarefa à qual deram prosseguimento, tanto a partir do próprio país quanto do trabalho desenvolvido no exterior nomes como os dos poetas e compositores anteriormente referidos, o do grupo musical Super Mama Djombo, ou o de sua ex-vocalista, compositora e poeta Dulce Neves, para citar apenas estes entre tantos outros exemplos.

Incluída na antologia poética *Kebur. Barkafon di poesia na kriol* (1996), Dulce Neves já vinha se apresentando como "cantora intérprete de suas próprias letras, sonoras, poéticas e sempre em crioulo" (AUGEL, 1998:266) desde os tempos do Cobiana Djazz. Transitando entre a poesia e a música, é outra importante referência que se destaca num cenário pródigo em vozes masculinas, efetivando através de vários registros fonográficos temas autorais relacionados a questões sociais e políticas. Tratados sob uma perspectiva humanista, bissau-guineense e feminina, muitos destes temas dizem respeito à problemática infantil e à própria condição da mulher numa sociedade de valores tão marcadamente masculinos: não por acaso, um de seus discos mais conhecidos se intitula precisamente "Balur di mindjer", ou seja, "Valor de Mulher". Seu trabalho poético-musical em língua crioula vem se somar ao de outras personalidades femininas, como Teresa Montenegro, com suas recolhas das narrativas orais em crioulo e seus ensaios em português sobre cultura e literatura; a Domingas Samy e seu pioneiro livro de contos, *A Escola*; à realização poética, ficcional e ensaística de Filomena Embaló, bem como às experiências empreendidas por Odete Costa Semedo em sua poesia bilíngüe e em sua produção textual em prosa.

Reportando-se aos escritores africanos contemporâneos, o crítico Salvato Trigo (1981:59) defende que a condição bilíngüe, ao invés de estabelecer uma dificuldade, seria olhada por esses mesmos autores como uma riqueza a ser explorada, o que configuraria "uma possibilidade de realizarem uma síntese cultural entre o especificamente africano e os empréstimos consentidos da cultura ocidental". A iniciativa de Odete Costa Semedo, ao publicar livros deliberadamente escritos em crioulo guineense e em português, onde quase todos os poemas já se fazem apresentar nas duas versões, poderia, talvez, confirmar o argumento de Trigo:

N ka kungsi utru lingu (Não conheço outra língua)
Si i ka es (Que não esta)
Ku n na papaia aos (Que hoje falo)

N ka sibi di nin fala (Não sei de voz nenhuma)
Si ka de's fala n bosado (Que não esta recalcada)
Ke na n pesan (Que me perturba)

(SEMEDO in "Bias saña" (Partida), 2000, pp. 54-55).

Por outro lado, existem escritores africanos, a exemplo do cabo-verdiano Germano Almeida, que utilizam o português como língua literária e que, mesmo usando a língua cabo-verdiana em casa, com a família, são partidários de opiniões distintas. O pensamento do escritor, conforme assevera Maria Manuela Lopes Guerreiro, é o de que

sendo o crioulo a língua materna do cabo-verdiano, ensinada por suas mães, existem contudo expressões que só podem ser ditas ou em português ou em crioulo, pois não existem traduções possíveis e correriam sérios riscos de perderem o seu profundo significado. Ele curiosamente chama a isto *nuances da linguagem* e acha que se devem utilizar ao escrever o português, pois constituem uma forma revigorante da sua cultura e ajudam a transmitir aos outros o que se pretende dizer, numa forma acessível à maior parte dos leitores, mas nunca circunscrever a uma utilização do crioulo, dado que iria conduzir a um maior isolamento cultural. (GUERREIRO, 1998, p.35)

Isto não impediria, contudo, que o próprio Germano Almeida também fizesse uso, através da língua portuguesa, de um expressivo elenco de palavras e expressões originárias do crioulo de Cabo Verde na grande maioria de seus contos, novelas e romances, ou que, numa atitude mais explicitamente comprometida, diversos outros autores se expressassem literariamente em ambas as línguas, isolada ou simultaneamente, fato comprovado ao longo de toda a história da literatura cabo-verdiana até os dias atuais. Frente à co-oficialização do crioulo no país, iniciativas que contemplam o uso literário da língua cabo-verdiana tornaram-se uma constante, consistindo, provavelmente, num procedimento irreversível.

Já na Guiné-Bissau, convém ressaltar, o uso literário escrito do idioma crioulo tem alcançado expressivos avanços, alterando gradualmente a condição de língua essencialmente oral a que durante tanto tempo esteve relegada. Esta realidade, que parece ampliar-se cada vez mais rapidamente, pode ser medida não apenas pelo incremento do trabalho de recolha e impressão das narrativas orais anteriormente referido, mas também por uma preocupação oficial quanto à sua normatização ortográfica, sua utilização no processo de alfabetização e, naturalmente, pela sua adoção cada vez maior não só por parte de um grande contingente de antigos e

novos poetas e prosadores, bem como pelo trabalho cada vez mais difundido e reconhecido internacionalmente dos vários cantores e compositores da música nacional que veiculam suas canções em *kriol*. Particularmente no que tange à consolidação de uma literatura nacional escrita no conjunto maior das literaturas de língua portuguesa, através de suas publicações e lançamentos individuais ou coletivos, em edições oficiais ou particulares, os autores bissau-guineenses têm dado uma significativa parcela de contribuição também no sentido de firmar o crioulo como língua escrita ao lado da língua portuguesa.

5. 4 A *proesia* de Odete Costa Semedo

Kabalu ku na kuri pa gustu ka ta kansa
(*Ditu* tradicional guineense)

“Quem faz algo por gosto não se cansa”: a tradução para a língua portuguesa deste provérbio da Guiné-Bissau, realizada por Odete Costa Semedo (2000: 138) em glossário que costuma acompanhar os seus livros de prosa ou de poesia, pareceu-nos sugestivo para a compreensão do labor literário, da investigação científica e da atuação da escritora tanto no ambiente cultural como na vida pública do país. Aqui ilustrado em sua disposição original, isto é, na forma crioula que se inscreve no texto em português, o recurso à parêmia é fartamente utilizado pela autora na composição de seus textos, sobretudo os narrativos, estabelecendo com eles uma interessante relação dialógica.

Já no início da década dos 80 do século passado, Salvato Trigo (1981:74-75) observava que o uso dos provérbios constitui uma marca de africanidade discursiva, representando um dos elementos de que se servem os autores contemporâneos na elaboração do que ele chama de moderna estética literária africana. A função evocativa do provérbio, incorporada no texto escrito,

transmite à *escrita* uma dimensão através da qual o poder do Verbo, da palavra criadora, é restituído ao discurso. (...) O provérbio não tem, portanto, uma função meramente decorativa da *escrita* africana moderna, que o sentiria como uma necessidade de se manter num ambiente de vida

tradicional, de se mostrar conhecedora e identificada como uma *sagesse*, que chamaria a si a responsabilidade de neutralizar a *sagesse* própria da língua ocidental de que o escritor se serve. (TRIGO, 1981, p. 175),

muito embora, reforça o autor (p. 179), o texto da africanidade literária não está construído apenas com o auxílio de figuras textuais características da oratura, quer dizer, de provérbios, contos ou adivinhas: ele expande sua realização através dos níveis lexical e sintático. Não obstante, até para que se possa estabelecer uma mais ampla relação com o universo cultural onde se inscreve a obra de Odete Costa Semedo, convém ressaltar a presença desses elementos. De acordo com estudo realizado por Hildo Honório do Couto, o tradicional jogo de adivinhação nas sociedades rurais da Guiné Bissau é geralmente praticado à noite, em volta de um fogo, ou ao luar, ocasião em que as crianças e os demais participantes se reúnem para escutar as adivinhas da boca de um *garandi*, ou seja, um ancião. Elas são sempre lançadas pela fórmula introdutória “Dibinha, dibiña” (adivinha, adivinha). Para que a interação “adivinhadora” tenha continuidade, os ouvintes têm que responder “Dibinha sertu”, isto é, adivinha sim, com certeza. Só depois disso é que o proponente da adivinha a lança para que seja respondida pelo interlocutor.⁹¹

Ainda no que tange à interferência específica de elementos da oralidade sobre a escrita africana contemporânea, destacaríamos, por fim, o texto epigráfico e a elaboração de glossário auxiliar, este freqüentemente utilizado por muitos criadores num empenho que enseja a legibilidade de seus trabalhos por um número cada mais diversificado de platéias. As epígrafes, que constituem um processo carregado de intenções, tanto podem ser escritas pelo autor como extraídas da obra de outro escritor. Costumam aparecer entre os títulos e o prefácio, mas também após os intertítulos, estabelecendo assim uma vinculação com os títulos e o restante da obra, e inscrevendo uma estética própria. (AFONSO: 2004: 263).

Embora não configure um procedimento unânime, e em momento anterior víamos o exemplo da guinéu-equatoriana María Nsue com seu romance *Ekomo*, a inclusão de farto glossário de termos em línguas vernáculas é um recurso presente nos exemplos de textos narrativos assinados por Odete Costa Semedo citados neste

⁹¹ HONÓRIO DO COUTO, Hildo. As adivinhas crioulo-guineenses: uma perspectiva ecocrítica. Disponível em: <http://www.lual.unibh.com.br/hildo01.htm>. Acesso em: 23 jan. 2005.

estudo. Provérbios em *kriol* e termos extraídos de várias línguas nacionais e estrangeiras configuram um recurso intencional da autora bissau-guineense:

O uso de palavras ou vocábulos em crioulo, e em pelo menos mais cinco línguas étnicas guineenses nestes contos, foi propositado: em alguns casos foi apenas pelo prazer de ver esses vocábulos irmanados com os da língua portuguesa; noutros casos, foi pelo seu uso na comunidade e pelo valor afectivo que tem enquanto expressão idiomática, só por isso, de difícil tradução; noutros casos, não menos importantes, foi devido à sua carga simbólica na tradição. (SEMEDO, 2000, pp. 19-20),

o que pode sinalizar ainda um “desejo de emparelhar as línguas africanas e europeias, de maneira a criar um espaço polifônico arrebatado pela harmonia das vozes em uníssono”. (AFONSO, 2004:283). A preocupação de Odete Semedo com o estudo das manifestações poéticas da oralidade na Guiné-Bissau, incluindo nelas a particular análise de sua própria produção, revela-nos outra de suas facetas criativas. Isto vem se somar à sua crescente trajetória de educadora, estadista, consultora, poeta e contista.

Nascida em Bissau a 7 de novembro de 1959, ou seja, em meio a uma geração que vivia a adolescência quando da proclamação da independência política nacional, Maria Odete Costa Soares Semedo se dedicaria à atividade docente, graduando-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova de Lisboa. Paralela a essa experiência como educadora, veio se desenvolvendo uma carreira pública onde a autora teve a oportunidade de assumir importantes cargos como o de Diretora Geral de Ensino, ministra da Educação e, posteriormente, ministra da Saúde da Guiné-Bissau. A publicação em meados da década dos 90 de *Entre o ser e o amar*, livro composto por poemas de temática intimista, escritos anos antes de seu ingresso na carreira pública, surpreenderia grande parte da população guineense, acostumada com a imagem de intelectual, educadora e estadista, além de investir numa vertente até então pouco exercitada dentro da trajetória literária do país, que é o da poesia confessional, e desta feita disposta sob a ótica do feminino. Sua inventiva poética, seu pioneirismo e sua importância para a literatura da Guiné-Bissau receberam de Moema Parente Augel o seguinte comentário:

a poesia feminina africana tem em Odete Semedo uma representante muito expressiva. Ela vem ampliar a fileira de mulheres escritoras africanas de expressão portuguesa, ao lado das são-tomenses Alda do Espírito Santo e Manuela Margarido, de angolanas como Alda Lara, Ermelina Xavier, Lília da Fonseca, das moçambicanas Noémia de Sousa, Irene Gil, Glória de Sant' Ana, Paulina Chiziane, das cabo-verdianas Yolanda

Morazzo, Vera Duarte, Orlanda Amarílis, alguns nomes entre muitos outros. Deve-se ressaltar que Odete Semedo é a primeira mulher a dar à estampa um livro individual no campo da poesia. (AUGEL, 1998, p. 265),

feito que, pelo pioneirismo editorial, perfila o seu nome junto ao de outras escritoras africanas de língua espanhola (María Nsue, Raquel Ilonbé) e portuguesa (Domingas Samy, Filomena Embaló, Orlanda Amarílis, Dina Salústio, Paulina Chiziane) em seus respectivos contextos nacionais. Já nas primeiras décadas do século passado, a literatura colonial portuguesa de temática guineense contaria com a presença de duas autoras: Maria Archer e Fernanda de Castro, que passaram temporadas mais ou menos prolongadas na Guiné Bissau e escreveram obras sobre o tema. Num país de forte tradição poética e com predominância autoral masculina, é relevante o fato de que outra mulher escritora, Domingas Samy, tenha sido a pioneira na publicação de contos que se debruçam exatamente sobre a condição feminina dentro da sociedade nacional (*A Escola*, de 1993). Anos mais tarde apareceria o primeiro romance de autoria feminina na Guiné Bissau: *Tiara*, publicado em 1999 e assinado pela angolano-guineense Filomena Embaló. Intermediando estas duas iniciativas, veio se somar o registro, em 1996, do já referido primeiro livro de poesias de Odete Costa Semedo.

Co-fundadora, como dissemos, da revista de letras, artes e cultura *Tcholona*, de título bastante significativo, a escritora, que também assina literariamente utilizando o pseudônimo Djênia, vem produzindo, além de poemas e de ensaios como os aqui referidos, alguns contos inspirados na tradição oral africana, publicados em dois volumes intitulados *Sonéá - Histórias e passadas que ouvi contar I*, e *Djênia - Histórias e passadas que ouvi contar II*. Ambos os livros enveredam, entre outros aspectos, por um interessante exercício de recontação das manifestações da oralidade bissau-guineense, e é sobre esse detalhe em particular, os procedimentos da autora na reinvenção e na fixação pela escrita das narrativas tradicionais que trataremos de esboçar, a partir de agora, uma pequena abordagem.

O desempenho criativo com a língua crioula e, ao mesmo tempo, com a língua portuguesa, que Odete Costa Semedo experimenta em seu trabalho poético, prossegue na direção dessa sua primeira amostragem publicada em forma de prosa recarregada de poesia. Nela, delineia-se com traços bem marcados a opção deliberada pelo duplo exercício de escritora que se apresenta como contadora de

stories e *passadas*, ou vice-versa. Conforme ela mesma esclarece, as *passadas* guineenses podem ser interpretadas como uma forma de "reconto, narração de acontecimentos feita com ênfase", mas também como um "relato de bisbilhotices; fofoca". Os dois volumes em questão compõem-se basicamente 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. 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. (SEMEDO, 2000, p. 15).

Investindo na tradição dos contadores e contadoras, e revestindo-se da condição de re-inventora da palavra que se vai fixar pela escrita, Odete Costa Semedo opera uma espécie de relação maior entre o oral e o escrito que carrega em seu bojo uma série de outras aproximações igualmente interessantes, revelando-nos uma vontade consciente de afirmar, através deste recurso, as dinâmicas do universo cultural africano contemporâneo e, como conseqüência, a híbrida condição em que se funda e se apóia o seu discurso literário particular: na confluência entre Ocidente e Oriente, representados, respectivamente, pelo seu letramento e formação acadêmica européia em consonância com a própria substância cultural africana de que se alimenta a sua habilidade de contar.

Retomando a questão relativa ao trabalho de renovação estética do universo literário africano, em especial àquele empreendido por autores contemporâneos das cinco literaturas lusófonas do continente, procederemos, pois, à análise de alguns aspectos característicos desta atividade, recortando-os a partir da prosa de Odete Costa Semedo. Utilizaremos como base demonstrativa fragmentos de três de seus contos, todos incluídos em *Djênia*, que é a segunda das coletâneas de histórias e *passadas* publicadas pela autora e que serão identificados, na seqüência, através de siglas. São eles, por ordem alfabética: "A Lebre, o Lobo, o Menino e o Homem do Pote" (LMH), que representa a inserção empreendida pela escritora em direção ao universo das fábulas e das lendas tradicionais recriadas à moda guineense; "As peripécias do doutor Aminson Na Bai" (PDA), desenvolvendo uma narrativa essencialmente urbana, voltada para os conflitos de ordem social e política e as

relações de poder que têm como cenário uma contemporânea e ocidentalizada cidade de Bissau; e, por fim, “Djênia” (DJE), a singular versão escrita por Odete Costa Semedo a partir de antigo conto oral que entremeia elementos do romanceiro ibérico, herdados da colonização portuguesa, com outros de tradição autóctone ao sabor da memória, da imaginação e da liberdade criadora.

Os aspectos contemplados dizem respeito à recorrência, nestas narrativas, conforme já havíamos anunciado anteriormente:

- a) À retomada, cultivo e dinamização de códigos da oralidade e da comunicação não verbal, nomeadamente o onomástico, o musical, o lingüístico, o paralingüístico, o cinésico e o auditivo, utilizados na realização escrita da palavra poética;
- b) À releitura das oposições e possibilidades de aproximação entre o oral e o escrito, o factual e o extraordinário, o rural (o "periférico") e o urbano (o "central"), que tradicionalmente confluiriam para um estabelecimento de diferenças entre Oriente e Ocidente, mas que podem apresentar, nesta experiência em especial, disposições diferenciadas;
- c) À movimentação rumo à produção cultural em línguas autóctones ou à reinvenção lingüística operada na língua do colonizador a partir delas, envolvendo desapropriações e re-apropriações;
- d) À dimensão performática que a palavra poética pode alcançar nestas experiências, re-trabalhada simultaneamente como verbo, voz, silêncio, movimento e encenação dentro de um contínuo processo de elaboração mediado pelo exercício de rememoração e pela inventividade artística.

Passemos, então, às narrativas escolhidas dentre aquelas que compõem o volume *Djênia*, a começar pelo conto homônimo.

5.5 Djênia

Relacionado, como se sabe, à escolha dos nomes das personagens, o recurso ao código onomástico representa, nestes contos de Odete Costa Semedo, um exercício consciente dentro da dinâmica que ela propõe realizar entre o oral e o escrito: o título do livro, ao tempo em que remete a uma das assinaturas literárias da autora, é o mesmo utilizado para designar a protagonista do conto homônimo, apresentada como aquela jovem que "ficava horas perdidas a ouvir histórias que a mulher-grande sabia contar" (DJE, p. 91). As referências à Mulher-grande ou *dôna* (avô, avó), por sua vez, são colocadas de acordo com o contexto da tradição cultural do continente, isto é, dizem respeito às pessoas de maior idade e de maior experiência de vida, depositárias da memória da coletividade e que, por esta condição, desempenham o papel de contadores e contadoras de histórias carregadas de exemplaridade. É conveniente ressaltar que o substantivo próprio feminino Djênia serve para designar, ainda, dentro do contexto guineense, o tratamento nominal conferido por parte de uma mãe não-biológica a uma filha afetivamente eleita.

No universo cultural africano tradicional, diga-se de passagem, esta relação com os nomes se estabelece de forma bastante peculiar:

Embora o ato e a arte de dar nome a uma criança sejam universais, nem todas as sociedades dão a mesma importância ao evento, ao procedimento e à significação da aposição de um nome a um recém-nascido. No Ocidente, em geral as pessoas recebem três nomes, sendo um o prenome e os outros dois os representativos da ascendência materna e paterna. Na tradição africana, as pessoas recebem, em geral, também mais de um nome, porém dentro de uma lógica diferente, sendo um familiar e um segundo ou terceiro recebidos por ocasião de um acréscimo de força como, por exemplo, o nome de circunciso, o nome de chefe recebido quando da investidura ou o nome iniciático. (LOPES, 2004, p. 481).

A particular escolha desse nome, Djênia, para a composição de uma das assinaturas literárias de Odete Costa Semedo configura, pelo seu caráter autodeliberativo, um procedimento de grande significação, sugerindo, para além da mera auto-referência, uma relação consciente em que repercute a própria concepção nominal de tradição africana. Sobre a questão dessa onomasiologia

textual dentro da obra ficcional da autora, Inocência Mata (2000:10), assegura que "os nomes das personagens significam para além do seu lugar no universo diegético", ou seja, "têm um alcance simbólico se tivermos em conta a relação entre o seu significado e o significante", afirmativa que entra em sintonia com o pensamento formulado sobre o tema pela própria ficcionista:

Na cultura tradicional guineense o nome próprio - nome de pessoas - corresponde, na maioria dos casos, a um dito, um agoiro, uma expressão de agradecimento, um apelo ou ainda uma expectativa. Reportando a essa crença, não esquecida nos nossos tempos e muitas vezes adoptada pelos mais jovens, os nomes das personagens e até de algumas localidades de alguns contos que compõem os dois volumes de "histórias e *passadas* que ouvi contar" foram criados ou adoptados de acordo com o contexto da narrativa. (SEMEDO, 2000, p. 16).

A adoção intencional de nomes que definirão determinadas características e, não poucas vezes, o próprio destino das personagens, é uma recorrência em diversas obras de escritores africanos contemporâneos. Reforçando a importância dessa instituição, um dos princípios filosóficos baluba, etnia que compõe o grupo das civilizações bantas atesta que um indivíduo se define precisamente pelo seu nome: ele é o seu próprio nome, e este nome representa algo interior, que não se perde nunca. No caso de DJE, o conto em análise, a referência nominal se configura, pois, à maneira tradicional negro-africana. Tratando da representação das personagens em diferentes obras literárias do continente, o professor e crítico moçambicano Francisco Noa assegura que

quase todas elas oscilam entre a individualização e a socialização, facto que pode ser observado nas atitudes, nas acções que executam, nos dramas que protagonizam, nas falas que realizam e nos nomes que ostentam.

Nessa conformidade, se a presença das diferentes personagens nos múltiplos e variados acontecimentos parece obedecer a uma ordem existencial e ativa, marcada por um profundo sentido comunitário - mesmo que algumas dessas personagens se movam ao arrepio dessa mesma ordem (...) -, sintomaticamente é no nível da onomástica que as diferentes personagens encontram a sua razão de existir individualmente.

É este apelo insofismável que guia, de forma tácita, o leitor a preencher a "forma vazia" da personagem, de certo modo, é confrontando-a, como nome determinado, com as ações que desenvolve e com a circunstância em que age. A personagem torna-se assim (...), mais do que efeito da escrita, uma reconstituição do leitor. (...)

Na atenta perspectiva de Ian Watt (1984, p. 27), os nomes próprios têm exactamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade específica de cada pessoa, individualmente. No que concerne a estes específicos universos de ficção, os nomes não identificam, mas criam extensos campos de significação. Portanto, prefigurando uma enorme carga indicial, os nomes jogam um papel relevante no entendimento dos

percursos existenciais das personagens e, em última instância, da própria história. (NOA, 2006, pp. 273-274).

Resumidamente, o enredo apresentado em DJE descreve a trajetória de uma jovem que, após ter perdido a mãe e um irmão num acidente que tanto pode ser interpretado como natural (um violento redemoinho) ou sobrenatural (a ira de Deus ou o castigo dos *irans*, as divindades guineenses, vindo na forma de uma serpente com orelhas de elefante), de partida já estabelece uma relação cultural híbrida entre Oriente e Ocidente, além de uma desconstrução da dicotomia factual/extraordinário. A personagem Djênia experimenta a difícil situação de conviver com uma madrastra enciumada e má, de nome Andreza, que após penalizá-la com toda uma sorte de perseguições e maus tratos, acaba por enterrá-la viva debaixo de uma figueira. Crescidos entre as ervas rasteiras e aflorados à superfície da terra, os cabelos de Djênia serviriam de alimento para o cavalo de seu pai, caso este não ouvisse a cantiga do fundo do buraco no qual havia sido enterrada. Na versão recontada por Odete Costa Semedo, porém, a canção que anuncia o local onde se encontrava a filha desaparecida se dispõe à semelhança das *cantigas di ditu* guineenses, totalmente reproduzida em crioulo, mas trazendo sua imediata tradução para o português:

Kavalinhu di nha papé (Cavalinho do meu pai)
Ka bu nhemen nha kabelu (Não comas o meu cabelo)
Andreza nteran bibu (Andreza enterrou-me viva)
Pabia di um figuera (Por causa de um figo)
Passarinhu já levô... (Passarinho já levou)
Levô...levô (Levou...levou)

(SEMEDO in DJE, p. 99)

O recurso da cantiga confere ao texto em prosa, alternando vozes em português e em crioulo, um redimensionamento performático da palavra poética na forma de enunciação, canto e música. Este dado e a ocorrência da figueira constituem apenas duas das marcas que aproximam nitidamente a *storia* guineense do cancionero popular lusitano, revelando, por conseguinte, uma interpenetração cultural em que convivem, par a par, elementos da cultura africana com outros da cultura ibérica. Ao se expressar de forma aproximada àquela que caracteriza as *cantigas di ditu*, a personagem Djênia assume por sua vez um papel semelhante ao

de contadora, pois é através do relato de seu infortúnio que ela será finalmente resgatada pelo pai, e a sua madrasta, Andreza, será efetivamente punida.

Forma feminina para o nome grego André, que significa viril, varonil, calcada em *aner*, *andrós*, ou seja, homem, varão, pela forma latina Andreas (NASCENTES, 1952:18), o nome Andreza revela uma origem greco-latina e, portanto, européia, ocidental. Embora Odete Costa Semedo não apresente seu significado explicitamente definido no glossário que acompanha a coletânea de contos, o nome escolhido para a personagem sugere-nos, pela diferença estabelecida junto ao das outras personagens, Sirem, Nsumbu, Luana, Kdama Pesangue, todos estes nomes africanos, a relação entre colonizador e colonizado como metáfora. Nestes termos, concordando com a assertiva de Moema Parente Augel, sugeriríamos que

entre as táticas subversivas empregadas por escritores latino-americanos e africanos, desconstruindo o discurso eurocêntrico e patriarcal do colonizador, está a utilização da língua imposta pelo vencedor como forma de expressão; modificando-a, todavia, estética e ideologicamente, pela introdução de elementos da tradição oral, de suas diferentes culturas e da constante referência a seus mitos e lendas, aos jogos infantis, às suas múltiplas raízes. (AUGEL, 2003, p. 192),

já que os procedimentos de inserção de enunciados crioulos e de canções evocativas da tradição oral dentro do texto escrito em língua portuguesa poderão ser interpretados como uma estratégia consciente de des-re-construção operada pela autora. Como Augel (p. 193), concluiríamos que em processos como este se afirma uma postura identitária através da qual a escritora, além de nobilitar a língua nacional, o *kriol*, estaria marcando “sua pertença geográfica e cultural, seu território emocional e afetivo” entre o saber transmitido oralmente e agenciado pela memória, e o processo de re-elaboração desse saber através da escrita, registro formal legitimador do conhecimento na modernidade. Numa explícita referência a Tierno Bokar, o sábio malinês nascido no século XIX, de quem Amadou Hampâté Bâ foi discípulo, Salvato Trigo bem resumiria o processo, defendendo que

todo o saber, no sentido mais profundo do termo, exige um mínimo de afetividade seja na recepção, seja na sua transmissão. Tierno Bokar, “o sábio de Bandiagara”, como lhe chamam Hampâté Bâ e Marcel Cardaire, não aceitava que se identificasse a ausência de escrita entre os negros com ausência de todo o conhecimento, porque, dizia ele com muita justeza, “a escrita é uma coisa e o saber outra bem diferente. A escrita é a fotografia do saber, mas ela não é o saber ele mesmo. O saber é uma luz que existe no homem. Ele é herança de tudo que os antepassados puderam conhecer e que eles nos transmitiram em germe, exactamente como o imbondeiro está contido em potência na sua semente”. (TRIGO, 1981, p. 24).

5. 6 A performatividade da escrita

Em “As peripécias do doutor Aminson Na Bai” (PDA), a narrativa apresentada por Odete Costa Semedo privilegia, entre outros aspectos, uma crítica de costumes às relações desenvolvidas entre certos segmentos sociais no ambiente urbano bissauense. Ali, por exemplo, a burocracia enfrentada pelo cidadão comum diante da máquina pública, no sentido da liberação de documentos, parece repetir a realidade comum a tantos outros países que vivem situação política e econômica semelhante à da Guiné-Bissau. O código onomástico é explorado de forma igualmente interessante: Aminson Na Bai, o personagem principal, é indicado no glossário elaborado por Odete Costa Semedo como “aquele que sozinho consegue os seus intentos”, fazendo jus ao seu comportamento oportunista e à sua capacidade de tirar proveito das situações, em detrimento das dificuldades ou dos danos causados às outras pessoas pela sua postura individualista. É desta forma que Amison, o “sozinho”, o “único”, desrespeitando a fila, driblando a burocracia e burlando a autoridade, consegue a permissão (ou guia de marcha) para deslocar-se até um lugar denominado Gundô Uéltare, isto é, o “segredo do bem estar” em língua fula. O nome próprio da personagem, ou o do lugar, portanto, se configuram de outra maneira,

deixando de ser apenas aquela palavra que identifica uma 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.16).

A utilização de trechos cantados, de relativa extensão, e incorporados à narrativa, evidenciam a presença, sobretudo em DJE, de um outro código da oralidade: o musical, que por sua vez se associa ao código lingüístico, pela sugestão dos bordões de fala, repetições e hesitações, e ao paralingüístico, caracterizado pela entoação, a intensidade, a pausa, o ritmo e a qualidade da voz. Na referência à utilização, pela protagonista em DJE, de uma canção ao modo das *cantigas di ditu* apresentada em crioulo paralelamente à sua versão em português, já havíamos sinalizado com um bom exemplo. Este procedimento se repete por dois outros momentos no mesmo conto e é ajustado ao corpo da narrativa com a mesma disposição bilíngüe, através da personagem vilã, a madrasta:

Nha omi mandan fonti (Meu marido mandou-me à fonte)
N na lebal iagu sabi (Levar-lhe-ei água boa)
Ami i n ka tem kumbosa! (Eu não tenho rival!)

(SEMEDO in DJE, p. 99)

que, seguindo o modelo das tradicionais *cantigas di ditu* ou *mandjuandadi*, obtém de imediato uma resposta irônica manifestada pelas aves e pelos arbustos, alçados à condição de personagens dotadas das habilidades do canto e do conto:

Bu omi mandau fonti (O teu marido mandou-te à fonte)
Ma i tem ke ku fika na kasa (Mas algo ficou em casa)
Nbludju garandi (Um grande embrulho para)
Pa bu bai dismantcha! (Tu abrires!)

(SEMEDO in DJE, p. 100)

Assim, o código musical, incorporado ao texto em associação com o lingüístico e o paralingüístico, vai também ajudando a desenvolver, de forma sutil e poética, o tecido narrativo de que se vale Odete Costa Semedo para construir os seus relatos. O idioma português, nesse contexto plural, tanto se apropria como se deixa apropriar lingüisticamente, num processo que ora atende rigorosamente à norma, ora se vai guineensizando a partir do crioulo e de termos oriundos de outros idiomas nacionais. A este trabalho, igualmente associado ao código lingüístico, aparecem como elementos importantes diversas palavras crioulas utilizadas em contextos variados, que alternam sensações, imagens, estados, movimentos, condições:

bandidasku (malandragem), *banobá* (aquele que sabe das coisas e as conta), *djus* (confusão), *mansebu* (mulherengo)

(PDA, pp. 39-88);

dôna (avô, avó), *fuska-fuska* (crepúsculo), *kumbosa* (rival amorosa), *mufunesa* (má sorte)

(DJE, pp. 89-104),

várias expressões locais e *ditus* na língua de comunicação nacional:

Bedja futuseru (velha feiticeira, bruxa), *Garandi i puti di mesinho* (Os mais velhos são o remédio santo)

(DJE, p. 104);

Bôta verdi pa panha maduru (Plantar verde para colher maduro), *Pó di tera* (novato)

(PDA, pp. 49 e 51);

bem como diversas outras palavras originárias de outras línguas autóctones e estrangeiras, a exemplo do fula:

diôddi (longe), *djángô* (amanhã), *dô* (aqui), *gundô* (segredo);

do mancanha:

Ulilé (nome próprio: há de ser bom),

ou do inglês e do francês:

look, cocktails, bâton, ténue décontraté

(SEMEDO in PDA, pp. 39-88),

caracterizando, também por esta via, uma movimentação rumo à produção cultural em línguas nacionais que, no caso de Odete Costa Semedo, se evidencia pela retomada da oralidade, ou à reinvenção lingüística operada no português e no crioulo com a colaboração delas. O trabalho lingüístico verificado por uma guineensização da língua portuguesa na literatura escrita do país demandaria, por si só, um variado conjunto de análises em que poderiam ser contemplados diversos outros aspectos, a exemplo do sintático, embora nos limitemos aqui a uma breve interferência sobre o campo lexical.

O conjunto de contos baseados ou inspirados na tradição oral guineense pode apresentar soluções outras em relação às diversas dicotomias que caracterizam o pensamento e a cultura ocidentais, promovendo uma série de releituras dessas mesmas oposições. Em PDA, a *passada*, que, como se sabe, configura uma

instância em geral associada à tradicional contação de *stórias* no meio rural, ou periférico, sofre um redimensionamento de sua força, de sua eficácia e de seu sentido de exemplaridade: ao ser utilizada, no contexto do relato, dentro do ambiente urbano, adquire um caráter de mexerico, fazendo com que essa força da palavra se reduza, banalizando-se e diluindo-se em simples fofoca. Isto poderá ser observado neste fragmento de conversa entre as duas personagens que reproduziremos a seguir, no qual uma coloca sob suspeita a veracidade do assunto tratado pela outra:

- Não acredito que haja gente capaz disso, mas se assim o dizes... lá sabes tu das tuas verdades.

- Ai, não acreditas? Olha que o senhor administrador me contou com todos os detalhes e ele nem uma vírgula aumentou, e se me deixares falar, vais concluir que tenho razão. Mas se fazes questão de não acreditar, só por teimosia, vou sentir muito; porque, sabes, muita gente era capaz de me pagar só para ouvir esta novidade. É actualíssima e tem gente importante e tudo.

(SEMEDO in PDA, p. 40).

A responsável pela *passada* é, por conseguinte, identificada já não como uma contadora, mas como "uma grande *banobá*", ou seja, como uma pessoa que, estando a par das *nôbas*, isto é, das novidades, se dá ao trabalho de repassá-las adiante. A sugestão de ruptura entre a imutabilidade da tradição e a transformação operada na contemporaneidade pela fofoca, o que por si só nos remete aos conflitos vivenciados entre a *tabanca* (a aldeia, o subúrbio periférico) e a *prasa* (a cidade) encontra, no mesmo texto, outra importante marca: o afrouxamento entre a oposição factual/extraordinário. Isto pode ser constatado no trecho em que a personagem de nome Candocínio Québom, tratado ironicamente na narrativa como "senhor administrador", instaurou uma lei proibindo "quaisquer movimentos e movimentações de pessoas e bens pessoais ou alheios" sem que lhes seja concedida obrigatoriamente uma licença oficial, chamada guia de marcha, "com carimbo e período de ausência em, e de permanência em, bem definidos e delimitados" (PDA, p. 41), podendo o relato estabelecer uma nítida situação em que as instâncias burocráticas e as relações autoritárias de poder são questionadas e ridicularizadas:

Este administrador defendia o direito de cada um gozar ao máximo, até à exaustão, o seu espaço aéreo, marítimo ou terrestre.

(Idem)

e sugerindo, também, um comprometimento das relações entre o sagrado e o profano:

Assim, a lei nem os feiticeiros poupou. Estes não podiam esvoaçar em espaço alheio sem permissão dos grandes feiticeiros de capote.

(Idem).

Ainda em PDA, tais oposições podem ser reavaliadas ironicamente pelo fato de que essa lei, instaurada pelos "feiticeiros de capote" em formato impresso, digitada em computador e transmitida também por fax e Internet, lograsse interditar o sobrevôo do espaço aéreo nacional pelos "feiticeiros comuns":

No disposto, o administrador teve o cuidado de, em nota de rodapé, escrever: *post scriptum*: ficam também os feiticeiros interditos de esvoaçarem em território alheio sem guia de marcha

(Idem),

estendendo a interdição para além dos limites de sua jurisdição, proeza que poderá ser interpretada como uma flagrante metáfora do cerceamento ao direito de ir e vir do cidadão e à liberdade de expressão individual e coletiva. Na cultura religiosa bissau-guineense, a expressão "feiticeiro de capote" remete a uma relação hierárquica estabelecida pela reunião de maior ou menor poder espiritual, o que equivaleria aproximadamente à condição de "corpo fechado", se pudéssemos tomar como parâmetro a cultura brasileira. Nesta escala de valoração, os "feiticeiros comuns" seriam aqueles que "podem menos", o que significa dizer que, metaforicamente, poderíamos identificar também, na mesma expressão, um comentário crítico análogo onde subjaz a idéia dos conflitos estabelecidos nas relações de poder político.

A utilização da *passada* oral como recurso estilístico incorporado ao texto impresso parece vir constituindo, dentro da atual literatura produzida na Guiné-Bissau, um elemento diferenciador na caracterização de sua produção ficcional. No supracitado romance de Abdulai Sila *A última tragédia*, por exemplo, escrito em 1984 e publicado pela primeira vez onze anos depois, este expediente já havia sido introduzido de forma bastante peculiar: após o anúncio do que poderia ser o desfecho da história, com a reprodução literal da palavra "fim", o leitor é surpreendido com um apêndice estrategicamente intitulado de "epílogo", datado de

1994, no qual o narrador não só põe em cheque a "veracidade" de vários dos acontecimentos relatados ao longo da trama, oferecendo outras versões e pontos de vista, como também, de uma forma que mescla ironia e bom humor, incita o público a interagir nesse desfecho, anunciando que

a partir de agora, quem quiser contar passadas verdadeiras ou falsas, reais ou fictícias, que o faça livremente, verbalmente ou por escrito. Pode ser por fax ou por correio eletrônico, mas, por favor, sem acrescentar sal, nem tirar mulu!

Nem no princípio, nem no fim!

(SILA, 1995, p.162),

procedimento que, além de fazer uso de expressões coloquiais de uma língua portuguesa guineensizada, como "acrescentar sal" (aumentar) e "tirar mulu" (levar vantagem), sugere, pela interlocução com o leitor alçado a uma paralela condição de "ouvinte" e co-responsável pela "finalização" do relato, uma incorporação ao texto escrito do caráter dinâmico que caracteriza as narrativas orais. Além disto, a liberalização proposta pelo autor quanto ao modo de transmissão das *passadas*, deixando a critério do próximo contador fazê-lo "verbalmente ou por escrito", abre um interessante espaço para a compreensão destas relações entre a oralidade e a escrita num contexto literário contemporâneo de especificidade guineense, aproximando-o por sua vez do exemplo dado, no contexto santomense, pelas possibilidades desenvolvidas através da *sóia*.

O exercício da contação de *storias* e *passadas*, mesmo redimensionado pela inventiva de Abdulai Sila ou Odete Costa Semedo, mantém um forte vínculo com as narrativas orais da tradição africana. Em seu conto "A Lebre, o Lobo, o Menino e o Homem do Pote" (LMH), a autora retoma a tradição das histórias de animais pequenos e supostamente frágeis, como o coelho. Através das artimanhas desenvolvidas durante o relato, e que costumam caracterizar o seu comportamento, estes animais acabam sendo tomados como heróis pela sua capacidade de vencer, usando a inteligência, a superioridade física de seus inimigos ou oponentes, também de forma semelhante àquela sinalizada a partir das *sóias* santomenses tratadas em capítulo anterior.

Conforme argumenta Lourenço Joaquim da Costa Rosário, nas narrativas orais de entretenimento por ele recolhidas em algumas regiões de Moçambique, o coelho é o herói mais freqüente. Em outras regiões do país, no entanto,

os contadores têm podido utilizar outros animais de pequeno porte para personagens das mesmas aventuras, tais como o sapo, o camaleão, a andorinha, o cágado, a tartaruga, etc. (...)

Em outras partes do mundo, podemos verificar que os povos fazem de outros animais igualmente pequenos seus heróis favoritos: na África Ocidental, é a aranha; no Brasil é a tartaruga (o famoso jabuti), em Portugal é geralmente a raposa. Por isso, as histórias do coelho esperto (...) encontram correspondência em todas as culturas populares, porque o imaginário das comunidades sempre criou situações em que os pequeninos podem, através da inteligência, da agilidade e da argúcia, suplantar os antagonistas poderosos. (ROSÁRIO, 1989, p. 117).

No conto de Odete Costa Semedo LMH, é a lebre quem desempenha essa função. A empreitada da autora torna-se ainda mais interessante pelo fato de que a sua recontação e fixação por escrito das histórias da lebre consistem numa recorrência à própria trajetória da literatura da Guiné-Bissau: em 1988 e 1989 foram editadas no país as primeiras recolhas de contos tradicionais em crioulo, em duas coletâneas organizadas por Augusto Pereira. Nelas aparecem narrativas como a “*Storia di lubu ku lebri na tempu di fomi*” (História do lobo com o coelho no tempo de fome), onde uma vez mais o lobo é vencido pela esperteza do coelho. Estas iniciativas teriam prosseguimento no importante trabalho ensaístico e de recolha de contos orais realizado por Teresa Montenegro, Carlos Morais, entre outras investidas, além do lançamento dos dois volumes de Odete Costa Semedo supramencionados.

Torna-se oportuno lembrar que as diferentes linhagens que compõem os grupos étnicos constitutivos da nação guineense apresentam uma relação totêmica com diversos animais. Assim como a lebre representa um animal totem para a linhagem Bassafinté, das etnias pepel e manjaca, o lobo tem a mesma função não só para linhagens destas mesmas etnias como também para a linhagem Badapa, do grupo étnico mancanha.

Em LMH, há uma relação formal com os contos tradicionais do gênero: a lebre (o coelho) contracena com os homens, com os outros animais e age como se fosse

uma pessoa, encarnando simbolicamente “valores humanos da própria comunidade”, para dizê-lo com palavras de Lourenço Joaquim da Costa Rosário (1989: 118). Desta forma, pode assumir atitudes como ir à caça, conversar com outros animais, matar um elefante e carregá-lo às costas, pescar, trabalhar com a enxada, praticar o adultério, mentir, divorciar-se, etc. Uma narradora inicial, referenciando a memória coletiva, trata de informar ao leitor que “esta é mais uma das dezenas de histórias de *lubu ku lebri* que já ouvimos contar” para, em seguida, anunciar que a mesma “será contada por duas crianças que, de tanto ouvir, ganharam o hábito de contá-las também” (LMH, p.112), estabelecendo assim uma relação simbólica entre antigos e novos contadores e contadoras ou um vínculo real entre antigas histórias e novos leitores e leitoras, através do qual se abre espaço para a inventividade da inscritura.

O uso propositado de onomatopéias e outros signos sonoros sugerindo ruídos vai remetendo o leitor ao código auditivo, conferindo à palavra poética uma relação performática dentro da ação narrada e impingindo ao texto escrito a noção de gestualidade ou movimentação física, isto é, recorrendo ao código cinésico:

par...par...par...par...par...
pir, par... pir, par...

(ambas as expressões indicando velocidade na corrida);

iós, iós, iós...

(sugerindo um andar pesado e lento),

ilustrando momentos em que o relato e os diálogos se apresentam carregados de musicalidade:

choor...choor...

(simulando o som de um líquido que se entorna ou que é entornado),

ou marcando efetivamente as passagens em que se verifica uma maior carga dramática:

tchuf, tchuf

(para representar ruído de corte provocado por objeto pontiagudo);

Kadiir

(traduzindo o encontrão com objeto duro durante uma queda);

Kadur, ruus

(para causar a impressão de queda brusca).

A performatização do discurso da Lebre e das outras personagens, por conseguinte, é alcançada, ainda dentro desta versão de Odete Costa Semedo, através das interjeições, da pausa, da qualidade da voz, dos signos de pontuação e de palavras que, inseridas num contexto em que se sugere uma alternância da entoação, adquirem um valor equivalente, remetendo o leitor ao código paralingüístico. É o que poderá ser verificado num momento em que a Lebre, encontrando-se em apuros, consegue enganar o Menino por meio de ameaças:

Olha o menino a querer armar-se em mau, olha bem para mim... para estes chifres bem aguçados; vou espetar-tos nessa barriga que andas a encher todos os dias. E sabes como? Assim: tchuf... tchuf... tchuuf! E vai deitar sangue choorr... choorr... Já te imaginaste a andar por aí com a barriga furada? Olha até que seria bonito, o filho do homem do pote ser o menino do buraco na barriga... Ah, ah... ah!

(SEMEDO in LMH, p. 118).

A carga dramática, a musicalidade, os ruídos imitativos, a polifonia, a gestualidade e o movimento corporal são alguns dos aspectos explorados tradicionalmente pelos contadores e contadoras de histórias que a autora busca incorporar ao seu texto escrito, na tentativa de que se possa estabelecer, através dessa investida particular, uma aproximação e mesmo uma relação dialógica cada vez mais marcada entre palavra oral e palavra escrita, o que por sua vez corrobora para uma maior assimilação do conceito de griotismo literário utilizado por Salvato Trigo. No suposto final desta mesma narrativa, Odete Costa Semedo abre espaço para aquele procedimento que caracteriza as *storias* e *passadas* guineenses: a possibilidade de interação entre o narrador, ou escritor, e o ouvinte, ou leitor, com vistas à alteração dos destinos das personagens e a subsequente interferência no desfecho do conto. Tal característica é evidenciada pelo retorno da narradora inicial, que anuncia a discussão das outras duas narradoras infantis, Kutchi e Cici,

passando-lhes a palavra até que as frases (as falas) das duas são bruscamente suspensas através do uso de uma conjunção e, seguida de reticências:

No fim da história, as nossas amigas ainda discutiam sobre o nome da história e o final que esta deveria ter:

- Não foi assim que eu ouvi, Cici! O Lobo não podia sair a ganhar coisa alguma. Quem sai a ganhar é a Lebre e tu deixaste que os populares lhe batessem...

- Kutchi... a Lebre foi mazinha... foi muito má ao ameaçar o menino que sempre a tratou bem.

- Mas Cici, tu é que a fizeste má, quando ela podia continuar esperta e marota; e não foi assim que ouvimos contar, a culpa foi tua!

- Eu ouvi contar exactamente assim, aliás, cada um de nós ouviu como quis e conta como quer.

- Não concordo; mas, olha, se assim for... o gato que rouba peixe naquela história que me contaste, vou fazê-lo fugir; a cozinheira não o vai escaldar.

- Isso não, Kutchi... aquele gato é mesmo mau e arisco, e...

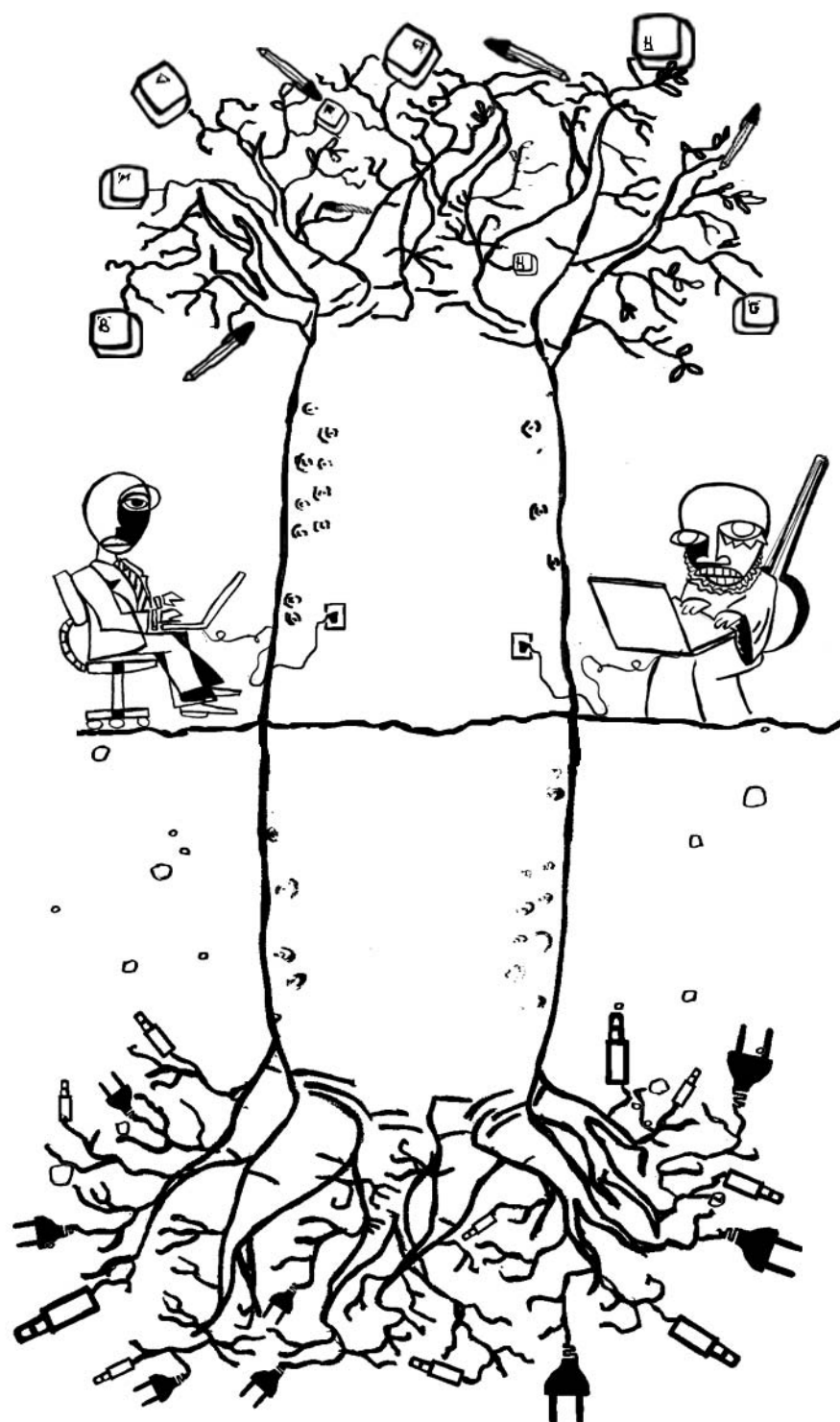
(SEMEDO in LMH, pp. 134-135).

A interrupção intencional do diálogo entre as duas narradoras infantis e o não retorno da narradora inicial sugerem um espaço de intervenção para os leitores. Esta estratégia da escritora cumpre à risca alguns dos códigos formais frequentemente associados às *passadas* guineenses, pois, conforme assevera Inocência Mata (2000:11), o narrador pode reconduzir a sua contação "deixando em aberto a conversa para criar expectativa e pretexto para outros momentos de conversa", ou seja, possibilitando o diálogo entre contadores e ouvintes, o que, também no caso de Odete Costa Semedo, se traduz pela sugestão de um colóquio simbólico com o público leitor. É desta maneira que se estabelece e se afirma a escrita performática da autora: falando português, inscrevendo crioulo e tratando de revelar, através dessa África de letras, uma outra África de múltiplas faces, linguagens e possibilidades criativas performatizadas *N e lingu di djinti* (nesta língua lusa) *E lingu ke n ka ntindi* (que mal entendo), mas que seguirá se reinventando, desapropriada e se apropriando nas dicções poéticas da Guiné-Bissau.

A consciente determinação de Odete Costa Semedo em incorporar à sua escrita elementos da oralidade africana, o registro coloquial do português guineense

e a diversidade lingüística que caracteriza o país revela, portanto, alguns dos caminhos trilhados pelas literaturas luso-africanas contemporâneas no sentido de sua afirmação e consolidação dentro do conjunto mais amplo das literaturas produzidas em português. Nos exemplos representados por estas três narrativas bissau-guineenses, e levando-se em consideração os recursos utilizados por tantos outros autores africanos contemporâneos na consecução de suas obras, algumas delas igualmente referidas e parcialmente avaliadas no transcorrer deste nosso estudo, poderíamos afirmar que a performatividade dessas escritas, sendo um traço que por si só contribui para redefinir relações morfossintáticas e semânticas dentro do idioma, perfila-se também como uma estratégia literária no mínimo instigante, na qual os processos de rememoração e inventividade artística suplementam a conformação do texto.

De acordo com o que prognosticava Manuel Rui em seu ensaio-poema, ao desescrever (ao performatizar) a língua, o escritor africano contemporâneo não deixará de reinventá-la e enriquecê-la, redimensionando-a para além do rigor das amarras normativas e de sua condição de idioma do colonizador, promovendo assim outras dizibilidades e outras possibilidades de inscrição das identidades literárias africanas em tempos de mundialização.



Dizibilidades performáticas da palavra poética africana

CONCLUINDO

A POESIA MOVENTE

Pássaros, todos os que no chão desconhecem morada.

(Mia Couto)

Disposto na forma de um provérbio, de uma canção, de um testemunho ou de outras falas, o texto epigráfico caracteriza uma senha que, como já tivemos a oportunidade de relatar, consiste num elemento relacional entre o corpo da obra escrita e o contexto cultural que a originou. O fragmento acima reproduzido, utilizado pelo escritor Mia Couto (1990:63) na abertura de seu conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, além de configurar uma remissão consciente à oralidade, à relação do homem africano com a natureza e às várias culturas do povo moçambicano que o autor incorpora com sabedoria e singeleza ao seu exercício criativo, desdobra-se também como epígrafe para estas nossas considerações finais.

Ao invés do peso definidor que o termo “conclusão” encerra, elegeremos aqui a forma nominal do gerúndio como referência de uso para o verbo concluir, pois, como se sabe, é através do gerúndio que expressamos, em língua portuguesa, uma ação em curso ou uma ação simultânea a outra, bem como exprimimos a idéia de progressão indefinida. Sabemos também que é a partir da combinação entre o verbo principal flexionado nesta forma nominal e os auxiliares estar, andar, ir e vir que marcamos uma ação durativa, com aspectos diferenciados onde predominam a idéia de intensidade ou de movimento reiterado; uma ação durativa que se realiza progressivamente ou por etapas sucessivas; ou ainda uma ação durativa que se desenvolve gradualmente em direção à época ou ao lugar em que nos encontramos. Além de depor sobre palavra e performance, isto de certa forma nos aproxima da relação temporal tradicionalmente desenvolvida de acordo com a filosofia dos povos bantu, onde a ação verbal é valorizada pelo seu aspecto e marcada pela simultaneidade.

Vimos que a performance e a ação memorial características das narrativas orais e de outras formas poéticas da oralidade vêm se constituindo, em maior ou menor grau, num dado significativo que se alia ao processo de elaboração das atuais escritas produzidas no continente africano. Tomando-se alguns exemplos

provenientes dos países africanos de língua oficial portuguesa, material que constituiu expressa maioria no *corpus* eleito para análise ao longo deste nosso trabalho, poderíamos sugerir que a retomada dessa produção oral e, conseqüentemente, sua re-elaboração através da palavra poética fixada pela escrita e flexibilizada em performatividades vem consistindo, de forma flagrante, num importante elemento capaz de viabilizar não apenas uma mais completa assimilação dessas modalidades expressivas, mas também uma contribuição efetiva no sentido de afirmar positivamente as identidades culturais e literárias destes países. A comprovação da força estilística dessa atividade vem se verificando não apenas no seio da produção poética e ficcional: sua presença se faz registrar também a partir dos variados estudos acadêmicos dedicados ao tema, muitos dos quais entraram na composição dos fundamentos teóricos desta pesquisa.

A empresa poética que aqui se buscou relatar comparece recortada num registro de sentidos, significados e códigos expressivos diversos que, inscritos na atual literatura africana e afro-descendente das Américas, ultrapassam o que outrora se fez assimilar como “especificamente literário” e que centrava a análise do fenômeno no labor dos códigos da comunicação escrita, alienando dessa apreciação, para dizê-lo com palavras de Paul Zumthor (2000: 35), as possibilidades que se abrem a partir de um estudo da “forma global da obra performatizada”. Por esta razão, torna-se conveniente ressaltar que a aplicabilidade de um conceito mais geral de performance, em consonância com a idéia de inscitura subjacente aos estudos de caso, desdobra-se numa percepção da performatividade dessa escrita quando se refere, por exemplo, aos textos de Odete Costa Semedo que analisamos no último capítulo. Através dessas intervenções analíticas sobre as literaturas africanas e afro-descendentes contemporâneas em prosa e versos, quisemos destacar, pelas inscituras poéticas do verbo, dizibilidades outras que contemplam desde sua anterioridade ao registro impresso, sua inserção no código escrito e também algumas peculiaridades que se estabeleceram e se estabelecem na relação dialógica, realçada pela performance, com outras séries da cultura, com a identidade e com a memória.

A idéia de inscitura pressupõe um diálogo entre as linguagens artísticas mediado pela performatividade de sua expressão e desenvolvido numa ordem vária, fluida, não necessariamente hierárquica, que assimila práticas identificadas com a

oralitura, com a performance e com um griotismo literário impresso ou virtual, ou seja, num movimento evolutivo que incorpora tanto as linguagens da tradição como as da contemporaneidade. Mais do que a fixidez da forma, o que esta idéia exalta é a movência, a multiplicidade simultânea e a predisposição inter-relacional entre estas mesmas linguagens. A poesia performática revela-se, pois, como uma instância que, ultrapassando as formas e as fórmulas, apresenta-se em estado de palavra e de silêncio; de poema e de prosa; de imagem e de traço; de encenação e de dança; de voz e também de letra: um texto “falado, ouvido e visto” em múltiplas inscrições de sentidos. Recusando a fixação de fronteiras hierárquicas entre a letra e a voz, incorporando simbolicamente a imagem e o movimento frente à dinâmica que caracteriza os procedimentos utilizados através de sua escrita literária, mas posicionando-se em sintonia com as possibilidades de associação contínua entre elas, as palavras da poeta e ficcionista mineira Conceição Evaristo (2004:35) reiterariam, de um outro lado do Atlântico onde certo dia cantou o sabiá, a idéia de inscritura aqui pretendida, uma vez que, como bem sugerem estes seus versos, “escrever é dar movimento à dança-canto que meu corpo executa. A poesia é a senha que invento para poder acessar o mundo”.

FONTES DE CONSULTA

1. Textuais

ADELL, Carmen Bel; FAYRÉN, Josefa Gómez. ¿ Existe África ? in: **Nueva inmigración africana en la región de Murcia**: inmigrantes subsaharianos. Murcia: Consejo Económico y Social de la Región de Murcia. Colección Estudios, nº 9, 2000, pp. 63-67.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano** – Escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

AGUALUSA, José Eduardo. Os frutos da escravatura. In: **Afirma**, revista negra on line. Disponível em: <http://www.afirma.inf.br/htm/durban/frutosescrav.htm>. Acesso em: 15 jun 2004.

AGUALUSA, José Eduardo. **O ano em que Zumbi tomou o Rio**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação crioula**: a correspondência de Fradique Mendes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

ALMEIDA, Germano. **O testamento do Senhor Napomuceno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ALMEIDA, Germano. **A Família Trago**. Lisboa: Caminho, 1998.

ALMEIDA, Germano. Cabo verde é o centro do mundo. In: **Estórias contadas**. Lisboa: Caminho, 1998b.

AMO, Mercedes del. La creación literaria de las mujeres magrebíes. In: **Miscelánea de estudios árabes y hebraicos**. Sección de árabe e islam. V. 50. Granada, 2001, pp. 53-67.

ANDRADE, Costa. Literatura angolana: uma visão sócio-histórica. In: **Literatura angolana (opiniões)**. Lisboa: Edições 70, 1980, pp. 43-60.

ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo (Orgs). **O desanoitecer da palavra**. Mindelo: Centro Cultural Português de Cabo Verde, 1998.

ANGUITA, Juan Antonio de Urda. **La voz híbrida de Francisco Zamora**. Disponível em: <http://afroromance.missouri.edu/docs/deurda.doc>. Acesso em: 18 dez 2005.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. A África, o Brasil e a Educação - Por que a geografia é importante? In: **Toques d' Angola**. Ano II, n. 2 – África. Brasília: Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil - INCAB, maio de 2004, pp. 10-11.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. (Brazilian Edition). Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

APPIAH, Kwame Anthony. **In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture**. London: Methuen, 1992; New York: Oxford University Press, 1992.

ASHCROFT, William D., GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Tiffin. (Eds). **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**. London: Routledge, 1989.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Leyendas de Guatemala**. Madrid: Alianza, 2005.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Hombres de maíz**. Madrid: Alianza, 1996.

ASTURIAS, Miguel Ángel; GONZÁLEZ DE MENDOZA, J. M. (Trads.). **Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quiché**. Traducción de la versión francesa del profesor Georges Raynaud. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969, 2ª ed.

AUGEL, Moema Parente. Três faces da nação (Prefácio). In: SILVA, ABDULAI. **A última tragédia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006, pp. 7-20.

AUGEL, Moema Parente. **Lembrança e olvido nas literaturas afro-brasileira e guineense**. Disponível em:

http://www.geocities.com/ail_br/lembrancaeouvinonasliteraturas.html

Acesso em 02 jan 2005.

AUGEL, Moema Parente. Sol na lardi – perspectivas otimistas para a literatura guineense. In: **Via Atlântica** n. 3. São Paulo: USP, dez. 1999, pp. 24-47.

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

AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchiga**. José Carlos Schwarz e o Cobiana Djazz. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1997, Col. Kebur.

AUGEL, Moema Parente. Cantopoema do desassossego. Posfácio in: SEMEDO, Odete Costa. **No fundo do canto**. Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003.

ÁVILA LAUREL, Juan Tomás. **El mayor drama para mi país es que las cosas las hacen otros**. Entrevista a M. Elvira Luna Escudero-Alie. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/jtavila.html> .

Acesso em: 9 ago 2006.

ÁVILA LAUREL, Juan Tomás. **Historia íntima de la humanidad**. Malabo: Ediciones Pángola, 1999.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: **História Geral da África**: I. Metodologia e pré-história da África. Coordenador do volume: J. Ki- Zerbo. Tradução de Beatriz Turquetti. São Paulo: Ática, Paris: Unesco, 1987, pp.181-218.

BÂ, Amadou Hampâté. **Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara**. Paris: Editions du Seuil, 1980.

BÂ, Amadou Hampâté; CARDAIRE, M. **Tierno Bokar, le sage de Bandiagara**. Paris: Présence Africaine, 1957.

BALOGUN, Fidelis Odun. *African Aesthetics: trough the looking glass of Femi Osofisan's Kolera Kolej*. Comunicação apresentada na Conferência Anual da ALA, Gainesville (Fla.), 1980. In: TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira, o logoteta**. Porto: Brasília Editora, 1981.

BARNET, Miguel. **Biografía de un cimarrón**. Madrid : Alfaguara, 1984.

BARTHES, Roland – Prefácio in: **Sade, Fourier, Loiola**. Lisboa: Edições 70, col. Signos n. 23, p. 10.

BEJA, Olinda. **A Ilha de Izunari**. São Tomé: União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe – UNEAS, Colecção Canto do Ossobó - 2, 1ª ed., 2003, pp. 24, 63 e 68.

BEJA, Olinda. **Água Crioula**. São Tomé: Edição Instituto Camões - Centro Cultural Português em S. Tomé, Colecção Acácia Rubra – 5, 2002.

BEJA, Olinda. **A pedra de Villa Nova**. Viseu, Portugal: Palimage, 1999.

BEJA, Olinda. **Pingos de chuva**. Viseu, Portugal: Palimage, 1998.

BEJA, Olinda. **Leve, leve**. Aveiro, Portugal: Câmara Municipal de Aveiro, 1993.

BEJA, Olinda. **15 Dias de Regresso**. Aveiro, Portugal: Câmara Municipal de Aveiro, 1993b.

BEJA, Olinda. **Bô Tendê?** Aveiro, Portugal: Câmara Municipal de Aveiro, 1991.

BERND, Zilá. Solano Trindade e Nicolás Guillén: vínculo desconhecido. In: **Poesia negra brasileira e seus vínculos com a poesia de Nicolás Guillén**. Disponível em: <http://www.conex.com.br/users/zilab> Acesso em: 25 jul 2001.

BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs). **Fronteiras do literário**: literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora UFRGS. Coleção Ensaios CPG –Letras; 1, 1995.

BERND, Zilá. **Território reencontrado**. Literatura e Negritude na América Latina. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BESARI, Trinidad Morgades. Guinea Ecuatorial y la hispanidad. In: **África 2000**, año II, época II, número 1, 1987, pp. 39-41.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Míriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOKESA, Ciriaco. Prólogo. In: NGOM, Mbaré. **Diálogos con Guinea**. Panorama de la literatura guineoecuatorialiana de expresión castellana a través de sus protagonistas. Madrid: Ediciones Labrys 54, 1996.

BOLEKÁ, Justo Bolekia. **Cuentos bubis de la isla de Bioko**. Ávila, España: Malamba, 2003.

BOUISSEF REKAB, Mohamed. **Escritores marroquíes de expresión castellana**: el grupo de los 90. Tetuán: Association Tétouan Asmir: Instituto Cervantes, 1997.

BRAGANÇA, Albertino. **Rosa de Riboque**. Lisboa: Caminho, 1998.

BRAGANÇA, Albertino. Solidão. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Edições Epopéia, 1987, pp. 215-217.

BUENO, Salvador. **Aproximaciones a la literatura hispanoamericana**. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba - UEAC, 1984.

BURGUEÑO, María Cristina. **Cristina Rodríguez Cabral: memoria y resistencia**. Disponível em: www-pub.naz.edu:9000/~hchacon6/grafemas/grafemas-texts/BURG.PDF Acesso em: 18 mai 2005.

CABRAL, Vasco. **A luta é a minha primavera**. Oeiras, Portugal: África Editora, 1981, p. 91. Prefácio de J. B. Martinho.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1984.

CAPUTO GOMES, Simone. **A mulher lê a realidade**: escritura de autoria feminina em Cabo Verde. Disponível em: <http://www.clacso.edu.ar/~libros/aladaa/caputo.rtf>. Acesso em: 11 mai 2003.

CASSAMO, Suleiman. **Amor de Baobá**. Lisboa: Caminho, 1997.

CASSAMO, Suleiman. Entrevistas. In: CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade**. Lisboa: Veja, 1994, p. 329.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade**. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994, 1a ed.

CHAKOR, Muhammad; MACÍAS, Sergio. **Literatura marroquí en lengua española**. Madrid: Magalia, 1996.

CHATELAIN, Héli. **Contos populares de Angola**. Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1964.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (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.

CHIRIBOGA, Luz Argentina. **Jonatás y Manuela**. Quito: Abrapalabra Editores, 1994.

CHIZIANE, Paulina. **Niketché** – Uma história de poligamia. Lisboa: Caminho, 2002.

CHIZIANE, Paulina. **O sétimo juramento**. Lisboa: Caminho, 2000.

CHIZIANE, Paulina. **Ventos do Apocalipse**. Lisboa: Caminhos, 1999.

CHIZIANE, Paulina. Entrevista. In: CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Maputo: AEMO, 1990.

CHULLAGE. **Os homens só serão iguais quando puderem ser diferentes**.

Entrevista a Raquel Varela. Disponível em:

http://www.h2tuga.net/recimprensa/reportagens/chullage_ruptura53.php.

Acesso em: 10 jul 2004.

CLEAVER, Swai Roger Teodoro. Entendendo o banto. In: **Toques d' Angola**. Ano II, n. 2 – África. Brasília: Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil - INCAB, maio de 2004, pp. 6-7.

COLOMBRES, Adolfo. "Palabra y artificio: las literaturas "bárbaras". In: PIZARRO, Ana (Org). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Vol. 3 – Vanguarda e Modernidade. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995, pp. 127-67.

CONTOS TRADICIONAIS SANTOMENSES. Direcção Nacional da Cultura da República Democrática de São Tomé e Príncipe, 1984, pp. 47-51.

CORDIVIOLA, Alfredo. **Um mundo singular**. Imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras / UFPE, 2005.

COSTA ALEGRE, Caetano. Cantares santomenses. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa** (Antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, pp. 256-257.

COURI, Norma. **Império da escravidão**. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/>
Acesso em: 10 jun 2005.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. Lisboa: Caminho, 2006.

COUTO, Mia. Entrevista à revista **Ler. Livros e leitores 55**. Lisboa: Círculo de Leitores, jun/set 2002, p. 56.

COUTO, Mia. Celebrar uma cultura mulata. In: ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo (Orgs). **O desanoitecer da palavra**. Mindelo: Centro Cultural Português de Cabo Verde, 1998.

COUTO, Mia. **A varanda do frangipani**. Lisboa: Caminho, 1996, 6ª edição.

COUTO, Mia. O embondeiro que sonhava pássaros. In: **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1990, pp. 63-71.

CRAVEIRINHA, José. Prefácio. In: COUTO, Mia. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987, pp.10-11.

CREUS, Jacint. **Cuentos de los ndowe de Guinea Ecuatorial**. Madrid: Centro Cultural Hispano Guineano (CCHG), 1991.

CZOPEK, Natalia. **As línguas crioulas de base portuguesa em África**. Disponível em: <http://www.iberysci.pl/11911/11911/art332.html>.
Acesso em: 15 jun 2005.

DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa** (Antologia). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

DEGRAFT-JHONSON, J. C. **African Glory**: The Story of Vanished Negro Civilizations. London: Prayer, 1954.

DIOP, Cheikh Anta. **The african origin of civilization**: myth or reality?. London: Lawrence Hill, 1996.

DIOP, Cheikh Anta. **Antériorité des civilisations nègres** – mythe ou vérité historique? Paris: Présence Africaine, 1967.

DJ KRONIK. **A inevitável desforra**. Entrevista a Rui Meireles. Disponível em: http://www.h2tuga.net/entrevistas/024_kronic.php. Acesso em: 10 jul 2004.

DUARTE, Zuleide. (Org). **Áfricas de África**. Recife: PGLetras - UFPE, 2005.

EMBALÓ, Filomena. **Breve resenha sobre a literatura da Guiné-Bissau**. Disponível em: <http://www.didinho.no.sapo.pt/resenhaliteratura.html>
Acesso em: 19 dez 2004.

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

ESPÍRITO SANTO, Alda. **Breve Resenha sobre a Literatura de São Tomé e Príncipe**. Disponível em: <http://www.stome.net/educa/esc/princip/cultura.htm>
Acesso em: 10 jun 2005.

ESPÍRITO SANTO, Alda. **Mataram o rio da minha cidade**. São Tomé: União dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe – UNEAS, Colecção Canto do Ossobó - 6, 2ª ed. (revista), 2003.

ESPÍRITO SANTO, Alda. Angolares. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa** (Antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003b, pp. 279-280.

ESPÍRITO SANTO, Alda. Senhor Barão, No mesmo lado da canoa, Lá no “Água Grande” e Onde estão os homens caçados nestes ventos de loucura. In: FERREIRA,

Manuel. **50 poetas africanos** - Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora, 1986, pp. 457-465.

ESPÍRITO SANTO, Alda. **É Nosso o Solo Sagrado da Terra**. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

ESPÍRITO SANTO, Alda. **O jogral das ilhas**. São Tomé: e. a, 1976.

EVARISTO, Conceição. **Cadernos Negros**, 25. São Paulo: Quilombhoje, 2004, p. 35.

EVITA, Leoncio. **Cuando los combes luchaban** (Novela de costumbres de la Guinea Española). Madrid: Instituto de Estudios Africanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Factor, 1983.

FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979, 2ª edição.

FEAL, Rosemary Geisdorfer. Poetas afrohispanicas y la “política de la identidad”. In: VÁZQUEZ, Lilia G. (Ed.). **Literatura, historia e identidad: Los discursos de la cultura**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, pp. 71-76.

FERNANDES, Zeca Castro. Entrevista. In: AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchiga**. José Carlos Schwarz e o Cobia Djazz. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1997, Col. Kebur, pp. 309-315.

FERREIRA, Eugénio. Crítica a Albertino Bragança. In: GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 27.

FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos** - Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora, 1986.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula**: morna, expressão de lirismo? Lisboa: Plátano Editora, s/d.

FERREIRA, Manuel. **No Reino do Calibán**. Vol. III. Lisboa: Plátano Editora, s/d.

FERREIRA, Manuel. **No Reino do Calibán**. Vol. II. Lisboa: Seara Nova, 1976.

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

FERRÉZ. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, 2ª edição.

FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FIGUEIREDO, Cândido. **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 458.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1998.

FRA MOLINERO, Baltasar. **La primera escritora afrohispanica**: Sor Teresa Juliana de Santo Domingo (Chicaba). Sevilla: Palabras de la Ceiba n. 3, 1999, pp. 97-125.

FUENTES, Carlos. **Situación del escritor en América Latina**. (Conversa con Emir Rodríguez Monegal). Paris: Mundo Nuevo n.1, 1966.

GARCÍA-MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 2000.

GIDDENS, Anthony. **Para além da Esquerda e da Direita**. Lisboa: Celta, 1997.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro** – modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Gallimard, 1996.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. Le Même et le Divers. In: **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981, pp.190-201.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

GUEDES, Peona Viana. **Can the subaltern speak?** – Vozes femininas contemporâneas da África Ocidental. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/textos/gegftext02.pdf>. Acesso em: 11 jun 2005.

GUERREIRO, Maria Manuela Lopes. **Germano de Almeida e a nova escrita cabo-verdiana** - Um estudo de O Testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo. Praia, Mindelo: Embaixada de Portugal em Cabo Verde - Centro Cultural Português, 1998.

GUILLÉN, Nicolás. **Summa poética**. Madrid: Cátedra, 1990.

GUILLÉN, Nicolás. **Motivos de son**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

GUILLÉN, Nicolás. Conversa com Jaime Sarusky, Samuel Feijóo, Garzón Céspedes, Ciro Bianchi e Nancy Morejón. In: **Sôngoro cosongo e outros poemas**. Tradução de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, pp. 19-42.

GUMI, Antera. Entrevista. In: SEMEDO, Odete Costa. Um dedo de conversa com a Tia Antera sobre as *mandjuandadi*. In: **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura. Bissau: GREC / INEP, Ano 2, n. 6-7, Abril-Julho 1996b, pp. 5-9.

HAGE, José Alexandre Altahyde. **O pensamento de Frantz Fanon**.

Disponível em: <http://www.revistaautor.com.br> Acesso em: 23 dez 2006.

HAMILTON, Russell. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: **Via Atlântica** n. 3. São Paulo: USP, dez. 1999, pp. 12-22.

HANDELSMAN, Michel. Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura. In: **Romance Monographs** n. 54. Missouri: University of Missouri Press, 2000, pp. 195-221.

HERNÁNDEZ, Manuel. **La literatura puertorriqueña de los Estados Unidos**: un espejo de muchas caras. Disponível em: <http://www.puertoricans.com/city> Acesso em: 10 ago 2003.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. México: Fernández, 1986.

HONÓRIO DO COUTO, Hildo. **As adivinhas crioulo-guineenses**: uma perspectiva ecocrítica. Disponível em: <http://www.lual-unibh.com.br/hildo01.htm> Acesso em: 23 jan. 2005.

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

HOUAISS, Antônio. **Koogan/Houaiss Enciclopédia e dicionário**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1994, p. 873.

HOZ, Pedro de la. **Todo sea por el mestizaje**. Disponível em: <http://www.granma.cubaweb.cu/secciones/comentarios/coment364.htm>.

Acesso em: 12 ago 2003.

ILONBÉ, Raquel. **Leyendas guineanas**. Madrid: Doncel, 1981.

ILONBÉ, Raquel. **Ceiba**. Madrid: D.L., 1978.

JAMES, George G.M. **Stolen Legacy**. Greek Philosophy is Stolen Egyptian Philosophy. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1992.

KANDJIMBO, Luís. **Os narradores da Geração de 48** – O caso de Domingos Van-Dúnen e Uanhenga Xitu. Disponível em:

http://www.ebonet.net/arte_cultura/kandjimbo. Acesso em: 7 ago 2004.

KI-ZERBO, Joseph (Org). **História geral da África**. Tradução de Beatriz Turquetti. São Paulo: Ática, Paris: Unesco, 1987, 2 vols.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra**. Tradução de Américo de Carvalho. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d, 2 vols.

KONÉ, Amadou. **La griotique de Niangoran Porquet**. Paris: Notre Librairie, 86, 1987.

KUTZINSKI, Vera. Limbo Negro: Jay Wight y su mitología de la escritura. **Mandorla. New Writing from the Americas**. Illinois: Normal, 2004, pp. 34-61.

LA GUINEA ESPAÑOLA. Revista. Santa Isabel (Malabo), 1946 a 1968.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. Lisboa: Caminho, 2006.

LIMA, Conceição. **Um arquipélago em busca de uma rota**. Disponível em: <http://africa.expresso.clix.pt/common> Acesso em: 16 ago 2005.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

LIMA, Conceição. Fragmentos poéticos - III. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre, BARBEITOS, Arlindo, APA, Livia (Orgs). **Poesia africana de língua portuguesa** (Antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, p. 282.

LIMA, Conceição. Fragmentos poéticos. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Edições Epopéia, 1987, p. 227.

L.M. **No início era... rap**. Disponível em: <http://www.geocities.com/demotrafico>. Acesso em: 10 jul 2004.

LOBOCH, Francisco Zamora. **Memoria de tus laberintos**. Madrid: Sial, 1997.

LOBOCH, Francisco Zamora. **Cómo ser negro y no morir en Aravaca**. Barcelona: Ediciones B, 1994.

LOPES, Baltasar. **Chiquinho**. Lisboa: Editora Claridade, 1947.

LOPES, Manuel. No terreiro de Nhô Baxenxe. In: **Galo cantou na baía e outros contos**. Lisboa: Caminho, 1998, 2ª edição.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988, 1ª edição.

MACIEL, Cármen. Língua portuguesa: diversidades literárias – O caso das literaturas africanas. In: **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Atas. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004.

MAGAIA, Lina. **Delehta**. Maputo: Edições Viver, 1994.

MAGAIA, Lina. **Duplo massacre em Moçambique**. Histórias trágicas do banditismo, II. Maputo: Cadernos Tempo, 1989.

MAGAIA, Lina. **Dumba-Nengue**. Histórias trágicas do banditismo. Maputo: Tempográfica, 1987.

MÃO-DE-FERRO, Ana Maria (Org.e coord.). **A mulher escritora em África e na América Latina**. Évora, Portugal: Editorial Nim, 1999.

MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa, p. 545, citado in GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda. **Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 246.

MARGARIDO, Maria Manuela. Poemas. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa** (Antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, pp. 270-274.

MARGARIDO, Maria Manuela. **Alto como o silêncio**. Lisboa: Europa-América, 1957.

MARTIN, Vilma Lia de Rossi. Ética e compromisso em *Luuanda*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Orgs). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 197-208.

MARTÍNEZ, Manuel Albaladejo. La presencia del español en la literatura escrita en los Estados Unidos: "Literatura Chicana". In: **Revista Ars Creatio**, 1. Alicante, España, febrero de 2006, pp. 16-18.

MARTINHO, Fernando J. B. Prefácio. In: VIEIRA, José Luandino. **João Vêncio**: os seus amores. Lisboa: Caminhos, 2004, pp. 9-26.

MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazarteh Soares. (Org). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MATA, Inocência. **Não gosto de unanimidade**. Entrevista. Disponível em:

http://www.ebonet.net/milonga/ver.cfm?m_id=1493. Acesso em: 14 jun 2005.

MATA, Inocência. **A suave pátria** - Reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

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: INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 2000, Col. Kibur, pp. 7-13.

MATA, Inocência (Org.). **Bendenxa**. 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de independência. São Tomé: Ed. 'Stlada, 2000b.

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

MATA, Inocência. **Emergência e existência de uma literatura** - O caso santomense. Linda-a-Velha, Portugal: ALAC, 1993.

MATHAMA, Daniel Jones. **Una lanza por el boabí**. Barcelona: Casals, 1962.

MEDEIROS, Tomás. Um socopé para Nicolas Guillén. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre, BARBEITOS, Arlindo, APA, Livia (Orgs). **Poesia africana de língua portuguesa** (Antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, pp. 277-278.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Epopéia, 1987.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENDOZA, Vicente T. (Org). **El Corrido Mexicano**. Antología, introducción y notas. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MIGNOLO, Walter. **Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder.**

Entrevista a Catherine Walsh.

Disponível em: <http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>. Acesso em: 22 dez 2006.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / Projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. **La razón postcolonial:** herencias coloniales y teorías postcoloniales. Gragoatá: Niterói: Instituto de Letras da UFF, n. 1, 1996, pp. 7-30.

MOMPLÉ, Lília. A mulher escritora e o cânone – Aproximação e ruptura. In: MÃO-DE-FERRO, Ana Maria (Org.e coord.). **A mulher escritora em África e na América Latina.** Évora, Portugal: Editorial Nim, 1999.

MOMPLÉ, Lília. **Os olhos da cobra verde.** Maputo: AEMO, col. Karingana, 1997.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours.** Maputo: AEMO, 1996.

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura.** Maputo: AEMO, col. Karingana, 1988.

MONTEIRO, Félix. Cantigas de Ana Procópio. In **Claridade**, 9, dez. 1960, p.15.

MORAIS BARBOSA, J. Situação lingüística em Cabo Verde, Guiné e São Tomé e Príncipe. Lisboa: s/e, 1965.

MOREJÓN, Nancy. **Nación y mestizaje en Nicolás Guillén.** La Habana: Ediciones Unión, 1982.

MORENO, César Fernández. (Org). **América Latina em sua literatura.** Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MORRINSON, Toni. Escribir desde la memoria. In: **Foro Complutense**. Madrid: Fundación General Universidad Complutense, 2004. Disponível em: www.ucm.es/info/fgu/foro/morrisontrad.pdf. Acesso em: 3 mai 2006.

MUNNÉ, Juan C. Zamora; GUITART, Jorge. **Dialectología hispanoamericana**. Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1988.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Tomo II (Nomes próprios). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1952, p. 18.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. **Literatura guineana: una realidad emergente**. Conferencia en Hofstra University. 3 de abril, 2006. Disponível em: http://www.hofstra.edu/PDF/lacs_event_040306.pdf. Acesso em: 5 mai 2006.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. **Literatura moderna hispanófono en Guinea Ecuatorial**. Disponível em: www.angelfire.com/sk2/guineaecuatorial/literatura.htm. Acesso em: 12 ago 2005.

NDONGO-BIDYOGO, Donato; NGOM, Mbaré. **Literatura de Guinea Ecuatorial** (Antología). Madrid: Sial Ediciones, 2000.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. **Los poderes de la tempestad**. Madrid: Morandi, 1997.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. **Las tinieblas de tu memoria negra**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. **Antología de la literatura guineana**. Madrid: Nacional, 1984.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. **Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial**. Madrid: Editorial Cambio 16, 1977.

NEGREIROS, Almada. **Historia Ethnographica da Ilha de São Thomé**. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1895.

NGOM, Mbaré. **La reconstrucción de la memoria y de la identidad nacional en la literatura hispanoaficana** (Editor). Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, Colección Africanía, 2004.

NGOM, Mbaré. Literatura africana de expresión española. In: **Cuadernos**, n.º 3. Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 111-135.

NGOM, Mbaré. Tradición oral africana y su supervivencia en la transafricanía: El caso del Perú . In: ESPINO, Gonzalo (Editor): **Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003b, pp. 27-38.

NGOM, Mbaré. **Diálogos con Guinea Ecuatorial**: Panorama de la literatura guineoecuatorial de expresión castellana a través de sus protagonistas. Madrid: Labrys 54 Ediciones, 1996.

NGOM, Mbaré. La literatura africana de expresión castellana: la creación cultural en Guinea Ecuatorial. In: **Revista Hispania** 76, sept. 1993, pp. 410-418.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Orgs). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 267-274.

NSÚE, María. **Ekomo**. Madrid: UNED, 1985.

OBENGA, Théophile. **Cheikh Anta Diop, Volney et le Sphinx** - Contribution de Cheikh Anta Diop à l'historiographie mondiale. Paris: Présence Africaine, 1996.

OBENGA, Théophile. **L'Afrique dans l'Antiquité** — Égypte ancienne-Afrique noire. Paris: Présence Africaine, 1973.

O HIP HOP EM ANGOLA. Disponível em: <http://bounce-to/rapmania>.

Acesso em: 14 jul 2004.

OJEDA, Martha. **Nicomedes Santacruz, poeta peruano** – Prólogo a Canto Negro.

Disponível em: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.shtml>.

Acesso em: 25 abr 2005.

OLIVELLA, Manuel Zapata. **Changó, el Gran Putas**. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. Lisboa: Caminho, 2004.

ONDÓ, Eugenio Nkogo. **Síntesis sistemática de la filosofía africana**. Barcelona: Ediciones Carena, 2006.

ONG, Walter J. **Orality & Literacy**. London: Routledge, 1997, p.14.

ORIHUELA, Carlos L. La poética de Nicomedes Santa Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana. In: **Afro-Hispanic Review**. EE.UU., 19 febrero, 2000.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré; ONOMO-ABENA, Sosthène. **Literatura emergente en español: literatura de Guinea Ecuatorial**. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.

OTABELA MEWOLO, Joseph-Désiré. **Narración histórica y narración literaria en Los poderes de la tempestad**. Madrid: UNED, 2002.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. Madrid: Alianza Editorial/ Universidad Textos, 2001, Vols. I, II, III y IV.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Africanas vozes em chama. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Orgs). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006, pp.121-128.

PAIS, Rita Gameiro Aleixo. Une nouvelle façon de conter des histoires. In: **Revue Africaine des Livres**. Dakar, Numéro Spéciale, Décembre 2005, p. 16.

PANIAGUA, Carlos Manuel. **Compendio de la vida ejemplar de la venerable Madre Sor Teresa Juliana de Santo Domingo**, Tercera profesa en el Convento de Santa María Magdalena, vulgo de la Penitencia. Salamanca, 1752.

PEPETELA. Entrevista. In: VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 98.

PEREIRA, Augusto (Org). **Lubu ku lebri ku mortu i utrus storya di Guiné-Bissau**. Bissau: Editora Nimba (Secretaria Geral de Cultura), vol. 1, 1988, vol. 2, 1989. (Edição bilíngüe).

PEREYRA, Verónica; MORA, Luis. **Las voces del arco iris**. Textos femeninos y feministas al sur del Sahara. México: Editorial Tanya, 2002.

PIZARRO, Ana (Org). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Vols. 1, 2, 3 – Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995.

POPOL VUH. El Libro del Consejo. Mérida, México: Universidad Autónoma de Yucatán, 1999.

PROENÇA, Hélder. **Não posso adiar a palavra**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **América hispânica, América portuguesa, Afro-América-latina: aproximações culturais pela poesia**. Seminário “As Américas: Encruzilhadas gloais”. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Centro de Artes e Comunicação/Núcleo de Estudos Canadenses, 20 a 23 de novembro de 2006. Comunicação.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra*. In: DUARTE, Zuleide (Org). **Áfricas de África**. Recife: UFPE, Programa de Pós-graduação em Letras, 2005.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e Poesia no Nordeste Brasileiro: confluências da embolada e do rap**. Feira de Santana: UEFS, 2002. Dissertação de Mestrado.

RAMALHO, Christina. **Balada de amor ao vento** - representações do universo familiar moçambicano.

Disponível em: <http://www.clacso.edu.ar/~libros/aladaa/ramal.rtf>.

Acesso em: 10 jul 2004.

RAMALHO, Paulo. **Música, dança e teatro**. Disponível em:

<http://www.stome.net/cultura/mdt.htm>. Acesso em: 12 jun 2005.

RAMOS DA SILVA, Liliam. Consciência negra e americanidade: o diálogo identitário de Nicolás Guillén e Solano Trindade. In: BERND, Zilá (Org). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003, Coleção Ensaios, vol. 54, pp. 150-165.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA – Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Espasa Calpe, Tomos I y II, 1996, vigésima primera edición.

RECPLAY, Mayron. **Seven Lox, o hip-hop gaúcho made in Africa**. Disponível em:

<http://www.realhiphop.com.br/colunas/mayron/> Acesso em: 8 jan 2005.

REGALLA, Agnelo. Poema de um assimilado. In: **Antologia poética da Guiné-Bissau**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1990, p. 118.

REIS, Fernando. **Soiá**. Lisboa: Sonotexto, 1978.

REIS, Fernando. **Povo Flogá**. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe. São Tomé: Câmara Municipal de São Tomé, 1969.

REIS, Fernando. **Roça**. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1965.

RELATÓRIO DO DESENVOLVIMENTO HUMANO. São Tomé e Príncipe, PNUD, 1998.

RETAMAR, Roberto Fernández. América Latina y el trasfondo de Occidente. In: ZEA, L. **América Latina en sus ideas**. México - DF: Siglo XXI, 1993, p.300.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones**. La Habana: ed. Casa de las Américas, col. Cuadernos, 1975, p. 48.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing is a Re-Vision, on **Lies, Secrets, and Silence**: Selected Prose 1966-1978. New York: W. W. Norton and Company, 1979, 35.

ROBERTSON, Roland. Glocalização: tempo-espço e homogeneidade-heterogeneidade. In: **Globalização. Teoria social e cultura global**. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 246-268.

RODRIGUES DOS SANTOS, Elsa. **A ironia, a paródia, a memória e o picaresco em A Família Trago de Germano de Almeida**. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=628> Acesso em: 8 mai 2005.

RODRÍGUEZ, Emilio Jorge. Oralidad y poesia: el acriollamiento de la lengua inglesa en el Caribe. In: PIZARRO, Ana. **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Vol.3. São Paulo/ Campinas: Fundação Memorial da América Latina/ Editora da Unicamp, 1995, pp.539-59.

RODRÍGUEZ CABRAL, Cristina. *Cimarrones*. In: **Afro-Hispanic Review** 12.2,1993, p. 42.

ROJAS MIX, Miguel. **Cultura afroamericana** – de esclavos a ciudadanos. Madrid: Anaya, 1988.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral** (Transcrita em português). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê - Artes e Letras, 1989, 1a ed.

RUI, Manuel. **Rio seco**. Lisboa: Cotovia, 1997.

RUI, Manuel. Eu e o outro – O Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, Cremilda. **Sonha Mamana África**. São Paulo, Edições Epopéia, 1987, pp. 308-310.

SAÏD, Edward. **Orientalism**. New York: Pantheon Books, 1978.

SALINAS PORTUGAL, Francisco. **Entre Próspero e Calibán** - Literaturas africanas de língua portuguesa. Galiza: Edicións Laiovento, 1999, pp. 15-20.

SALVATERRA, Jerónimo. **A Ilha do Amanhã**. S. Tomé: Centro Cultural Português, 2001.

SALVATERRA, Jerónimo. **Tristezas não pagam dívidas**. São Tomé: IC-Centro Cultural Português em São Tomé, 1995.

SALVO, Jorge. **La formación de identidad en la novela hispanoaficana: 1950-1990**. Miami: Florida State University, College of Arts and Sciences, 2003. Tesis doctoral.

SAMY, Domingas Barbosa Mendes. **A Escola**. Bissau: Edição da autora, 1993.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Décimas y poemas**: Antología. Lima: Campodónico Ediciones, 2000.

SANTA CRUZ, Nicomedes. El Negro y su canto: aventura de la poesía oral y escrita en América. In: **V Encuentro de Antropología y Misión** (Revista Mundo Negro). Madrid: Mundo Negro, 15-17 Noviembre 1991.

SANTA CRUZ, Nicomedes. Flujo y reflujo de la marea cultural afrocaribeña. In: **Presencia africana en el arte del Caribe**. Instituto de Estudios del Caribe. San Juan: Universidad de Puerto Rico, Facultad de Ciencias Sociales, 1989, pp.19-30.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **La décima en el Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982.

SANTOS, Idelette Muzart Ferreira dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs). **Fronteiras do literário**: literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p.33.

SARAIVA, Arnaldo. Apresentação. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Falavra**. Lisboa: Dinalivro, 1989.

SCHWARZ, José Carlos. Ke ki mininu na tchora, Bu Djubin, Nau, no ka na seta (e Kerensa. In: AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchiga**. José Carlos Schwarz e o Cobia Djazz. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1997, Col. Kebur, pp. 49, 67, 97, 130.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. A apoteose da palavra e do canto: a dimensão “neobarroca” da poética de José Craveirinha. In: **Via Atlântica** n. 5. São Paulo: FFCL-USP, 2002, pp. 40-51.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**: vols.I, II, III. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

SEIBERT, Gerhard. **A Verdadeira Origem do Célebre Rei Amador, líder da revolta dos escravos em 1595**. São Tomé: Revista Piá, nº 26, Janeiro de 2005.

Disponível em: <http://culturastp.blogspot.com/2005/05/verdadeira-origem-do-celebre-rei-amador.html> Acesso em: 13 fev 2005.

SEMEDO, Odete Costa. **Entre o chão do Brasil e da África**. Entrevista concedida a Artenius Daniel em 3 de outubro de 2006. Disponível em:

http://www.une.org.br/home3/opinio/entrevistas/m_5443.html. Acesso em: 18 nov. 2006.

SEMEDO, Odete Costa. **No fundo do canto**. Viana do Castelo, Portugal: Câmara Municipal, 2003.

SEMEDO, Odete Costa. **DJÊNIA** - Histórias e *passadas* que ouvi contar II. Bissau: INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 2000, Col. Kibur.

SEMEDO, Odete Costa. **Entre o ser e o amar**. Bissau: INEP -Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1996, Col. Kibur.

SEMEDO, Odete Costa. Um dedo de conversa com a Tia Antera sobre as *mandjuandadi*. In: **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura. Bissau: GREC / INEP, Ano 2, n. 6-7, Abril-Julho 1996 (b), pp. 5-9.

SEMEDO, Odete Costa. Um canto para as cantigas de *ditu*. In: **Tcholona**, Revista de letras, artes e cultura. Bissau: GREC / INEP, Ano 2, n. 6-7, Abril-Julho 1996 (c), pp. 24-25.

SENGHOR, Léopold. L' Âme Africaine et la Poésie. In: **Annales du Centre Universitaire Méditerranéen**, tomo III, 1951.

SEYHAN, Azade. **Writting outside the nation**. Princeton: University Press, 2001.

SILA, Abdulai. **Mistida**. Praia, Cabo Verde: Centro Cultural Português, 2002.

SILA, Abdulai. **A última tragédia**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILVA, Luciano. Maria Odete da Costa Semedo, uma alma inquieta da Guiné Bissau. Disponível em: <http://agenciartamainor.uol.com.br/templates/lusofonia> Acesso em: 31 ago 2006.

SILVA, Otilina. **São Tomé e Príncipe**. Ecos da Terra do Ossobó. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SIPI, Remei. África Subsahariana y sus mujeres. In: Revista **Pueblos**, nº 11. Madrid: junio de 2004, pp. 50-51.

SOARES, Francisco. Teoria da literatura e literaturas africanas. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Orgs). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 275-293.

SÓIA. Disponível em: <http://www.maxibim/net>. Data de acesso: 10 jun 2005.

SOUZA, Florentina. Literatura Afro-Brasileira: algumas reflexões. In: **Revista Palmares**, n. 2. Brasília: Fundação Cultural Palmares/Ministério da Cultura, dezembro de 2005, pp. 64-72.

SPÍNOLA, Daniel. **A cultura cabo-verdiana e suas raízes etno-culturais**. Disponível em: <http://cabo Verde.vozdipovo-online.com/content/view/19/37/1/59/>, em formato PDF. Acesso em: 10 jul 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **The Post-Colonial Critic**: Interviews, Strategies, Dialogues. Ed. Sarah Harasym. London: Routledge, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". In: WILLIAMS, P. e CHRISMAN, L. (Orgs). **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory**. Cambridge: University Press, 1994 [1985].

STOCKLER, Francisco. Sum Fâchicu Estoclê. In: FERREIRA, Manuel. **No Reino do Calibán II** (Angola e São Tomé e Príncipe). Lisboa: Seara Nova, 1976.

SUM MARKY. **Crónica de uma guerra inventada**. Lisboa: Vega, 2000.

SUM MARKY. **O vale das ilusões**. Lisboa: Jornal do Fundão, 1963.

SUM MARKY. **Vila Flogá**. Lisboa: Jornal do Fundão, 1963b.

TAVARES, Miguel de Sousa. **Equador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. Disponível em: hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf.

Acesso em: 12 out 2005.

TAYLOR, Diana. **Cultural Memory and Performance in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

TENREIRO, Francisco José. Romance de Seu Silva Costa. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos** - Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora, 1986, p. 446.

TENREIRO, Francisco José. **A Ilha de São Tomé**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

TENREIRO, Francisco José. **Ilha do nome santo**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1942.

THIONG'O, Ngugi wa. **The language of African Literature**. The post-colonial studies reader. Bill Ashcroft et alii (Ed). London: Routledge, 2002, pp. 285-290.

THIONG'O, Ngugi wa. **Decolonizing the mind: the politics of language on African Literature**. London: J. Curry; Portsmouth, N.H.: Heinemann, 1986.

THIONG'O, Ngugi wa. **A Grain of Wheat**. London: Heinemann, 1967.

THIONG'O, Ngugi wa. **The River Between**. London: Heinemann, 1965.

THIONG'O, Ngugi wa. **Weep Not, Child**. London: Heinemann, 1964.

TOMÁS, António da Conceição. Entrevista com Germano Almeida. Disponível em: <http://www.institutocamoes.pt/noticiario/notb/notbibliotecas.htm>

Acesso em: 10 jul 2004.

TORRES, Adelino. (Em colaboração com Manuel Ennes Ferreira). **A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa no contexto de globalização**: problemas e perspectivas. In: MOREIRA, Adriano (Coord.). *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – Cooperação*. Coimbra: Almedina, 2001, pp. 23-119.

TORRES, Adelino. Prefácio. In: ROCHA, Manuel José Alves da. **Os limites do crescimento económico de Angola** – As fronteiras entre o possível e o desejável. Luanda: LAC/Executive Center, 2001b.

TORRES, Adelino. Prefácio. In: VENÂNCIO, José Carlos. **O facto africano** – Elementos para uma Sociologia da África. Lisboa: Vega, 2000, pp. 11-16.

TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira, o logoteta**. Porto: Brasília Editora, 1981.

TRIGO, Salvato. Uanhenga Xitu - da oratura à literatura. In: **Cadernos de Literatura**, n. 12. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, pp.29-33.

TRINDADE, Solano. **Canto negro**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Fulgor, 1961.

VAN SERTIMA, Ivan. **Early America revisited**. New Brunswick, (EUA): Transaction Pub., 1998.

VAN SERTIMA, Ivan. (Org.). **Black in science, ancient and modern**. New Brunswick (EUA); Oxford (RU): Transaction Books, 1983.

VAN SERTIMA, Ivan. **They came before columbus**. New York: Random House, 1976.

VÁZQUEZ, Germán; DÍAZ, Nelson Martínez. **Historia de América Latina**. Madrid, SCGEL, 1994.

VEIGA, Marcelo da. Ossobó. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos** - Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora, 1986, p. 444.

VENÂNCIO, José Carlos. **O facto africano** – Elementos para uma Sociologia da África. Lisboa: Vega, 2000.

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura versus sociedade**. Lisboa: Vega, 1992b.

VIANNA, Hermano. **Vozes não-cordiais**.

Disponível em: http://www1.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_9.htm.

Acesso em: 14 jul 2004.

VIEIRA, Arménio. **O eleito do sol**. Lisboa: Vega, 1992.

VV.AA. Canarias: de las endechas a la narrativa última. In: **Quimera** n.º 153-154. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 1996-1997, pp. 55-132.

WALTER, Roland. **Narrative Identities**: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas. Frankfurt/New York: Peter Lang, 2003.

WATT, Ian. Réalisme et forme romanesque. In: VV.AA. **Littérature et réalité**. Paris: Éditions du Seuil, 1982, pp. 11-46.

XITU, Uanhenga. **Mestre Tamoda & Kahitu**: Contos. São Paulo: Ática, 1984.

XITU, Uanhenga. **Discursos de Mestre Tamoda**. Luanda: União dos Escritores Angolanos; Lisboa: Editora Ulisseia, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**. Madrid: Cátedra, 1987.

2. Documentos sonoros e audiovisuais

FACES DO SUBÚRBIO. **Faces Digitais**. Unimedia, 2001, digital, stereo, CD ROM.

O TESTAMENTO DO SENHOR NAPOMUCENO. (Brasil, Portugal, Cabo Verde). Direção de Fernando Manso. Col., 110 min., 1996.

GLOSSÁRIO

A título de breve amostragem, a coleção de termos aqui apresentada reúne a síntese de algumas informações levantadas ao longo da pesquisa e relativas à cultura, à literatura e às manifestações da oralidade na África de língua oficial portuguesa, nas Américas e no Caribe.

Akpalô. Contador de histórias.

Areíto. Conjunto de narrativas orais taínas que combinavam, num mesmo ato performático, elementos diversos como a música, a dança e o teatro, promovendo assim um misto de celebração religiosa e festa que tinha por objetivo a preservação e a renovação da memória coletiva.

Auloubé. Vide *griot*.

Avilo. Amigo, na gíria corrente em Luanda, Angola.

Batuku. Manifestação cabo-verdiana híbrida de influências ibéricas e africanas caracterizada por reunir, em sua expressão total, um composto formado por música, dança, poesia e canto. A atividade poética é particularmente conhecida pelo nome de *finason*.

Beatbox. Percussão vocal característica do Hip Hop que tem suas raízes na imitação de instrumentos musicais realizada pelos povos africanos através da vocalização.

Bendenxa. Termo usual nas línguas crioulas forro e lunguyê, de São Tomé e Príncipe, que serve como sinônimo para conversa, falação.

Bota ditu. Na Guiné-Bissau, expressão associada ao ato de criticar diretamente uma determinada pessoa.

Break. Elemento cênico do Hip Hop caracterizado pela combinação de dança de rua com mímica corporal desenvolvida a partir de estímulo musical.

Candombe. Negro, em idioma quimbundo. Modernamente serve para designar, de modo genérico, o conjunto de danças de origem africana desenvolvidas em torno da bacia do rio da Prata e que constitui, particularmente no Uruguai, importante referência cultural.

Cantiga di ditu ou **mandjuandadi.** Textos breves cantados predominantemente por mulheres na Guiné-Bissau. Muitas vezes tiradas de improviso, se fazem presentes em ocasiões especiais como festas e encontros sociais.

Chicano. Estadunidense de ascendência mexicana. Cultura e literatura desenvolvidas a partir da mescla desses dois elementos.

Cielito. Composição poética proveniente do *romance* espanhol. Representa uma das primeiras manifestações da chamada *poesía criolla*, assim denominada por se calcar numa re-elaboração das tradições populares surgidas na América hispânica durante o período colonial, notadamente a partir do Uruguai e da Argentina. Apresentando a palavra *cielito* como um estribilho recorrente em suas estrofes, este estilo de trova popular circulou inicialmente em folhas soltas, de forma anônima ou assinadas sob pseudônimo, antecipando dentro de uma aura de nacionalismo anti-hispânico um gênero que se consolidaria durante o período romântico: a poesia gauchesca.

Códices. Em língua náhuatl, ou asteca, o mesmo que *amoxtli*: livros que relatavam sob a forma de glifos, pictografias e ideogramas o conjunto de informações relativas à cultura, à história, à cosmogonia, à literatura, às artes, às doutrinas e aos discursos das civilizações pré-colombianas em territórios hoje identificados como México e América Central.

Contrapunteo. Cantoria em desafio presente em diversas regiões hispano-americanas.

Controversia. Contenda poético-musical desenvolvida através de décimas, originária do ambiente rural cubano. À maneira das cantorias de viola típicas do Nordeste brasileiro, consiste na interpretação dos versos por parte de dois poetas cantadores que se acompanham ao violão. A atividade poética é improvisada em desafio a partir da retomada do *punto*, isto é, a estrofe elaborada anteriormente pelo poeta oponente, dando prosseguimento ao desenvolvimento do tema escolhido.

Copla. Espécie de composição poética desenvolvida com acompanhamento musical.

Corrido. De caráter épico, lírico e narrativo, o *corrido* se originou no *romance* espanhol trazido durante o período colonial para o continente americano, fixando-se notadamente no México, mas também presente em outras regiões, como a Venezuela. De rima variável, costuma apresentar-se na forma de quartetos octossilábicos que versam sobre temas diversos, de interesse coletivo, reunindo relatos sobre acontecimentos históricos ou sobrenaturais, feitos heróicos, perseguições políticas, raptos ou tragédias passionais. De extrema importância como veículo de propagação ideológica durante a Revolução Mexicana, no início do século XX, conservou-se na forma de folhas modestamente impressas, em muitos casos ilustradas com gravuras. À semelhança dos folhetos da Literatura de Cordel nordestina, eram lidos e cantados em lugares públicos como feiras e mercados. Em sua versão atual, experimenta mesclas com outros estilos poético-musicais, dentre eles o rap.

Corridista. Poeta, compositor ou cantor de *corridos*.

Cronista. Estilo de rap desenvolvido em forma de narrativa ritmada, rimada ou não. Assim como a crônica, gênero que passeia entre o jornalismo e a literatura, caracteriza-se pelo trânsito entre o factual e o ficcional.

Cuicapicquis ou **tlauquitzis**. Poetas, entre os astecas, conhecidos como aqueles que produzem a “palavra florida”, alusiva à condição de “flor e canto” pela qual era conhecida a arte poética naquela civilização pré-colombiana.

Cuiclat. Termo náhuatl utilizado para designar canto ou hino, isto é, verso ou poesia. De forma assemelhada ao que ocorre com o rap dentro da cultura Hip Hop, os *cuicatl* astecas eram acompanhados por música, dança e encenação, subdividindo-se também em diversos estilos.

Cumanana. Coplas cultivadas pelos decimistas afro-peruanos, muitas vezes desenvolvidas em forma de desafios improvisados. O mesmo que *cumaná*.

Décima. Conjunto de dez versos octossilábicos, improvisados ou não, que podem ser desenvolvidos individualmente ou na forma de desafio entre dois ou mais poetas cantadores. Esta combinação métrica é largamente utilizada em diversas manifestações poético-musicais do continente americano, dentre as quais poderíamos tomar como exemplo as *coplas* dos *payadores* pampeanos (Brasil, Argentina, Uruguai), a *trova antioqueña* da Colômbia, o *joropo* da Venezuela, o *cumaná* do Peru, a *cueca* chilena ou o *punto* cubano.

Decimista. Cultor de décimas.

Descarga. Em Cuba, termo que identifica a percussão de boca comum a tantas culturas africanas e afro-descendentes nas Américas. Nas Antilhas francesas é conhecido por *boula gyel*.

Ditus. Provérbios da tradição oral bissau-guineense.

D.J. Disc-jóquei. Dentro da cultura Hip Hop, compositor, remixador e operador de bases instrumentais a partir das quais os poetas rimadores ou mestres de cerimônia desenvolvem sua recitação e performance vocal *rapper*.

Djaló. Entre os povos mandingas da África Ocidental, o mesmo que *griot*.

Dieli. *Griot*, em língua bambara.

Djidiu. Misto de poeta, cantor, músico, trovador, bufão e cronista popular bissau-guineense.

Djumbai. No ambiente cultural da Guiné-Bissau, o equivalente para reunião, convívio.

Espanglish ou Spanglish. Variante lingüística híbrida de espanhol e inglês, formatada estrategicamente pela necessidade de comunicação imediata entre as populações hispanófonas e anglófonas, sobretudo no âmbito estadunidense. Cultura e literatura expressas nessa variante lingüística

Finason. Repente rimado e muitas vezes improvisado, originário da ilha de Santiago, em Cabo Verde. É conduzido predominantemente por cantadeiras dentro de um contexto de música e dança denominado *batuku*. Acredita-se que as *finasons* estejam filiadas poeticamente ao romance medieval ibérico e, musicalmente, à tradição negro-africana.

Freestyle. Rap elaborado de improviso. Repente poético do Hip Hop, também conhecido por improviso na rima.

Gangsta. O mesmo que Radical: estilo de rap que se reporta às atividades ilícitas e às atitudes machistas.

Gospel. Rap composto sobre temática intencionalmente religiosa e com função evangelizadora.

Grabado. Aqui serve para designar a ilustração de capa freqüentemente utilizada na impressão dos *corridos*, sobretudo no México, onde se destacou o artista plástico José Guadalupe Posada, referência obrigatória do estilo. As imagens representadas costumam estar relacionadas com o tema ou texto desenvolvido no *corrido*, numa atividade que se assemelha ao papel desenvolvido pelo grafite no ambiente cultural do Hip Hop ou, ainda, pela xilogravura na Literatura de Cordel do Nordeste brasileiro a partir de meados do século XX.

Grafite. Dentro da cultura Hip Hop, expressão plástica que mescla escrita pictografada com pintura mural desenvolvida nas ruas em suportes variados,

especialmente paredes e fachadas. Fundindo o icônico com o textual, a arte dos grafiteiros e grafiteiras consiste num poderoso veículo estético do pensamento *hip hopper*.

Griot. Artista especializado em transmitir a memória de suas coletividades através de canto falado, narrativas orais performatizadas, música e dança.

Griotismo literário. De acordo com o crítico Salvato Trigo, atividade desenvolvida por vários escritores africanos contemporâneos no sentido de dar continuidade, através de sua escritura, a uma arte literária performativa de inspiração *griot*.

Guajira. Em Cuba, sinônimo de camponesa e nome de um popular estilo de poesia improvisada em forma de décimas e acompanhada de violão ou alaúde.

Guésséré. Termo equivalente a *griot*.

Guéwel. Vide *griot*.

Habla bozal. Diz respeito ao espanhol coloquial desenvolvido em Cuba, com fortes influências lingüísticas de idiomas africanos.

Hablador. Contador de histórias entre vários povos ameríndios.

Haravicu. Na civilização inca, eram os mantenedores da memória cultural em forma de canções e poemas, estendendo e renovando a tradição. “Inventores de poesia”, em língua quíchua, os *haravicus* representavam seus versos em performances interativas, acompanhadas pelo público.

Hip Hop. Cultura popular urbana que teve como lugar de deflagração os guetos afro-descendentes e hispânicos dos grandes centros urbanos estadunidenses, notadamente a cidade de Nova Iorque. Durante as últimas décadas do século passado, espalhou-se pelo mundo inteiro, assimilando características culturais variadas.

Kontadô soya. O equivalente para contador ou contadora de histórias em São Tomé e Príncipe.

Konbersu sábi. Espécie de desafio em versos do arquipélago de Cabo Verde. Caracteriza-se pela reunião entre dois cantadores que se provocam mutuamente, à maneira dos torneios de insulto árabes, das cantigas de escárnio e mal dizer portuguesas ou de algumas modalidades da cantoria do Nordeste brasileiro, com o objetivo de provocar o riso da assistência através do jogo de palavras versificadas em duplo sentido.

Kurkutisan. Forma de repente em versos da ilha do Fogo, Cabo Verde. É um desafio desenvolvido por duas cantadeiras ou cantadores em torno da sátira social. O mesmo que *rodriga* ou *rafodjo*.

MCs. Mestres de cerimônia; poetas rimadores do rap.

Mandjuandadi. Em *kriol* da Guiné-Bissau, coletividade.

Maka. Histórias verdadeiras e exemplares da tradição angolana. Refere-se também, mais modernamente, a reunião ou problema.

Mebom-mvet. Nome pelo qual são conhecidos os *griots* na África Central.

Medaj. Poetas cantadores árabes que introduziram o alaúde na Europa, via Península Ibérica.

Mi-imbu. Em Angola, tradicional expressão da oralidade referente ao canto e à reunião entre música e poesia, guardando um sentido heróico, bélico, religioso.

Mi-lunda ou **mi-sendu.** Narrativas históricas angolanas, crônicas da tribo.

Mi-soso. Na cultura oral de Angola, história de ficção, direcionada ao entretenimento.

Morna. Expressão artística e literária cabo-verdiana baseada num tríptico composto por música, dança e poesia em crioulo.

Mukumbi. Equivalente banto para *griot*.

Narcocorrido. Desdobramento atual do *corrido* mexicano. Consiste num curioso vínculo entre o *corrido* tradicional, calcado na tradição do *romance* ibérico, com a vertente *gangsta* do rap, aquela que glamouriza a violência, o consumo de drogas pesadas e outras práticas consideradas ilícitas.

Nommo. Na tradição bantu, força vital que sustém a palavra oral.

Novela testimonial. Definida na condição de um subgênero do romance, a *novela testimonial* pode ser assimilada como um recurso de visibilização dos chamados setores subalternos da sociedade, a exemplo das nações indígenas, do contingente feminino ou dos povos afro-descendentes das Américas. Seu processo narrativo caracteriza-se por um percurso híbrido de documento e exercício ficcional.

Nuyorican. Expressão artística, cultural e literária de segmentos porto-riquenhos nos Estados Unidos da América, sobretudo na cidade de Nova Iorque.

Ologbo. Equivalente a *griot*.

Pachuco. Serviu para designar uma língua de contato espanhol/inglês utilizada principalmente nos estados da Califórnia e do Arizona, tendo como sinônimos *pochismo*, *tiriloneño* e *caló*. Em gíria empregada por jovens de ascendência mexicana nos Estados Unidos, referencia características identitárias e culturais de hibridação mexicano-estadunidense.

Palabra. Tradicional instituição social africana definida por Salvato Trigo (1980:126-127) como a representação do diálogo comunitário que recobre variantes do debate, do ensinamento iniciático e do sarau gnômico, constituindo, portanto, “a base da transmissão cultural, ao mesmo tempo que é o espaço privilegiado para que a

palavra, o Verbo, afirme a sua onipotência e a sua indispensabilidade em todos os actos do homem africano”.

Passadas. Na Guiné-Bissau, narrativas orais realizadas enfaticamente a partir de acontecimentos reais ou imaginários. Em contextos urbanos, podem aparecer associadas também ao relato de bisbilhotices e fofocas.

Passa piada. Dentro da cultura cabo-verdiana, o mesmo que *konbersu sábi*.

Payada. Forma poético-musical improvisada ou decorada, desenvolvida em *coplas* e à maneira de competição, é muito freqüente na região dos Pampas argentinos, no sul do Brasil e no Uruguai.

Payador. Cantador de *payadas*. Em português, pajador.

Pie Forzado. Nas competições entre *decimistas*, e numa equivalência à *deixa* dos poetas cantadores nordestinos, um *pie forzado* é a primeira linha de versos desenvolvida pelo poeta exatamente a partir da última linha criada pelo seu oponente.

Poesia Dub ou **Dub Poetry.** Texto poético escrito para ser declamado de maneira performatizada, em ritmo de *reggae*. Sua recitação se caracteriza pelo uso da voz como elemento expressivo em que a sonoridade do texto é valorizada e ampliada através de diversos efeitos, tais como ruídos e gritos, ou até mesmo pelo silêncio.

Poesía-son. Composição poética escrita baseada na oralidade e na rítmica musical do *son* cubano largamente difundida por Nicolás Guillén.

Punto Cubano. O mesmo que *guajira*.

Rafodjo. Vide *rodriga*.

Rap. Abreviatura literal da expressão em língua inglesa *rhythm and poetry*. Modalidade poético-musical urbana característica da cultura Hip Hop, designa o

procedimento recitativo desenvolvido sobre bases musicais e efeitos eletrônicos capitaneados por um DJ. Com raízes fincadas nas práticas poéticas orais dos antigos *griots* africanos, é originário da fusão entre técnicas mnemônicas ancestrais e a tradição do canto de chamada e resposta da África com a experiência eletrônica do *toast* jamaicano. A partir dessa primeira experiência dos bailes periféricos da Kingston dos anos 60, o *rap* foi se formatando nos guetos afro-descendentes e hispânicos de Nova Iorque como um produto cultural decorrente da diáspora caribenha verificada durante a segunda metade do século passado.

Rapper. Poeta do rap. O mesmo que MC, abreviatura para mestre ou mestra de cerimônia.

Rapsodo. Na Antiguidade grega, poeta popular ou cantor que ia de cidade em cidade recitando poemas épicos, as rapsódias.

Repente. Poesia declamada ou cantada de improviso, muitas vezes sob pontuação ou acompanhamento musical.

Repentista. Poeta especializado na arte de improvisar. Está presente em diversas manifestações poéticas da África, das Américas e do Caribe, como os *payadores* dos Pampas, os aboiadores, os cantadores violeiros, emboladores de coco e mestres de maracatu rural do Nordeste do Brasil, os *decimistas* de Cuba, do Chile, do Panamá e do Peru, entre tantos outros exemplos. Nos países africanos de língua oficial portuguesa, existem manifestações poético-musicais semelhantes também em crioulo, como é o caso das *finasons* caboverdianas ou das *cantigas di mandjuandadi* bissau-guineenses.

Romântico. Modalidade de rap em que os temas de natureza amorosa e de caráter mais sentimental representam destaque.

Rua. Estilo de rap.

Socabón. Modalidade afro-peruana de poesia improvisada.

Sóias. Narrativas tradicionais de São Tomé e Príncipe.

Storias. Nome que designa, na Guiné-Bissau, narrativas populares de extração oral.

Tagarela. Nome pelo qual o rap foi inicialmente identificado em sua manifestação brasileira a partir da cidade de São Paulo, no início da década dos oitenta do século passado.

Tchiloli. Expressão cênica característica de São Tomé e Príncipe que reúne teatro, música e dança. Caracteriza-se pela mescla de textos europeus levados ao arquipélago ainda no século XVI, acrescidos de uma forte componente africana identificável no repertório coreográfico, nos cantos e no vestuário.

Tex Mex. Cultura híbrida de elementos hispânicos e anglo-saxônicos característica da região do Texas, nos Estados Unidos.

Toast. Identificada atualmente como rap, técnica criada pelos disc-jóqueis nos bailes periféricos de Kingston, na Jamaica, a partir dos anos 60 do século XX. Consistia num recitativo rítmico carregado de efeitos vocais desenvolvidos sobre as próprias músicas executadas e versando sobre temas os mais variados. Com a crise do Caribe e a subsequente diáspora jamaicana, foi introduzido nas periferias das grandes cidades estadunidenses a partir de Nova Iorque, de onde passou a ser conhecido mundialmente como rap, *rhythm and poetry*.

Toaster. Espécie de elo perdido ou elemento de ligação entre o narrador oral/ poeta cantador tradicional (*griot*) e o *rapper* contemporâneo, o *toaster* funcionava como um misto de repórter social e animador cultural. De sua atividade derivam os mestres de cerimônia e os DJs da cultura Hip Hop.

Trovador. Poeta lírico dos séculos XII e XIII na Europa. Denominação dada aos poetas medievais.

Wambabé. Vide *griot*.

Yo! Interjeição utilizada pelos *hip hoppers* como forma de saudação ou de comunicação entre si, bem como para cumprimentar o público durante uma apresentação.

Yaraví. Termo que designa, em idioma quíchua, qualquer tipo de recitação cantada. O *yaraví* é uma manifestação poético-musical de origem pré-colombiana presente na região andina peruana, boliviana e equatoriana. Caracteriza-se pela forma de uma composição lenta, em tom melancólico, versando sobre temática amorosa.