

Margarida Calafate Ribeiro, Odele Costa Semedo (org.)

Literaturas da Guiné-Bissau

Cantando os escritos da história





Título: Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história

Organização: Margarida Calafate Ribeiro e Odete Costa Semedo

© 2011, Margarida Calafate Ribeiro, Odete Costa Semedo e Edições Afrontamento

Imagem da capa: Fotografia de um pano de pente guineense, *Latrus*, feita por Gui-Foto

Edição: Edições Afrontamento / Rua Costa Cabral, 859 / 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Colecção: Textos/91

N.º de edição: 1385

ISBN: 978-972-36-1175-5

Depósito legal: 329193/11

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira

geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.

comercial@companhiadasartes.pt

Julho de 2011

Margarida Calafate Ribeiro
Odete Costa Semedo
[Orgs.]

Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história



Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | 7 |
| Apresentação | |
| Oscilando entre o canto e os escritos, <i>Odete Costa Semedo e Margarida Calafate Ribeiro</i> | 9 |
| ESCUTANDO A FALA DAS LETRAS | 15 |
| Literatura guineense: entre a (re)criação e os atalhos da história, <i>Odete Costa Semedo</i> | 17 |
| Sonhos, sangue, perplexidades, esperança... Um percurso pela poesia da Guiné-Bissau, <i>Carmen Lucia Tindó Secco</i> | 49 |
| A literatura guineense está viva, <i>António Soares Lopes Júnior «Tony Tcheka»</i> | 67 |
| Em que língua escrever? A língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau, <i>Maria Nazareth Soares Fonseca</i> | 71 |
| Fogo manso, fogo bravo, <i>Teresa Montenegro</i> | 83 |
| O teatro na/da Guiné-Bissau: tradição oral e literatura dramática no bojo das relações étnico-raciais e anticoloniais, <i>Iris Maria da Costa Amâncio</i> | 97 |
| Odete Semedo: tcholonadur di kasabi... tcholonadur di sabura, <i>Moema Parente Augel</i> | 117 |
| A emergência da mulher-escritora nas pequenas comunidades ditas «Crioulas»: a Guiné-Bissau e Odete Semedo, <i>Pires Laranjeira</i> | 131 |
| Udju Ku Odja, Ma Boka Ku Papia: por uma fortuna crítica brasileira da literatura guineense, <i>Amarino Oliveira de Queiroz</i> | 143 |
| A prosa guineense: admirável diamante a ser lapidado, <i>Robson Dutra</i> | 155 |
| O contributo dos « <i>djidius</i> de caneta» na construção da identidade nacional, no contexto da literatura em língua portuguesa da Guiné-Bissau, <i>Joaquim Bessa</i> | 165 |
| Os romances de Abdulai Sila e o abraço entre gerações, <i>Laura Cavalcante Padilha</i> | 175 |

| | |
|---|-----|
| ASSIM FALARAM E DEIXARAM NO PAPEL OS DJIDIUS DI KANETA | 189 |
| A outra mistida, <i>Abdulai Sila</i> | 191 |
| A Estátua Perdida (peça de teatro em cinco atos), <i>Raul Mendes Fernandes</i> | 193 |
| Em terra de surdos..., <i>Carlos Lopes</i> | 215 |
| Eleição Presidencial: carta aberta de uma bidera abstencionista, aos que querem mandar na Guiné, <i>Fafali Koudawo</i> | 219 |
| No princípio era a gota... era o grão...!, <i>Odete Costa Semedo</i> | 223 |
| A mulher do Barulá, <i>Filomena Embaló</i> | 231 |
| Referências bibliográficas | 239 |
| Notas biográficas | 249 |

Agradecimentos

Agradecemos:

Aos nossos escritores, poetas e ensaístas pelo interesse neste projeto e pela solícita colaboração;

Ao Centro de Estudos Sociais-Laboratório Associado, Universidade de Coimbra, que acolheu o Curso de Formação em Literaturas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, que esteve na origem deste livro;

À Fundação Calouste Gulbenkian, ao Instituto Camões e à Fundação para a Ciência e Tecnologia, que garantiram as condições financeiras para a realização do curso, assim como a presença de todos os participantes;

Ao Instituto Camões e à Fundação para a Ciência e Tecnologia, que proporcionaram os meios financeiros para a publicação deste livro;

À Hélia Santos pela revisão dos textos.

Ao nosso editor, que nos propiciou as condições para fazer chegar este livro até si.

Apresentação

Oscilando entre o canto e os escritos

Odete Costa Semedo
Margarida Calafate Ribeiro

Imaginar a Guiné-Bissau é imaginar um país com uma grande diversidade étnica, linguística e cultural. Hoje nação em construção, confrontada com inúmeros conflitos, a sua história é quase sempre atrelada à memória da sua colonização por Portugal e à história da presença europeia em África, como aliás acontece com a maioria dos países africanos. A tradição narra a história de um país que se mostra como um mosaico fragmentado: vários grupos étnicos, diversas línguas e culturas a que se vêm juntar outros grupos vindos do alto Níger, do Mali, da Serra Leoa, e tantos outros lugares, sem se esquecer o Império Kaabunké que envolvia um vasto território na costa ocidental africana e do qual fazia parte uma grande parcela do que é hoje o território da Guiné-Bissau¹.

Com a penetração dos europeus nessa costa, há uma literatura de viagens que nos dá conta de périplos de navegadores, bispos e demais viajantes que se incumbiram de *civilizar* os africanos, levando a fé cristã aos gentios², escondendo por detrás da cruz e dos santos a espada da dominação e da exploração. A presença desses estrangeiros não teve uma receção pacífica, pois os nativos reagiram sempre não só à invasão dos portugueses nos rios da Guiné, como também à efetivação da administração colonial no território. Mas para os portugueses essas revoltas não passavam da «insubordinação» dos nativos e assim as guerras desencadeadas contra os vários grupos étnicos foram então denominadas de «guerras de pacificação». Numa luta desigual, Portugal acabou por dominar. Apossa-se do território e reinventa uma Guiné Portuguesa que vai fazer parte do conjunto das «províncias do ultramar». Porém, é uma colónia que não iria merecer a atenção dada aos outros territórios colonizados por

(1) Veja-se, a este respeito, Carlos Lopes (1993).

(2) Sobre este assunto, veja-se Avelino Teixeira da Mota (1946).

Portugal, pelo menos no que respeita à educação dos nativos, calando, dessa forma, possíveis vozes autóctones no mundo das letras.

Instalada a administração colonial, e criada a primeira tipografia em Bolama, em 1879, inicia-se a publicação dos jornais, dos Boletins Oficiais (1879 a 1974), dos Boletins Culturais da Guiné Portuguesa (com 111 números publicados de 1946 a 1973). É a partir dos anos de 1900 que vai despontar uma literatura colonial, assegurada por alguns nomes em que se contam poucos guineenses. O cónego guineense Marcelino Marques de Barros vai ser o precursor na recolha e publicação de contos e cantigas da tradição oral guineense. Na ausência das línguas étnicas num sistema escolar elitista, a língua portuguesa consagra-se como língua do ensino, da administração, dos civilizados e, obviamente, língua da escrita. Uma escrita que tem subjacente a ideologia colonial, que desconsiderava as línguas e as culturas locais. Com a língua vai portanto todo um imaginário europeu, o direito, a religião, a ciência, a administração de Estado e a escola, promovendo um epistemicídio cultural sem retorno que impõe a escrita – uma das grandes armas da ação colonizadora da Europa – como instrumento de cultura e despreza todos os conhecimentos da tradição oral.

Voltando aos referidos Boletins Oficiais, então publicados, esses documentos podem ser considerados como uma espécie de literatura de viagens, pois eram relatos dos acontecimentos locais que chegavam aos mais pequenos detalhes sobre o comportamento do «gentio»: relatavam não apenas os factos ocorridos na relação entre guineenses e portugueses, as medidas administrativas a serem tomadas na época, como também – nos seus considerandos – retratavam os povos e as suas reações à presença portuguesa, sob o olhar colonial. Esses documentos constituem, hoje, verdadeiras fontes históricas que mostram a visão colonial da relação entre os nativos e os portugueses.

Os fios que os historiadores seguiram ao longo dos séculos foram (e são) ou de fontes escritas europeias, ou da tradição oral africana, constituindo esta última uma referência ainda hoje contestada por se supor ser frágil a oralidade como fonte histórica. Porém, é essa fonte que, desafiando todas as controvérsias e entre tantas notícias, nos dá conta de um território multiétnico e plurilinguístico; um território com uma estrutura política organizada que tinha à testa um *mansa* [rei na língua mandinga] e de que faziam parte os atuais territórios da Guiné-Bissau, Gâmbia, Senegal (Casamance) e Guiné-Conacri.

É a presença dos portugueses no território que é hoje a Guiné-Bissau que vai desagregar ainda mais os grupos que ali viviam, inflamando os conflitos interétnicos, apoiando uns contra outros. Esse facto agudizou, por um lado, as guerras causadas pela busca e manutenção de poder económico, domínio territorial e religioso, e, por outro lado, conferiu mais poder aos colonizadores.

Porém, a fragmentação natural (existência de grupos étnicos) ou traços do mosaico nacional guineense não foi fator impeditivo para o fomento de uma unidade nacional à volta da qual se viria a desenvolver a ideia e a prática de uma luta armada de libertação nacional, que tinha a finalidade de expulsar os colonizadores. Ali, contou muito a fidelidade para com a causa da libertação do país que estava sob o jugo colonial e tinha subjacente o afã de resgatar a liberdade e a soberania usurpadas. Essa vontade vai fortalecer a ideia de unidade e conduzir a um discurso hegemónico então feito na base de uma unidade nacional necessária à busca da independência por meio da luta de libertação. E o fenómeno que gerou a referida unidade nacional vai ser também a antecâmara para o aparecimento de manifestações literárias.

Num país considerado colónia de exploração, onde a não aceitação da presença colonial gerou prolongados conflitos, os portugueses nunca tiveram a preocupação de construir escolas e instruir os nativos. E quando havia manifestação de interesse por parte destes em frequentar as poucas escolas instaladas no território, eram considerados preguiçosos que queriam fugir de trabalhos braçais em busca do ócio. Essa prática colonial tolheu grandes oportunidades aos guineenses, em termos de criação de uma elite nacional e ainda de grupos ou movimentos literários. Por isso, só nos anos de 1940 começariam a surgir textos esparsos de guineenses contestando, de algum modo, a presença colonial no país – embrião de uma literatura que viria a ter o seu registo de nascimento com as luzes da independência.

Se é certo que se questiona sobre a existência de uma Guiné-Bissau enquanto projeto de nação, antes e depois da colonização – uma nação seja ela imaginada e/ou em construção –, não é menos certo que, mais do que qualquer área de saber, é a literatura, pela força da sua expressão, que vai configurar a ideia de uma nação guineense, por meio da poesia popular, da poesia moderna, dos contos tradicionais e de autoria individual e dos romances. As cantigas de mulher, por exemplo, revelaram-se, e revelam-se, como lugar de expressão de tensões individuais e coletivas. A poesia moderna, nos últimos tempos da luta armada e nos primeiros tempos após a independência, exaltou a luta de libertação, a pátria amada e cantou os heróis nacionais. Foi um tempo de uma unidade nacional exacerbada e trazida da luta de libertação. Os discursos poético e político quase que se fundiam e o político chegava a suplantar o pendor estético, tal era o compromisso das letras com o país e as suas lutas e conquistas.

Em menos de uma década depois da independência, o discurso literário toma outro rumo, encenando vozes de um povo desiludido, que se mostra traído porque os sonhos, até então alimentados, esvaíram-se, sem realização. E tratava-se, na época, de um discurso muito preocupado com o ideológico, o histórico, mas também com a estética. Os escritos assumiram-se como vozes que encenam discursos que, em muitos casos,

vão contrariar e desconstruir a narração hegemónica baseada nas *palavras de ordem* do líder Amílcar Cabral, na exaltação da vitória conquistada e nos feitos dos heróis nacionais. Cada poema, cada canto e cada narrativa aparece carregado de mensagens que criticam e desconstruem o discurso oficial, mostrando como os ideais que nortearam a luta de libertação foram sendo deixados de lado pelos dirigentes.

Ao mapearmos a literatura da Guiné-Bissau, é possível antever a trajetória da narração da nação na qual um mito fundador é apresentado por meio duma literatura de combate com as suas manifestações de sofrimento, de renúncia do colonialismo e de nostalgia de um passado anterior ao tempo da presença colonial³ em que a tradição oral se mostra como espaço tanto de educação para o bem quanto de lazer.

Está-se, assim, diante das letras de um país da oralidade, um chão onde o canto *pariu* escritos. Daí a particularidade do título dado a esta obra, *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história*, que nasce num momento particularmente crítico da história recente da Guiné-Bissau, e que por isso pretende também mostrar a importância da intervenção literária e artística como instrumento de interpelação e reflexão crítica sobre o percurso sociopolítico e histórico do país e dos seus cidadãos. Trata-se de um livro que, ao invés de colocar os autores e críticos que participaram da sua construção numa redoma, limitando as suas vozes, abre várias perspectivas de abordagem que permitem um cruzamento de olhares sobre o canto, a poesia e a narrativa de tempos diferentes, movidos por filosofias diferentes: a colonial e a nacionalista. E mesmo entre os escritos construídos depois da independência destacaram-se os de foro intimista e os de representação da voz coletiva.

Assim, *Literaturas da Guiné-Bissau: cantando os escritos da história* é uma obra em que as várias críticas apresentadas constituem-se contributos para leituras de obras de autores guineenses e/ou de inspiração guineense, seguindo as mais diversas direções e dicções, questionando, em alguns casos, a invenção/existência da nação guineense, e, em outros casos, indagando sobre a guineidade enquanto fio nevrálgico da identidade guineense. As narrativas serviram de pano de fundo para análise e comparação entre ficção e história, colocando em simetria o universal e o particular, o global e o local, trazendo à tona a sociedade colonial, com as suas intenções civilizatórias, a reinvenção da sociedade guineense e a relação entre os colonizadores e os nativos.

O livro abre com dois textos críticos, um de Odete Costa Semedo e outro de Carmen Tindó Secco, que desenham a cartografia da literatura guineense, contextualizando historicamente as abordagens feitas. Carmen Secco deteve-se na poesia guineense que cartografa com um fino viés social e geopolítico o território da Guiné-Bissau. A seguir, o ensaio de Tony Tcheka convida o leitor a abrir e estender a esteira,

(3) Sobre este assunto, consultar Moema Parente Augel (2007b).

como o próprio declara, «à boa maneira da terra, para uma incursão pelos novos valores da poesia», destacando a importância da nova geração para o crescimento da literatura da Guiné-Bissau. Nazareth Fonseca faz uma incursão pelos caminhos da língua, os seus conflitos na literatura guineense e as questões da legitimação das línguas europeias como línguas nacionais dos países colonizados, bem como da desconstrução e reconstrução dessas línguas pelos africanos nos seus escritos. Teresa Montenegro, numa viagem pelo imaginário guineense, traz à tona as diversas manifestações do fogo, expressas em registos escritos, em mitos e lendas. Uma abordagem sobre a literatura dramática traz ao de cima o teatro guineense, ainda incipiente na sua forma escrita, pelas mãos de Íris Amâncio. Moema Augel faz uma leitura por menorizada de *No fundo do canto* de Odete Costa Semedo. Pires Laranjeira problematiza de forma veemente o ser crioulo e oferece uma apaixonante leitura da poesia de Odete Semedo. Joaquim Bessa enuncia a problemática da identidade nacional presente na literatura guineense em língua portuguesa, enquanto contributo dos *djidiu di caneta* na construção da nação. Segue-se uma proposta de comentário sobre o panorama literário guineense, visto a partir do Brasil, por Amarino Queiroz. De seguida Robson Dutra apresenta uma proposta de leitura do livro de contos de Waldir Araújo *Admirável diamante bruto* no contexto da prosa guineense. A secção de ensaios encerra com Laura Cavalcante Padilha, que, numa abordagem instigante, tece e entretece a leitura dos três romances que constituem a *Trilogia* de Sila, trazendo à tona a simbologia de uma abertura para o futuro que considera *história-invenção* e *história-necessidade* como dois pilares essenciais da história como um todo, perspetivado também pelo abraço entre gerações.

São vozes críticas sobre o processo de construção da literatura guineense, enquanto sistema, passando o olhar sobre a poesia da Guiné-Bissau, as línguas locais e as da escrita e sua controvérsia. Isso porque o estudo e a análise das obras de autores constituíram caminhos para abordagem de alguns textos escritos tanto em crioulo guineense quanto em português, tratando-se em alguns casos de letras de canções e noutros de poemas, dado que o crioulo é uma das línguas usadas por muitos escritores guineenses no seu fazer literário.

Os criadores intermedeiam as palavras dos exegetas com os seus escritos: *A outra mistida*, de Abdulai Sila, confronta o seu leitor com as *faltas* que o levam a mais uma busca incessante, desta feita dos seus sonhos, amores, paixões, e até do seu país e da sua memória. Raul Mendes Fernandes opta pela encenação do texto que o teatro proporciona, com a peça *A Estátua*. Carlos Lopes, cronicando, *Em terra de surdos*, mostra como uma herança pode destruir os laços de família. Fafali Koudawo encarna os desalentos da bideira Segunda Té que expressa o seu desconforto pela desgovernança. Odete Costa Semedo reinventa um mito fundador do país, configurando o

tempo através dos vários tempos que se vão conjugar num só e em constante movimento espiral, porque *No princípio era a gota... era o grão...!* Filomena Embaló faz o leitor viajar pelo ambiente de uma tabanca fula, para mostrar a estratégia de *A mulher de Barulá* na resolução de um conflito que afetava a sua moransa. Tony Tcheka desloca-se do seu lugar de criador para o de crítico, tecendo uma síntese sobre um dos percursos da literatura guineense, conforme já se referiu.

Está-se, assim, diante da amostra de uma literatura em fase de busca e de afirmação e que encontra a sua força vital na tradição oral e na oratura; uma literatura que se vai alimentando dos acontecimentos sociais, políticos e culturais; escritos que encontram a sua força e identidade na tradição e nas línguas locais – instrumentos usados pelos poetas, contistas e romancistas para desconstruir e reconstruir aquela que foi a língua do opressor, que evoluiu para mais uma das línguas da emancipação e que é hoje, por opção e apropriação, a língua de contacto com o mundo e também a língua do coração.

Escutando a Fala
das Letras

Literatura guineense: entre a (re)criação e os atalhos da história

Odete Costa Semedo

Como imaginar a história, as tradições e as letras guineenses sem se reportar à história do continente africano, aos grandes Impérios e à invasão da costa africana pelos europeus? Hoje, falar da literatura guineense significa abordar questões da história e da identidade da e na Guiné-Bissau; e isso pressupõe reunir os elementos dispersos da memória coletiva desse país. Nas palavras de Ki-Zerbo, durante a colonização a história africana «não passava de mero apêndice, de acrescento à história do país colonizador. [...] Quebrado que foi o parêntese colonial, estes países assemelham-se um pouco ao escravo libertado que se põe à procura dos seus e quer saber a origem dos antepassados» (Ki-Zerbo, 2009: 9). Perante barreiras construídas durante séculos, sob o signo de continente «sem movimentos e sem progressos a mostrar», África viu a sua história e as suas tradições relegadas ao silêncio.

Assim, tudo que existe como sinal de evolução nas sociedades africanas, quando o Ocidente não tem como negá-lo relega-o a terceiros, apontando a sua origem nos brancos, nos árabes ou nos hamitas. A raridade de fontes históricas escritas de origem africana é uma das maiores dificuldades do estudo da história de África. E as fontes da tradição oral ainda geram polémica sobre a veracidade das informações que veiculam. Mas, como afirma Ki-Zerbo: «Não é, de resto, a tradição oral cronológica e logicamente anterior ao aparecimento da escrita? No princípio era o verbo. E depois a tradição oferece por vezes pontos de referência comprovados» (2009: 20).

Desse modo, a tradição passada de geração a geração mostra-se em entidades, em eventos e nos vários sentidos que esses produzem. Os mais velhos, o poilão¹, as raízes-

(1) Mafumeira angolana, o oca de São Tomé, a paineira ou sumaúma brasileira (da família das bombacáceas, *Ceiba pentandra*). Moema Parente Augel define poilão como uma árvore secular «de enormes proporções e que tão bem caracteriza a paisagem africana, de raízes tubu-

-rizoma – que simbolizam a interligação das várias linhagens – são seus traços. As mulheres, na sua ligação com a terra, com a casa, com os filhos constituem um dos elos de disseminação das tradições junto dos mais novos. E nesse processo contínuo de interação e aprendizado entre gerações, a tradição, ao preservar a memória coletiva, assume deslocamentos e trânsitos. São diferentes processos em que os cantos, as cantigas de mulher (poesia popular), as narrativas expressam uma multiplicidade de costumes e visões do mundo, reescrevendo, também, histórias de mulheres.

Ainda no âmbito da tradição, costurando as várias expressões que persistem na comunidade, nas suas manifestações culturais, as cantigas de mulher podem ser comparadas às bandas que constroem o grande pano multicolorido de que é feito o continente africano e do qual a Guiné-Bissau é uma teada policromada. A partir dessa tira, recriam-se e constroem-se outros panos. Do mesmo modo, a partir da tradição – o grande pano – se entretecem as cantigas de mulheres, a poesia e a narrativa guineenses.

Nesta senda, a cultura e a tradição guineenses, em contacto com culturas europeias e grupos vindos de outros cantos do continente africano, abrem-se dando espaço ao nascimento de uma nova língua, o guineense ou crioulo da Guiné-Bissau, ao surgimento dos «filhos da terra», mestiços resultantes de relações maritais entre brancos e mulheres africanas, as então chamadas tongomas e nharas. Esses factos se vão somar à multiplicidade étnica e linguística num território sob uma administração colonial que impõe a sua presença pela força das armas. A população autótone vê-se entre um fogo cruzado: a cultura colonial e a sua própria cultura. A aceitação da cultura colonial implicaria a negação da sua; a recusa daquela significaria a exclusão do mundo dos «civilizados», pois o estatuto do indigenato, então criado, era claro na sua filosofia de alienar os nativos, e encontrava nas disposições legais elaboradas para o efeito o caminho de sua efetivação, conforme os Artigos 2.º, 4.º e 5.º do Decreto n.º 16.199, de 6 de dezembro de 1928 que assim reza:

[...] «são considerados indígenas os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça; e não indígenas, os indivíduos de qualquer raça que não estejam nestas condições». [...] No artigo 4.º estabelece-se que o bilhete de identidade é o único documento comprovativo da qualidade adquirida de não indígena. Dispõe o artigo 5.º «Os indivíduos de raça negra ou dela descendentes naturais das colónias onde haja indigenato incorrem na perda de qualidade de cidadãos quando se verifique que praticam

lares, gigantescas, com seu tronco rugoso e acidentado, esgalhando-se em todas as direções, formando uma copa majestosa, como um imenso abrigo ombroso» (Augel, 2005: 88).

os usos e costumes dos indígenas, competindo às autoridades administrativas organizar os respectivos processos para a anulação desses direitos, a qual será feita por despacho do governador sob proposta da repartição central dos serviços de administração civil» (Tavares, 1947: 853-858).

Apesar das imposições das autoridades coloniais, da violência que caracterizou essa presença em África e na Guiné-Bissau em particular, o pano multicolorido em que se configurava (e se configura ainda hoje) a cultura e as tradições conservou o cerne da sua tessitura, porém, nele foram pintados outros matizes. E, na encenação de vozes que se manifestam nas cantigas de mulher, na poesia moderna e na narrativa, esses textos orais e/ou escritos transitam entre a tradição e a modernidade; entre os lugares de origem e a *praça* [cidade, centro urbano] e tecem histórias da terra e das suas gentes.

Assim, diante dessa colocação, pode-se indagar de que conceito de modernidade se há de partir para dar resposta(s) aos questionamentos que advêm do trânsito das cantigas de dito para a poesia, género cultivado por uma literatura ainda em formação e que está se definindo como um sistema. Faz-se, assim, necessário convocar Anthony Giddens para apontar o significado que esse sociólogo britânico atribui à modernidade:

[...] refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isso associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial (Giddens, 1991: 11).

Porém, hoje, em pleno século XXI, com os eventos da globalização, os termos e conceitos sucedem-se, assim como vão emergindo outros tipos de sistema social, sem que, no entanto, os possamos acompanhar em toda a sua dinâmica e plenitude. Os críticos sociais, historiadores e economistas, na tentativa de seguir, mas também de nomear e estandardizar fases e/ou períodos, trouxeram à discussão novos conceitos para os novos tempos: a era «pós». Giddens (1991) acredita serem alcançáveis conhecimentos sobre a vida social assim como padrões de desenvolvimento social, porém entende que a rápida evolução social, o surgimento de certos eventos não estão sendo compreendidos, estando, até, fora do nosso controle.

Este sociólogo propõe um olhar mais atento para a natureza da modernidade antes de se inventar um outro termo como o pós-modernidade. E trata-se da modernidade que, na perspectiva desse estudioso, nos transporta para novas e inquietantes experiências e que dentre seus traços mais distintos se podem assinalar «a dissolução do evolucionismo, o desaparecimento da teleologia histórica, o reconhecimento da

reflexividade meticulosa, constitutiva, junto com a evaporação da posição privilegiada do Ocidente» (Giddens, 1991: 45). É essa modernidade que se distingue das culturas tradicionais onde o passado tem um valor singular, perpetuando experiências que são passadas de gerações a gerações; uma tradição não estática porque reinventada e recriada pelos mais novos. É, pois, essa modernidade que não se opõe ao tradicional, mas que dele se distingue, ao mesmo tempo que a ele recorre como fonte, porquanto «mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel» (Giddens, 1991: 45). E esse papel é deveras significativo na «passagem de tocha», de traços da tradição oral para a nova literatura guineense, pois esta muito se vale da memória coletiva, e daí a presença bem visível de matizes da tradição na literatura da Guiné-Bissau.

ENTRE A (RE)CRIAÇÃO E A HISTÓRIA

A literatura possibilita pôr a descoberto os veios do inconsciente coletivo, veicula o que escapa à observação sociológica ou à documentação histórica, desvenda aspirações, fareja e antecipa as tensões subjacentes. A literatura é sem dúvida o espelho da sociedade em que se desenvolve e é uma das suas manifestações mais vivas.

Moema Parente Augel, 1998a

Descobrir os veios do inconsciente coletivo, desvendar aspirações, farejar e antecipar tensões, cantar glórias e intervir foi, durante décadas, a responsabilidade que a literatura guineense colocou sobre os seus ombros. E muito me parece que esse processo de recriação está longe de mudar totalmente de rumo, dado que os escritos guineenses continuam atrelados às convulsões sociais e aos acontecimentos políticos. Este facto acaba por fazer da literatura guineense não só o espaço de manifestação estética, mas também o lugar de intervenção e de diálogo entre o escritor e o seu público leitor, apesar de este último ainda constituir um número ínfimo, comparado com o público leitor de alguns países africanos de língua portuguesa.

Atalho, picada, azinhaga ou vereda é o caminho labiríntico que parece ser mais curto – sobretudo, para quem está com pressa de chegar a um destino –, mas que pode revelar-se de difícil percurso, portanto mais longo. *Kaminhusinhu*, em crioulo guineense, pequeno caminho, passagem estreita entre arbustos é o lugar de passagem de pessoas e de animais que, também nos contos tradicionais, remete a sacrifícios durante o seu trajeto. É o lugar de provação para os heróis da *storia*, pois só optam

pelo *kaminhusinhu* aqueles que aceitam a palavra dos mais velhos, mesmo tendo consciência dos sacrifícios que essa «travessia» implica. No fim da trilha, o herói e a heroína são sempre recompensados por terem obedecido às palavras dos mais velhos e também por terem consentido sacrifícios.

Na vida quotidiana, apesar de se evitarem os atalhos porque remetem para o perigo iminente, pois trata-se de caminhos não projetados – veredas pouco frequentadas, por isso isoladas –, ainda assim, há quem a eles recorra para queimar etapas e encurtar a viagem. Nesses moldes, os atalhos da nossa história são as nossas memórias construídas a partir de uma literatura atenta às questões sociais, políticas, religiosas e outras que, embora sendo ficção, não deixa de expressar as tensões sociais e ser delas testemunha para as gerações mais novas. Portanto, o *Kaminhusinhu* da nossa história é o «lugar de provação» e de catarse, onde se expurgam os males e as pressões e é também o espaço de convocação dos deuses, *irans* [entidade protetora, mas que também pune], *dufuntus* [almas dos antepassados] e esperanças.

Nesta senda, os escritores guineenses revelam-se portadores de caras e de máscaras; valem-se de memórias no seu processo criativo, percorrem os trilhos do quotidiano, auscultam tensões, reescrevendo e reinventando outros rostos da história. Deste modo, os caminhos da escrita mostram-se, por vezes, tortuosos, marcados por gentes, situações e imagens que só esses artistas conseguem dissimular nas entrelinhas dos seus escritos.

É, pois, a evidência de uma ligação intrínseca entre o fazer literário e os acontecimentos históricos, sociais e políticos que, muitas vezes, torna difícil discernir o fio que separa o real da ficção, assim como os *caminhos projetados* a que esses atalhos da história conduzem. E quantas vezes os textos não tomaram feição de premonição? Mesmo quando se trata de uma reescrita, como é o caso de *As orações de Mansata* (2007) de Abdulai Sila, em que este autor faz uma adaptação de *Macbeth* de William Shakespeare, dando ao texto uma tonalidade africana e um cunho guineense. Muitas vezes, a história do povo e os seus escritos se entrelaçam num tecer em que artistas e escritores se mostram trovadores e artífices da construção da nação. Ali a ficção e a história se misturam, pelas mãos dos autores, enevoando o limite entre os dois campos.

Assim, no delinear da literatura guineense, encontramos os contornos da história da Guiné-Bissau determinando os caminhos de uma literatura em desenvolvimento, sendo possível entrever momentos históricos, o espírito que se vive(u) num certo período e que subjaz aos trabalhos do escritor, sem que esses fatores desmereçam a consciência e a subjetividade dos autores. Deste modo, é a memória coletiva, são os acontecimentos e sentimentos pessoais que, igualmente, se fazem nossos escritos: criamos os nossos heróis, concebemos e matamos tiranos; compramos sofrimentos e desilusões. Esvaziamos mitos, escancaramos impotências e finitudes, ressuscitamos

esperanças, fazendo nascer as nossas letras. E ali a ambiguidade preenche todos os silêncios – deixados pelo autor – de que o leitor se apropria.

UMA LITERATURA EM BUSCA DE AFIRMAÇÃO

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime.

Antonio Candido

Falar da literatura guineense impele-nos a um olhar que aponta para a recriação como sendo os atalhos da nossa história e conduz-nos, ainda, para a abordagem da forma como a (re)criação e os acontecimentos históricos se encontram atrelados. Este facto e as demais tensões identitárias subjacentes a uma literatura em desenvolvimento reenviam-nos para os estudos de Antonio Candido (2000) sobre a formação da literatura brasileira, tendo em conta os moldes em que este crítico preconiza a literatura como sistema. Isso porque hoje discute-se o que seja a literatura guineense, que balizas colocar entre os escritos produzidos na era colonial – no espaço ocupado pelos portugueses e nas zonas de resistência – e os produzidos depois da independência. Questiona-se, ainda, quando começou a literatura guineense, qual o marco dessa literatura e que relação existe entre as letras guineenses e a tradição oral, sendo a Guiné-Bissau um país fortemente marcado por essa tradição. Um país em que se verificou a implantação de escolas muito tardiamente².

Reportando a Antonio Candido, uma literatura nacional carece de certas condições básicas para ser denominada como tal, devendo-se distinguir as *manifestações literárias* da literatura como sistema. Este autor, ao definir os momentos decisivos do nascimento da literatura brasileira, abaliza cada um desses dois importantes momen-

(2) Como exemplo do claro desinteresse na criação de infraestruturas escolares na então Guiné Portuguesa, lembro que o primeiro liceu foi inaugurado só em 1958; enquanto que em Cabo Verde o estabelecimento de ensino secundário já existia desde 1860, na cidade da Praia. Vale referir que ambas as colónias tinham uma administração única, com sede em Cabo Verde, até o ano de 1879, altura em que é instituída a administração local da província da Guiné Portuguesa, com capital em Bolama. Por outro lado, entre os instrumentos administrativos montados para controlar e alienar os nativos, contava-se o Estatuto do Indigenato que impunha enormes restrições aos guineenses, entre os quais o acesso à escola. Segundo Moema Augel (2005: 68), «até o final da década de sessenta (do século XX) o número de alunos não ultrapassava os 3% da população».

tos na formação de uma literatura nacional: de um lado, um momento em que vários autores escrevem obras esparsas, sem que, todavia, sigam temas e estilos comuns. A esse momento Antonio Candido denomina de *manifestações literárias* e define-as como todo o balbuciar literário de inspiração individual ou de influência em outras literaturas, porém, não representativas a ponto de ser considerado um sistema. Essas manifestações literárias são próprias de fases iniciais, em que a imaturidade do meio dificulta a organização de grupos e a elaboração de uma linguagem própria; do outro lado está o segundo momento, considerado o de afirmação da literatura como sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer traços dominantes numa fase. Esses denominadores são determinados elementos de natureza social, as características internas e psíquicas literariamente organizadas.

Antonio Candido distingue três elementos (o autor, a obra e o público) que, ao interagirem, fazem da literatura um sistema simbólico, pela comunicação inter-humana que é estabelecida. Neste contexto, as obras não podem aparecer autonomamente, devem sim surgir integrando, em um dado momento, um sistema articulado. É essa articulação em um sistema que nos acaba facultando um período com o seu estilo, uma linguagem própria e as demais particularidades que definem uma literatura.

Nessa linha, embora houvesse, ainda na década de 1950, indivíduos que escreveram os seus textos, sobretudo poemas, esses não passavam de letras avulsas, não havendo uma unidade temática e um estilo. Assim, essa e as demais atividades similares podem ser inscritas naquilo que Antonio Candido apelidou de manifestações literárias. E pode-se afirmar que Manuel Ferreira (1977: 34) ter-se-ia baseado nos pressupostos de Antonio Candido para assinalar a publicação da antologia poética *Mantenha para quem luta!* (AAVV, 1977) como marco do nascimento da literatura guineense, ao se referir à formação das literaturas dos países africanos de língua portuguesa. Ferreira faz coincidir a década da independência da Guiné-Bissau (1973/1974) com a do nascimento da sua literatura. Porém, no âmbito dessa discussão, Moema Augel assevera que o livro de poesia *Poemas* de Carlos Semedo (pseudónimo literário de António José Jacob Leite de Magalhães), publicado em 1963, talvez pudesse ser considerado como sinal do surgimento da literatura guineense. Apesar de modesto e incipiente, segundo esta pesquisadora, esse livro de poemas «tem que ser com razão festejado como a primeira publicação individual no âmbito da beltrística de autoria de um filho da terra na ainda colônia da Guiné» (Augel, 1998a: 65). Por sua vez, Fernando J. B. Martinho, que prefaciou o livro de poemas de Vasco Cabral *A luta é a minha primavera* (1981), afirma, contrariando o posicionamento de Manuel Ferreira, que:

*O presente volume, que documenta uma actividade poética de 23 anos, entre 1951 e 1974, vem confirmar que a poesia da Guiné-Bissau não nasce em 1977, com a antologia *Mantinhas para quem luta*, mas mais ou menos no mesmo período em que se verifica o nascimento da poesia moderna de Angola e Moçambique (Martinho, apud Cabral, 1981: 8).*

Relativamente a esta afirmação, Russel Hamilton chama a atenção, avançando que o caso isolado dos escritos de Vasco Cabral não pode, *a posteriori*, constituir o marco do nascimento de uma literatura, referindo:

Dizer que os poemas de Vasco Cabral constituem as verdadeiras origens da poesia guineense talvez seja um pouco precipitado. E dizer que estas origens se aproximam das de Angola e Moçambique é dar a impressão de que um caso isolado pode constituir, retrospectivamente, o início de uma literatura (Hamilton, 1984: 231).

Assim, partindo dos pressupostos apresentados por Antonio Candido, pode-se afirmar que os primeiros trabalhos poéticos dispersos, e não publicados na sua maioria, inscrevem-se na fase que este autor denomina de «manifestações literárias», pois é, de facto, a partir de *Mantinhas para quem luta!* que os escritos guineenses ganham contornos mais claros, com escritores que se juntam em torno de temáticas comuns. Uma situação que vai evoluir ao longo dos anos, porquanto os escritores partem de temas «cantalutistas», assuntos que se prendiam com a denúncia da presença colonial, decantação da soberania, para os de exaltação dos heróis da pátria e da África. Esses temas espelhavam o momento histórico que se vivia na época, e dentre os assuntos de cunho nacional podiam-se descortinar temas que transpunham a fronteira guineense para chegar aos abordados em outros cantos do mundo, sobretudo nos países que, até ali, viveram sob o jugo colonial.

Se, por um lado, essas novas literaturas tinham a missão de «intervir», postando-se como uma questão histórico-cultural e ideológica, por outro lado, pesava, e pesa, a preocupação com a estética, pois como refere Inocência Mata (1992: 18), a literatura não só é uma questão estética, mas também histórico-cultural e ideológica, e isso não é uma exclusividade do continente africano. Nessa linha, reconhecem-se nessas literaturas, que estão se afirmando como sistemas, elementos translinguísticos, socioculturais e históricos «na significação textual». Deste modo, apesar das óbvias diferenças entre as feições da literatura guineense e as das literaturas dos restantes países africanos de língua portuguesa, reconhecem-se palimpsestos nos temas tratados, sobretudo nos relativos às lutas libertárias, à exaltação das independências, assim como de elementos culturais e linguísticos que ali se fazem presentes desconstruindo e reconstruindo a língua portuguesa.

Assim, ao abordarmos a questão da literatura guineense como um sistema, que tem vindo a ser construído entre os atalhos da nossa história, vem à tona o contexto sócio-histórico e político (elementos internos) que determinou o seu surgimento e vem enriquecendo o seu desenvolvimento. Na mesma senda, é possível antever, também, nos trabalhos poéticos e em prosa, resquícios de uma tradição oral muito forte, tanto no seu papel de interpelar a sociedade e os indivíduos quanto no seu pendor lúdico e educativo, próprios das narrativas, provérbios e cantigas da tradição oral guineense.

Vale lembrar aqui que a presença colonial na então província da Guiné gerou conflitos entre portugueses e autóctones, assim como resistências que marcaram a história do país. Muitos aspetos dessa resistência foram assinalados como «rebeldia» do gentio. Registados nos Boletins Oficiais da então Guiné Portuguesa, as correspondências entre a província e o reino de Portugal davam conta dessa «insubordinação» do gentio, conforme se pode ler em alguns considerandos do *Suplemento ao N.º 9 do Boletim Oficial do Governo da Provincia da Guiné Portuguesa*, de quinta-feira, 5 de março de 1891, que alertam o governo para o seguinte:

Considerando que os povos da província se julgam independentes da auctoridade portugueza, sendo por isso d'absoluta e inadiavel necessidade demonstrar-lhes até á evidencia, que tem o dever de respeitar as nossas leis e as auctoridades legalmente constituídas; [...] Considerando que se de prompto o governo se não opposer aos constantes desmandos dos gentios, castigando-os efficazmente e reduzindo-os á mais completa e cega obediencia ás leis e ás auctoridades, o commercio paralisará, a província nunca poderá erguer-se do estado decadente e ruinoso a que a tem arrastado os desmandos dos povos que a habitam, e a nação em breve terá que ver apenas n'esta colonia um sorvedouro de vidas e de dinheiro [...].

Porém, da parte dos nativos não se registaram quaisquer escritos que pudessem denunciar ou mostrar esta e outras questões ligadas à resistência dos autóctones, mas do ponto de vista local registam-se os testemunhos orais; pois da penetração até o momento em que a administração colonial portuguesa foi instalada não se conhecem notas sobre grupos ou de um grupo de guineenses que se dedicaram às letras e/ou ao registo da situação que então se vivenciava. Uma situação que difere com a de Angola, Cabo Verde e Moçambique, onde se registaram atividades de intelectuais que deram origem a movimentos literários.

Apenas no século XIX vai haver notícia de registos de contos tradicionais, cantigas de mulher, adágios e histórias contando casos do quotidiano dos indígenas, sendo o cónego Marcelino Marques de Barros pioneiro desses registos e demais trabalhos sobre a tradição e a cultura dos povos da Guiné. Todavia, em termos de criação lite-

rária propriamente dita, só com a instalação da imprensa de Bolama (1879) e o surgimento dos primeiros jornais é que vão aparecer casos isolados de guineenses, portugueses e caboverdianos residentes na Guiné que escreveram notícias da Província, contos, romances e poesia. São disso exemplo vários artigos do Cónego Marques de Barros publicados nos diferentes números do *Almanaque Luso-Brasileiro*; o livro *Mariazinha em África* de Fernanda de Castro (1925), *Auá. Novela negra* de Fausto Duarte (1934), *Poemas* (1963) de Carlos Semedo, entre outros.

Nos finais da década de 1950 a presença colonial é intensificada tanto no aspeto administrativo quanto no político-militar. A reivindicação dos trabalhadores do porto de Pindjiguiti em Bissau, em agosto de 1959, teve uma violenta resposta das autoridades coloniais, que resultou em mortos e feridos. Essa e as demais convulsões sociais viriam, mais tarde, a despertar, nos poucos letrados que havia, uma resposta através dos seus escritos – nos quais se incluem letras de músicas – ainda que de forma incipiente e alguns deles fora do território guineense. Muitos desses escritos só viriam à luz, com a respetiva publicação, quer em jornais, quer em antologias, quer, ainda, em livros individuais, depois da independência. Refiro-me aqui aos escritos de intervenção, ou seja, aos que denunciaram a presença colonial, reivindicaram a independência, cantaram os heróis nacionais e do continente africano, tal como se pode ler em alguns poemas de Amílcar Cabral, de Vasco Cabral, Hélder Proença, Agnelo Regalla, entre outros.

Porém, em 1963, ainda no período colonial, Carlos Semedo publica o seu primeiro livro de poemas, registado como o primeiro livro individual de um guineense, de acordo com Moema Augel (1998a), conforme já se referiu acima. Em alguns poemas desse livro, o poeta mostra o que aos olhos dos colonizadores significava ser civilizado, isto é, ser a cópia da Europa. Ao mesmo tempo, o poeta deixa patente no mesmo poema pinturas de saudades da sua terra.

[...]
Visto fato
de corte moderno
gravata condizente
[...]

Sou peça
sombria
d'uma Europa
patética

Minha África distante...

[...]

(Semedo, 1963: 27)

Moema Augel, no seu livro *A nova literatura da Guiné-Bissau* (1998a), faz uma abordagem exaustiva do livro *Poemas* de Carlos Semedo (1963). Augel apelida o poeta de «cantor de Bolama». Esta pesquisadora fez um levantamento dos vários momentos do «despontar» da literatura guineense, apresentando as obras dos autores que deram à estampa os seus livros ainda com a Guiné sob o jugo colonial. Os escritos de Carlos Semedo destacam-se no projeto do jornal *Bolamense*, cujos números serviram de depositário das letras dos que escreviam nesse período. Muitos textos ali publicados cantaram a terra natal, alguns chegaram a expressar, muito timidamente, algum mal-estar vivido na época, como por exemplo se pode constatar num dos trabalhos poéticos de Baticã Ferreira. Vale referir que Manuel Ferreira, na sua obra *No reino de Caliban*, refere-se a António Baticã Ferreira como «a primeira e correcta representação guineense» (Ferreira, 1975: 319) e qualifica sua poesia como uma «poesia de africanidade», de influência senghoriana, «com profundas ressonâncias trazidas de um passado imenso» (Ferreira, 1975: 322) como, por exemplo, no poema «Amargura»:

As aves cantam,

Rugem leões,

Urram elefantes.

[...] *Só estou, só e perdido*

na floresta africana.

Os animais selváticos não entendem a minha voz;

Falo com o vento,

As flores,

Os montes

(António Baticã Ferreira, *apud* Ferreira, 1975: 326).

Para além desses esparsos trabalhos poéticos dos cidadãos que viviam no território sob o jugo colonial, há a registar poemas de Amílcar Cabral e de Vasco Cabral que datam dos anos de 1946 e 1950. Muitos desses trabalhos só viriam a público nos anos depois da independência. E são poemas de cunho nacionalista, mas com um olhar para o mundo africano e não só.

ROSTOS DA HISTÓRIA: ANTOLOGIAS, POESIA, CANTOS E CONTOS

O simples gesto de escrever para e sobre si mesmo [...] tem uma profunda significação política. Escrever para e sobre nós mesmos, portanto, ajuda a constituir a moderna comunidade da nação.

Anthony Appiah

As antologias foram, e continuam sendo, o mostruário da maior parte do que vem sendo feito no âmbito da poesia e dos contos, sobretudo os da tradição oral guineense. Mas durante a colonização alguns autores e autoras revelaram-se através da publicação de contos, novelas e romances, muitos de inspiração guineense, mas, obviamente, com grande cunho ideológico colonial. Os Boletins Culturais então publicados – com 110 números publicados de 1946 a 1973 – serviram de vetor de alguns desses escritos e também de lugar de publicação de resultados de estudos, pois aquele periódico funcionava como uma espécie de antologia multidisciplinar onde foram publicados estudos antropológicos, sociais, pesquisas sobre plantas medicinais, doenças tropicais e outros. Por outro lado, os jornais publicados pela Imprensa Nacional de Bolama, na época, eram os lugares privilegiados para publicação de poemas e ensaios. Já nas vésperas da independência, uma década depois da publicação do livro *Poemas* de Carlos Semedo (1963), um grupo de funcionários do Banco Nacional Ultramarino (grupo desportivo e cultural) publicou uma modesta antologia de poemas (AAVV, 1973) em que se destaca uma presença feminina, a de Eunice Borges, que, então, eleva a voz feminina e canta a mulher:

*Mulher da minha terra
Mulher sofredora,
Mulher escrava,
que só conhece deveres,
Vem!
Vem que já brilha
para ti uma nova luz!
Vem de frente erguida
e grita bem alto
Que ser mulher não é desdouro!
Vem!
[...] Vem dar o teu contributo
a tua palavra
até mesmo o teu olhar
[...] tem o seu valor como mulher!*

Outros nomes dignos de destaque são os de António Baticã Ferreira e Pascoal D'Artagnan Aurigema que, depois da sua aparição na coletânea *Poilão*, vão continuar a surgir em antologias poéticas e também como representantes das letras guineenses depois da independência do país.

Antecederam essas publicações as edições de textos (poesia e narrativas) das quais destaco os romances de assuntos coloniais, muitos deles merecedores de prémios literários instituídos pelas autoridades da época: *Mariazinha em África* (1925) e *O veneno do sol* (1928), da autoria de Fernanda de Castro; *Auá. A novela negra* (1934) de Fausto Duarte; *África: da vida e do amor na selva* (1936), de João Augusto, narrativas que descrevem «as aventuras além-mar», nas palavras de Ilse Pollack (1995), mostrando o espaço africano, guineense no caso, ora como uma extensão da metrópole, ora como o mundo selvagem.

O colonizado é apresentado sob um foco estereotipado e é sempre avaliado antiteleticamente (Bhabha, 1992), pois a polarização dos dois mundos e dos dois tipos estava bem demarcada: a metrópole e a província; o branco e o negro; o civilizado e o selvagem; a vida urbana e a vida rural, entretecida de alegações que denotam a reafirmação da responsabilidade do colonizador-civilizado em civilizar o colonizado. O analfabetismo do indígena é apresentado com toda a naturalidade, assim como a vontade de saber ler desse é mostrada como uma simples curiosidade e não uma necessidade ou um direito. Tudo isso aparece nos textos «orientados» por uma ideologia colonial tendente a diminuir o colonizado e a justificar a ocupação do território alheio. *Auá*, de Fausto Duarte, pode ser considerado como uma amostra de onde se poderá extrair alguns desses exemplos.

Ressalte-se que esta e as obras supra referenciadas são incluídas na denominada literatura colonial de inspiração bolamense (Mata, 1992), dado que a antiga capital da província constitui o lugar fenotextual desses romances e de alguns poemas da época, mesmo quando o desenvolvimento da trama não passa apenas na antiga capital, mas também nos espaços da metrópole.

Em 1977, nos verdes anos da independência, é uma antologia poética que vai marcar o início da literatura guineense – do seu título *Mantinhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau* –, trazendo temas em torno dos quais vozes de catorze poetas se uniram e se fizeram sentir, apenas com o «senão» de entre esses nomes não constar nenhum nome feminino. Tratou-se de uma celebração da luta heróica pela independência e de cantos aos heróis nacionais, vislumbrando sempre nas entrelinhas dos seus escritos um futuro melhor. Foram esses autores, os chamados «meninos da hora de Pindjiguiti» por Mário de Andrade, que emprestaram as suas vozes nessa primeira década para marcar a vida cultural do país.

Depois de *Mantilhas...*, foi lançada *Momentos primeiros da construção* (AAVV, 1978), uma antologia poética que contou com doze autores, dentre os quais uma mulher apenas, Mariana Marques Ribeiro; a esta seguiu a *Antologia poética da Guiné-Bissau*, publicada pela Editorial Inquérito em 1990. Entre os catorze autores constantes desta antologia, destaco o nome de duas mulheres, Domingas Samy e novamente a presença de Eunice Borges. A esta coletânea seguiu-se uma antologia cujo tema central foi a criança. *Eco do pranto* (Lopes Jr., 1992) juntou vozes em torno da temática da criança e questionou situações socioeconómicas e políticas. Esta antologia também contou, mais uma vez, com apenas um nome feminino, Mariana Ribeiro. O livro *Kebur: Barkafon di poesia na kriol* (AAVV, 1996) é uma coletânea que juntou textos, em crioulo, de diversos autores que abordaram as mais variadas temáticas, do amor e o fervor nacionalista à ecologia, e contou com treze autores, dentre os quais apenas dois nomes femininos: Dulce Neves e Odete Costa Semedo.

Em 2010, *Traços no tempo: antologia poética juvenil da Guiné-Bissau* foi uma novidade trazida pela diáspora guineense (Lima, 2010). É uma antologia poética que contou com a participação de vinte e três poetas, entre as quais se contam três nomes femininos: Filomena Gomes Correia, Gina Có e Irina Gomes Ramos. Ali, retomam-se as temáticas do poeta sofrido com a dor do país que não alcança o desenvolvimento almejado, temática que esses autores intercalam com as do sentimento de expatriado num tom mais intimista, mas numa lírica ainda ténue. Isso significa que os temas abordados continuam sendo os atalhos da nossa história. E muito me parece que os problemas sociopolíticos continuam a direcionar os escritos guineenses.

Portanto, pode-se inferir que os poemas apresentados nessa série de antologias, alguns de conteúdo puramente panfletário, eram mais do que simples textos, «rostos» de épocas, e podiam ser tidos como as múltiplas vozes de um país: umas que choraram os oprimidos, denunciaram a presença colonial, cantaram e exaltaram as vitórias e a liberdade; outras mais incisivas e ousadas denunciaram o que ia (vai) mal; outras, ainda, ternas e suaves, cantam o amor, a amada e a saudade, num tom mais intimista. Assim, entre os textos poéticos avulsos e que não foram publicados na data de suas criações, os escritos publicados em antologias e livros individuais, destaco os versos humanistas de Amílcar Cabral – um poema datado de 1946 – que viria a ser publicado somente três décadas depois, em setembro de 1976, por Mário de Andrade, no jornal *Nô Pintcha*:

*No fundo de mim mesmo
eu sinto qualquer coisa que fere minha carne,
que me dilacera e tortura...*

*... qualquer coisa estranha (talvez seja ilusão),
qualquer coisa estranha que eu tenho não sei onde,
que faz sangrar o meu corpo,
que faz sangrar também
a Humanidade inteira!*

Reconhece-se neste poema de 1946 uma voz de cunho humanista, que denuncia o mal-estar que se vivia no momento, um pouco pelo mundo. Encarnando a própria humanidade, o poeta reconhece que o mal que o afligia e que, então, afetava o próprio país era o mesmo que o da humanidade inteira. E o país não vai assumir apenas a sua dor, mas as dores da humanidade.

Vasco Cabral, poeta guineense e nacionalista, também preocupado com questões de justiça social, reafirma a sua africanidade apelando, num dos poemas da sua obra *A luta é a minha primavera* (1981), à Mãe África para que acorde e assuma a luta pela sua independência, não mais vergada sob o chicote do opressor, mas uma África que despertasse e caminhasse para a vitória final:

*Mãe África!
Vexada
Pisada
Calcada até às lágrimas!
Confia e luta
E um dia a África será nossa
[...]
Quando à floresta chegar o meu grito
e o tã-tã ritmado do batuque chamar os irmãos à luta,
[...] Quando em cada alma de negro brilhar o sorriso da vitória
[...] Quando cada amigo, seja branco ou amarelo,
for tratado como irmão
[...] e o aceitarmos lado a lado no combate [...]
Oh! Quando nos nossos olhos brilhar o fulgor do orgulho
E for inabalável a vontade duma condição humana,
[...] É porque à floresta chegou o meu grito
E acordou os irmãos ao som ritmado do tã-tã. [...]*

(Cabral, 1981: 64)

Apesar de orientados pela mesma ideologia, o brado da geração dos poetas mais novos – que surge depois da independência –, de que fazem parte «os meninos da hora de Pindjiguiti», vai se diversificando. É nessa linha que Agnelo Augusto Regalla questiona a educação até ali destinada aos guineenses: que história e que cultura eram dados

a conhecer aos africanos colonizados, interroga o poeta no «Poema de um assimilado»:

*Fui levado
A conhecer a Nona Sinfonia
Beethoven e Mozart
Na música
Dante, Petrarca e Boccaccio
Na literatura
Fui levado a conhecer
A sua cultura...
Mas de ti, Mãe África
Que conheço eu de ti
A não ser o que me impingiram?
O tribalismo, o subdesenvolvimento
E a fome e a miséria
[...] Não me falaram de ti
E dos teus filhos, Mãe África.
Esqueceram-se
De Samory e Abdelkader,
Cabral e Mondlane
[...] Não me falaram da revolução
De Canhe Na N'Tuguê e Domingos Ramos*

(Regalla, *apud* AAVV, 1977: 15)

Da geração de Tony Tcheka e Agnelo Regalla, Hélder Proença revelou-se como um dos maiores poetas guineenses. Voz crítica do seu tempo, não *adiou a palavra* e soube, em cada momento, tal como as cantadeiras das *mandjuandadi*, botar o dito, ou seja, lançar indiretas, fazendo da poesia não só o lugar da estética, mas a expressão de tensões sociais. Hélder Proença faz-se também construtor dos atalhos da história guineense, reescrevendo a história recente do seu país. É, pois, Proença quem afirma:

*Lá onde a minha pátria chora
o meu poema fincará os pés – mesmo rijo –
sobre a terra firme!
e deixará de ser poema
e enxugará todas as lágrimas
e transformar-se-á numa labareda
iluminando os caminhos espinhosos.*

(Proença, *apud* AAVV, 1977: 53)

Os poemas «Resignação» e «Desabafo» mostram um poeta triste, que recorre à escrita, também, como uma forma de catarse daquilo que lhe vai na alma: «Sou um anónimo feito profeta/ de esperanças e certezas náufragas// Resta-me a terra e a tristeza/ como refúgio/ resta-me abafar a dor com um sorriso submisso» (Proença, *apud* AAVV, 1990: 91). Diferente dos poemas que exaltam a África, os seus líderes políticos e a liberdade conquistada – temática de vários poemas de Proença – «Resignação» é uma autocensura, pois parece que o poeta se sentiu como aquele que deveria ser parte da solução dos problemas deixados pelo colonizador português, mas que acabaram por continuar pendentes. Por outro lado, demonstra a consciência de que ainda há muito por fazer em favor da construção de uma nação mais justa. E é com profunda mágoa que Proença enuncia:

*Rendo-me à dor
com uma bandeira hasteada
sonho com dias amargos
vejo no horizonte manchas de sangue
oiço um gemido surdo
pisando este silêncio acusador*

*Creio que este dia
não foi o que prometemos...*

(Proença, *apud* AAVV, 1990: 90)

Para além de promessas não cumpridas, o país viveu momentos de grande tensão social e política nos finais da década de 1970, facto que está refletido nos escritos de Hélder Proença. Apesar da indisfarçável manifestação de desalento, a esperança do poeta não morre, e nada embargou a sua fala diante dos desafios dos novos tempos, e apela:

[...]
*Não me censure
por ter dito aos teus filhos
que saíssem definitivamente à vida
inventando fábricas, tractores e cátedras
desafiando o mito das estrelas, da gravidade
do relâmpago e da informática*

[...]

*Não me censure
por ter dito – naquela noite –
(quase que em segredo)
que a história não se inventa
a partir do corpo torturado
da sepultura incerta
e da bandeira hasteada
num mar de sangue*

(Proença, *apud* AAVV, 1990: 79)

Os versos de Armando Salvaterra e de José Carlos Schwarz marcaram a cena musical ainda antes da independência do país, enquanto vozes de intervenção. Este último – um dos fundadores do agrupamento musical Cobia Djazz – é reconhecido ainda hoje, depois do seu desaparecimento físico, como o maior crítico do seu tempo. Compositor, músico e intérprete, José Carlos criticou a presença colonial no país, alertando os guineenses contra as várias formas de opressão e alienação que os colonizadores exerciam sobre os nativos. O poema escrito em crioulo guineense e musicado, como o título *Bu djubin* [Quando olhaste para mim] é um exemplo:

*Quando olhaste para mim,
vi os teus olhos
como duas fontes,
fontes de dor
vertiam água,
vi a tua dor
dor da alma
sofrimento do corpo*

*Vi as mãos daquela gente
em cima da tua carne
a pisar os nossos direitos
Falei-te em pensamento:
sofre, sofre, sofre
nada se pode fazer
esta é a luta da nossa terra!*

(Schwarz, *apud* Augel, 1997: 67; sublinhado meu)

Após a independência, José Carlos cantou a glória conquistada e os heróis nacio-

nais, porém não poupou críticas aos combatentes da liberdade da pátria que renegaram a ideologia que orientou a luta pela independência. E é de uma forma incisiva que este músico chamou a atenção dos ex-combatentes que depois da independência abandonaram as respetivas esposas. José Carlos encena a voz solidária de um contador de histórias para revelar a dor e a desilusão da mulher abandonada:

*Apili, Apili, Apili,
sempre perto do seu homem,
homem corajoso, combatente do povo.*

*[...] os tugas arrumaram as malas
[...] Os combatentes entraram na cidade,
o homem de Apili também entrou.*

*O marido de Apili se foi
e procurou outra mulher,*

*[...] Apili ficou sozinha
com a lembrança dos sofrimentos,
da fome, das aflições [do tempo da luta].
Apili, não percas a coragem
que os princípios do Partido não se perdem
a não ser na boca dos ingratos*

(Schwarz, *apud* Augel, 1997: 93)

José Carlos aponta com o dedo os novos dirigentes do país, chamando a atenção para o necessário engajamento de quem tem nas mãos o destino do país: «[...] Si bu sta dianti na luta/ bai/ nin ka bu pera ninguin/ si bu panti/ si bu diskuda ai/ pubis na fikau i ka ta maina// Finkanda purmeru dubi ai/di kasa ku no misti kumpu [...]»; ou seja, «se está à frente numa luta (do país)/ vai/ não vacile/ não espere por ninguém/ se parar em algum lugar/ se se descuidar/ o povo deixá-lo-á para trás, sem dúvidas/ coloque a primeira pedra da casa que queremos construir» (Schwarz, *apud* Augel, 1997: 105; sublinhado meu). Vale ressaltar que os trabalhos poéticos de José Carlos não se circunscrevem a poemas de intervenção, ele revelou-se um poeta lírico que cantou a saudade, mimou a mulher amada e poetizou o sofrimento causado pelo amor não correspondido: «[...] ki barsa kin ka barsau/ el ki tenen aguniadu/ ki sinti ki n ka sintiu na nha pitu/ el ki matan/Muskuta!» (Schwarz, *apud* Augel, 1997: 51) [o abraço que não te dei/ deixou-me angustiado/ não te sentir nos meus braços/ é isso que me vai matando/ Muskuta] (minha tradução).

Na mesma linha crítica dos trabalhos de José Carlos estão as composições de Adriano Gomes Ferreira «Atchutchi»; poeta, compositor e músico, foi chefe da orquestra *Mama Djombo* desde 1974. Depois de anos de inatividade, esta orquestra retornou à cena musical do país, com o lançamento de um CD intitulado *Ar puro* em 2008, sendo a maior parte das composições da autoria de Adriano Ferreira. Conhecido como voz crítica da sociedade guineense e como um contador de histórias do país, sensível às tensões sociais, Ferreira participou na antologia poética *Kebur: barkafon di poesia na kriol* (1996) com seis poemas em crioulo. Antecipou alguns acontecimentos sociopolíticos expressando algum mal-estar subjacente aos conflitos que viriam a desencadear-se no país nos anos de 1980. Ainda nos finais da década de 1970, este músico alertou os guineenses para as incoerências da política de cooperação internacional. A composição que se segue é um dos exemplos:

«*Ramedi ku ka ta kura*»

*E tisi arus pa li
e leba bumba pa la
e da ku sinku na A
e tisi midju pa li*

*E bin ku karas di andju
e bin ku karus branku
branku suma finadu
finadu di Vietnam*

*E na lupi-lupi
e na fasi oferta
ma n punta kal dia
ku sambasuga supra sin murdi*

*No na gardisi ki púbis
Ku sedu dunus d'es midju ku arus
Ku no ladron di aos ku amanhã
Bin na remedianu*

*Tugas nbarka e bai
tugas di tera fika
e na soronda*

«*Remédio que não cura*»

*Trouxeram o arroz para cá
levaram bombas para lá
roubaram em A
e trouxeram milho para cá*

*Vieram com caras de anjo
vieram em carros brancos
brancos como finados
finados de Vietname*

*Deambulam de lá para cá e de cá para lá
fazendo ofertas
mas pergunto quando
uma sanguessuga assopra antes de morder*

*Somos gratos àqueles povos
donos do milho e arroz
com que os nossos ladrões de hoje e do futuro
estão a remediar-nos*

*Os tugas embarcaram e foram embora
mas os tugas da terra ficaram
estão a germinar*

(cont.)

imperialismo na régua

e o imperialismo está a regar

*No ikonomia stanu mofinu
vantagem pa amigus di kapitalismu
ma Cabral kuma
i tem son dus kaminhu*

*A nossa economia está debilitada
vantagem para os amigos do capitalismo
mas Cabral disse
só há dois caminhos*

(Ferreira, 1978)

(minha tradução)

Vários foram os momentos de frustração vividos pelo compositor – ou melhor, várias foram as ocasiões em que o compositor assumiu as dores da pátria – e cada situação de desencanto mereceu um poema ou simplesmente letras para canções. «*Bissau kila muda*» [Bissau essa mudou] é uma composição em que o poeta narra a situação do país, tendo como confidente um amigo. Num pseudo-diálogo com o seu camarada, o compositor reduz o país, metaforicamente, a Bissau, cidade capital, palco de desmandos, de desilusões, onde muitos fingem não se aperceber das mudanças que os novos tempos impõem. Assim, Adriano Ferreira segreda:

*Nha kamarada
nnha estimadu amigu
nha djumbaidur
nha segredo*

*Meu camarada
meu estimado amigu
meu companheiro das horas de lazer
meu segredo*

*Sinta bu nota
kuma e ka na nota
si e ka na nota
anos no na nota mama*

*Senta-te e repara
eles não estão a dar conta
oh... nós estamos a notar*

*E na nota tudu
e findji kuma e ka na nota
Bissau kila muda
[...]
Ora ku bu odja
kon riba di montanha
i na malkria
i na gasali tchon*

*Deram conta de tudo
e fingem não notar
que Bissau mudou
[...]
Se (alguma vez) vires
um chimpanzé no cimo de uma montanha
numa selvajaria
a esgaravatar o chão*

(cont.)

i na kebra ramu

a partir ramos

i na fertcha pedra

ka bu pukenta

kon ku na bin lanta i bai

montanha nunka, nunka ka na muda

[...]

E da nenon

e da nenton

e tchora alegria

no Isa bandera

no tchora speransa

no kansa tchora

e a atirar pedras

não te apoquentes

que o chimpanzé é que se irá embora (um dia)

a montanha... jamais, jamais mudará de lugar

[...]

Saudaram

deram as boas vindas

choraram de alegria

e nós hasteamos a bandeira

choramos esperançosos

e cansamos de chorar

N ka na tchora mas

(por isso) Mais não choraremos

(Ferreira, apud AAVV, 1996: 21-22)

(minha tradução)

Adriano Ferreira, tal como a maioria dos guineenses, foi surpreendido pelo conflito político-militar de 7 de junho de 1998, que levou à destituição do então Presidente da República. Na tentativa de sair de Bissau, que era palco da guerra, Ferreira embarcou com a família para o Senegal, pela via marítima. Se o percurso foi difícil, com a morte de um dos passageiros, pior foi a receção dos guineenses – alguns deles refugiados – no porto senegalês. O compositor não perdeu a oportunidade de nos narrar essa penosa aventura, considerado um dos episódios marcantes desse conflito político-militar. «*Djan-djan*», nome da embarcação que os transportou, foi o título escolhido para esta composição:

Djan-djan

Djan-djan

I era un dia

Era um dia

suma tudu dia

como tantos outros

dia di foronta ku inserteza

dia de aflição e de incertezas

dia di tudu finadu

dia de todos os defuntos

Guiné ndesan

oh Guiné

Rumu tomadu

Tomou-se o rumo [rumou-se]

(cont.)

pa bai pidi gasadju na bisinhansa

em busca de abrigo em terras vizinhas

*mininus prenhadas ku dufuntu
ala Djan-djan na bai*

*crianças, grávidas e defunto
lá vai o Djan-djan*

*D'es aventura a 7 di junhu
na metadi di kasabi ku tristesa
i kunsu ta ntuadu kantiga
suma son di maron na mar di Pikil
ku na bati na kostadu kansadu
di kanua matchu
na ora di dususperu*

*Desta aventura 7 de junho
entre dissabor e tristeza
começou-se a entoar cantigas
como o som das ondas do mar de Pikil
a bater no costado já cansado
duma canoa firme e valente
na hora de desespero*

*Na entermeio di tchon firmi di Bium
ku djiu di Pisis
ala Djan-djan na bai*

*Entre o chão firme de Biombo
e a ilha de Pecixe
lá vai o Djan-djan*

*N sinta n djubi mundu
n djubi iagu n djubi seu
n djubi rostu di nha fidjus
n odja ambison di omis*

*Sentei-me... olhei o mundo
fitei o mar... observei o céu
contemplei o rosto dos meus filhos
vi a ambição dos homens*

*Bapurinhu balansan kurpu
violensia markan mininus
ala e na ianda mundu
melhor)
armonia ka ten na tera*

*Esse barco sacudiu o meu corpo
a violência marcou os meus filhos
lá foram eles mundo afora (em busca do
(pois) não há harmonia na terra [no país]*

*Dipus di Amélia falsia
na purtu senegalís no djunki
karu di kalabuserus na peranuba
skoltadu pa gendarmary*

*Depois que Amélia faleceu
assomámos ao porto senegalês
um carro de prisioneiros estava à nossa espera
escortado pelos «gendarmes»*

*Sin rispitu
totis na tchon
rostu na ntudju
bida rikitin oredja
na gasadju di djinti*

*Sem respeito
nuca no chão
rosto para o teto
a vida beliscou-me as orelhas [a vida deu-me
um puxão de orelhas]
asilado em terra alheia*

*O nha tera
o giniensis
di osantis pursumidus
a bakatela na tera di djintis*

*Oh minha terra
oh guineenses
de ousados e presumidos
a insignificantes em terra alheia*

(Ferreira, 2007)

(minha tradução)

Na senda da crítica social, destacam-se também os poemas de Tony Tcheka. Poeta multifacetado, que canta a Guiné-Bissau, a mulher e os desencantos de um país em constante conflito. Tony Tcheka apresenta ao leitor escritos que vão ganhando tonalidades diferentes numa apreciação de dentro para dentro: cantou a independência, exaltou a soberania conquistada, mas lamentou a realidade de uma África que enfrenta grandes dificuldades; assim também o seu país, que se debate desassossegadamente com a pobreza. E Tony Tcheka desabafa esse desconforto na sua poesia brava, enunciando: «A dor encosta-se a mim/ abraça-me forte/ espalha-se pelo meu corpo/ em glândulas de fome/... (e) Na África tabanca/ morre-se/ aos/ pedaços» (Tcheka, 1996: 69). As deceções continuaram a bater à porta, e o poeta conclama no seu poema intitulado «Povo adormecido»:

*Há chuvas
que o meu povo não canta
há chuvas
que o meu povo não ri
Perdeu a alma
na parede alta do macaréu
fala calado
e canta magoado
Vinga-se do tambor
na palma e no caju
mas o ritmo não sai
Dobra-se no sikó
como o guerreiro vergado
cala o sofrimento no peito
O meu povo
chora no canto
canta no choro
e fala na garganta do bombolon.*

(Tcheka, 1996: 71)

A poesia de Tony Tcheka faz-se, assim, um livro aberto em que se pode ler a «história» recente do país, sem que o poeta descurasse o seu lado mais intimista e o aspeto estético. Ao poeta Tony Tcheka e aos que foram acima referenciados seguiram-se vários outros como Huco Monteiro, Respício Silva, Mariana Ribeiro, Nelson

Medina, Jorge Cabral, Carlos-Edmilson Vieira, Félix Sigá, Domingas Samy – só para citar alguns –, considerados poetas críticos, mas também cantores do amor, da mulher e da paixão; tendo os poetas Huco Monteiro, Respício Silva e Nelson Medina elegido o crioulo guineense como a língua dos seus escritos.

Realce-se que cada poema desses escritores supracitados é uma *história*, e são escritos que expressam tensões sociais e políticas, revestidos, muito embora, de roupagens estéticas. Todos eles, sem exceção, criaram cantos heroizantes, e todos tiveram um olhar crítico sobre certos desmandos que se verificaram no país. E tanto Medina quanto Huco Monteiro e Carlos-Edmilson valem-se dos ditos, das histórias e provérbios da tradição oral guineense como fonte de inspiração. Casos há em que os poetas chegam a reescrever provérbios inteiros nos seus poemas, pondo na boca do povo a crítica adaptada à situação vigente. Quando os poetas lançam mão desse recurso realizam, como afirma Russel Hamilton, uma espécie de «dignificação do saber tradicional, por meio da transcrição da oralidade *que* contribui para a possibilidade de uma literatura nacional em que os elementos populares e eruditos se misturam» (Hamilton, 1984: 230; sublinhado meu).

No domínio dos contos tradicionais e contos de autoria individual, de 1979 a 1995, *N’sta li n’sta la, Uori: stórias de lama e filosofia*, os contos da coleção *Lus Bin* continuam sendo parte de uma série de testemunhos dos contos de uma tradição oral viva e vasta que está a ser fixada por meio da escrita e que vem servindo de fonte de inspiração a muitos escritores. Em 2000, Odete Costa Semedo publicou *Sonéa: histórias e passadas que ouvi contar I e Djênia. Histórias e passadas que ouvi contar II*, dois volumes contendo cada um cinco contos, uns de inspiração em contos tradicionais e outros de criação própria.

Em 2004 a editora privada Ku Si Mon publicou uma coletânea de contos que intitulou *Contos da cor do tempo*, em que participaram quatro autores com um total de doze contos. As histórias reportam a várias temáticas, mas escolhi o conto intitulado «A árvore do umbigo», da autoria de Julie Agossa Djomantin, como referência de um trabalho estético do qual transborda uma crítica social profunda, mas bem disfarçada. As críticas vão desde a necessária proteção do ambiente, à desgovernança, à denúncia de uma realidade cruel que é a violação de menores, a impunidade dos infratores, a maternidade precoce e as suas consequências. Numa história leve e prazerosa, a ou o autor³ do conto faz desfilar personagens de nomes caricatos, criados a partir de expressões de uso quotidiano como, por exemplo, Mafemane composto a partir da junção de *mafe* [molho, peixe ou carne confeccionado para acompanhar

(3) «O autor» ou «a autora» porque os criadores desses textos usaram os seus pseudónimos e não os verdadeiros nomes.

com o arroz] e Mané que é um apelido ou sobrenome; *Bulimnakosta*, aglutinação de *bulim – na – kosta*, ou seja, [mexe-me nas costas], termo que lembra a expressão *bulin kosta*, isto é, «esfrega-me as costas». Os nomes de lugares foram criados a partir de trocadilhos como Mato Barofa, que traz à memória Mato Faroba, uma localidade que fica no sul do país, ou, ainda, *Mangadel* que em crioulo significa «muito». O conto está repleto de referências do país, sobretudo de termos em crioulo e aborda questões atuais, algumas delas muito delicadas, mas que nem por isso reduzem o prazer deste texto; pois o fio da trama vai aguçando a curiosidade do leitor à medida que se avança na leitura.

Como resultado de uma parceria tripartida, a Ku Si Mon Editora junto com a Chá de Caxinde de Angola e a Pallas do Brasil publicaram uma antologia intitulada *Contos do mar sem fim* (2010), que contou com cinco autores angolanos, quatro guineenses e sete brasileiros. Esses contos guineenses também estão na mesma senda de «A árvore do umbigo». O país é o pano de fundo e as questões sociais e políticas, acompanhadas de críticas, feitas por vezes com algum sarcasmo, fazem-se temáticas destas narrativas dos quatro autores guineenses.

Moema Augel, que aqui já citámos inúmeras vezes, fez uma análise exaustiva das antologias publicadas até o ano de 1998, destacando autores que até ali ainda não tinham publicado livros individuais, mas que se valeram das antologias para a divulgação dos seus escritos. Nesse livro intitulado *A nova literatura da Guiné-Bissau* (1998a), Augel faz um balanço exaustivo das letras guineenses, não se limitando apenas aos textos publicados em forma de livro, mas alargando a sua análise aos que foram difundidos através da radiodifusão nacional, já que esta forma de difusão é também considerada como um modo de publicação.

No campo da narrativa curta, e numa publicação individual, Domingas Samy estreou-se no género contos com o seu livro *A escola*, uma coletânea de três contos publicada em 1993, numa edição da autora. Primeira publicação individual nesse género, esses contos retratam questões sociais, sobretudo os problemas da educação de meninas e as consequências da pobreza. No mesmo ano, e também numa edição do autor, Manuel da Costa publicou *A força da vontade* em que se apresentam dezasseis narrativas da tradição oral, com algum cunho do autor. Ainda no campo dos contos, em 2008 Waldir Araújo publica o seu primeiro livro em Portugal. Intitulado *Admirável diamante bruto e outros contos*, esta coletânea de treze contos tem como pano de fundo a Guiné-Bissau; e é uma voz guineense na diáspora que não disfarça nem o desalento que lhe vai na alma e muito menos o amor pelo seu chão, e fá-lo subtilmente, também, através das lentes do narrador. Nas palavras de Ondjaki, que prefaciou o livro,

as estórias decorrem num fino fio de humor e séria ironia. a retratação social é bem conseguida porque não vai além dos limites da delicadeza e do espaço adequado ao tempo do que é contado. os malandros refinados passeiam-se por bissau ou por lisboa, as cartas de amor fazem uma aparição certa e é invocada pelo autor, na voz de um personagem, a beleza do poder das palavras e dos livros, numa trama que remete, assim a li, para a profundidade das nossas loucuras individuais, ritualistas e, por vezes, demasiado reais. a tudo isto, com seriedade e sem exotismos, junta-se a guerra. a guerra, que nos acompanha, nos atormenta, nos diminui a condição humana mas depois (quase) nos perdoa e corrige (Ondjaki, apud Araújo, 2008).

A narrativa longa iria ser estreada por Abdulai Sila, com três romances. Sila marcou a diferença na produção literária guineense. É pois com os romances *Eterna paixão* (1994), *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997) que Sila brindou o público com a narrativa longa, intercalando a linha da poesia, até ali marcante, com uma prosa que traz à tona a memória coletiva guineense por meio dos nomes dos personagens, dos topónimos guineenses, da sintaxe, da ontologia discursiva presentes nesses textos e sobretudo através do «corpo» das histórias contadas. Abdulai Sila entetece, muito sabiamente, o saber popular, os ditos corriqueiros, com a sintaxe do português. Escuta-se o crioulo guineense nas falas dos personagens e do próprio narrador. O escritor consegue espalhar o sabor da terra entre as falas, em língua portuguesa, dos personagens. O quotidiano rural é posto em diálogo com o dia a dia da cidade colonial, e isso é revelado pelo narrador atento:

[...] *A rapariga deu passos indecisos, afastando-se do portão [...] Voltou a fitar a senhora e constatou com uma certa surpresa que esta continuava o seu trabalho como se nada tivesse acontecido. Ficou boquiaberta a olhar para a senhora e a pensar no sucedido. [...] O facto dela a ter molhado deve ter sido uma atitude talvez normal entre os brancos, uma reacção que ocorra provavelmente sempre que se vê pela primeira vez uma rapariga desconhecida colada ao portão quando se regam plantas (Sila, 2002: 23).*

A busca é uma constante nos três romances, em consequência de *perdas* que os personagens vão sofrendo ao longo da trama: em *Eterna paixão*, a busca de uma África uterina e acolhedora que Daniel (intelectual afro-americano) procurou no aconchego da velha Mbubi, assim como a busca da sua africanidade através da valorização de «tudo o que a seus olhos se apresentava como genuinamente africano» (Sila, 2002: 188).

A fuga de Ndani, no romance *A última tragédia*, em busca de um lugar que não a fizesse lembrar-se da profecia do djambakus [curandeiro] da tabanca. E o narrador

elucida o leitor: «À medida que crescia, mais sentia o peso dessa rejeição, mais insuportável se tornava a discriminação. Foi por isso que quando a madrastra lhe falou do outro mundo que havia neste mundo, não hesitou em sair à sua descoberta» (Sila, 2002: 27).

Em *Mistida*, o crime de roubo da memória vai conduzir a graves consequências como a perda da memória coletiva, se me é permitido adjetivar a memória. Um dos personagens perde a capacidade de falar, outro perde a faculdade de ver e outro, ainda, perde a capacidade de ouvir, simbologias que trazem à tona a alegoria dos três macacos (o cego, o surdo e o mudo) que, também, fazem parte de peças do artesanato africano. Há, ainda, a destacar a presença de personagens «estranhos», os defuntos, que pedem, amor e tolerância para os vivos. E ressalta-se, também, a busca incessante de solução para uma *mistida* [assunto] que cada personagem parece ter de *safar* [resolver] antes do amanhecer. Permito-me realçar a presença feminina nos romances de Sila: as mulheres, ora de personalidade forte, ora portadoras de más influências, ora anfitriãs e donas de um saber baseado na experiência de vida, ou figuras frágeis que encarnam o desassossego, são personagens fortes de Abdulai Sila. E algumas delas aparecem e reaparecem, de uma certa forma, nos três romances e em outros escritos de Sila, como se ao autor custasse muito «desfazer-se» dessas personagens.

Detendo-me um pouco no romance *Kikia Matcho*, da autoria de Filinto Barros, lançado em 1997, esta obra traz à tona a temática dos combatentes da liberdade da Pátria, da desilusão e de sonhos desfeitos. É mais um atalho da história guineense que a literatura esboça sabiamente.

A trama de *Kikia Matcho* gira à volta de inúmeras desilusões e múltiplas buscas, e o autor escolheu a morte do combatente N'Dingui como pano de fundo para o desenrolar dos acontecimentos. Filinto Barros tece o fio da história valendo-se da própria experiência, enquanto combatente da liberdade da Pátria; e é como se alguns personagens fossem companheiros seus da vida real. O personagem N'Dingui, por exemplo, incarna o antigo combatente desamparado, deixado ao abandono pelos familiares e colegas de trincheira, e que acaba por morrer num dos bairros degradados da capital, morrendo com ele o sonho de um mundo mais equilibrado, tão esperado depois de conquistada a independência. Num jogo de memórias o narrador fala da desilusão da Joana, enfermeira que tinha partido para Portugal em busca de uma vida melhor, que também ali não encontra. O desalento de Joana era grande, mas maior era o do seu tio N'Dingui, porque, nas palavras do narrador:

A ilusão da independência durou muito pouco. O desejo de servir o seu novo país nascido no fulgor da Luta esfumou-se nos discursos repetitivos dos novos senhores que tudo prometiam, mas nada de concreto acontecia. A sua vida começara a

andar para trás. Os produtos rareavam. Tinha dinheiro mas não comprava nada no mercado, melhor, o mercado deixou de existir para dar lugar às senhas de racionamento. Se queria arroz, óleo, açúcar, sabão, tinha que assistir ao menos a uma reunião nos comités do bairro (Barros, 1997: 24).

O tema da desilusão pós-independência, dos ex-combatentes abandonados à sua sorte foi muito abordado na poesia guineense. Apenas como exemplo, cito o poema «Ason» [Ei] de Tony Tcheka: «Ason/ ontem em Quitáfine.../ desenhaste a independência/... falaste-me em pão.../ Combati!/ Vivi!/ Senti a independência/ logo ali/ [...] Ason, Ason/ hoje procuro-te/ e não te encontro/ mas sei que estás/ por aí [...]» (Tcheka, 1996: 75-76). Este poema podia muito bem ser colocado na boca do personagem N'Dingui do romance de Filinto Barros.

Entre os vários questionamentos que *Kikia Matcho* traz à tona, realço o facto de o quotidiano ter sido apresentado de forma tão real: os aspetos da história recente da Guiné-Bissau mesclam-se numa trama bem urdida; a ideologia que norteou a luta de libertação nacional e que teria caído no esquecimento dos comandantes estão presentes no texto de forma clara. O que teria originado tudo isso? Oficialmente tratar-se-ia de uma falsa questão, mas o que está na boca do povo desafia a versão oficial e o narrador onisciente enuncia:

O contacto com a cidade, com os seus colchões de espuma, seus aparelhos de ar condicionado, suas meninas de esmerada educação e, sobretudo, de tez clara, mudou os revolucionários. Em vez do suicídio da classe pequeno burguesa tão caro a Cabral, deu-se o aburguesamento do campesinato. O discurso revolucionário de tudo fazer em nome do povo dera lugar ao com o poder não se brinca. Em vez de livros, medicamentos, surgiam os volvos e as comadres e, como corolário, a violência policial (Barros, 1997: 24).

Para além das marcas ideológica, histórica e socioeconómica que o romance revela, esta obra assinala a geografia da cidade de Bissau com um nostálgico *antes* e *depois*, descreve com tamanha verosimilhança a busca de uma vida melhor através da emigração, assim como a desilusão provocada pela impossibilidade da tão esperada integração na antiga metrópole. Tudo isso leva a questionar se esta obra pode ser considerada um romance histórico. Para Moema Augel, «está-se diante de um romance sob muitos aspectos histórico, pois ali se faz uma releitura do processo de formação social e política da Guiné-Bissau e de suas conseqüências, estabelecendo uma imbricação entre o factual, a memória e a ficção» (Augel, 2005: 244). Porém, se os acontecimentos históricos existem e fazem parte da nossa memória, nós somos parte desses acontecimentos, mas os romances, mesmo quando históricos, são conduzidos pelo autor que tem a autonomia sobre os destinos dos personagens. Sobre este assunto

Linda Hutcheon, citando Streuver, refere:

O critério discursivo que distingue entre a história narrativa e o romance histórico é o de que a história provoca uma atitude de teste na recepção; a disciplina histórica exige um contrato, entre autor e leitor, que estipule a equidade investigativa. Os romances históricos não são histórias, não por causa de uma tendência à inverdade, mas porque o contrato entre o autor e o leitor nega ao último o direito de participar do projeto comunitário (Hutcheon, 1991: 153).

No final daquilo que chamou de «uma abordagem [...] do processo de síntese sociocultural de um povo», no seu romance, Filinto Barros lança mão de aspetos da tradição que habitam o imaginário guineense: a cerimónia a ser feita para acalmar os defuntos e a presença dos *kasisa*, «cadáver vivente, um morto que abandonou o túmulo a meio do processo de decomposição, com um lado do corpo a apodrecer, sem pele, os olhos sem pálpebras, a carne corrupta a emitir um forte cheiro a putrefacção, os pés virados ao contrário, o olhar vesgo» (Montenegro, 1992: 68).

Ao encerrar o romance, Filinto Barros não deixou escapar a oportunidade de fazer passar uma *palavra de ordem*: «[...] em nome de Cabral era preciso salvar o país mais uma vez e assim cumprir mais uma palavra de ordem» (Barros, 1997: 148). Porém, desta feita, quem dá a palavra de ordem é o ex-combatente N'Dingui, já morto. O morto N'Dingui ter-se-á transformado em *kasisa*? Sim ou não, ele volta ao mundo dos vivos depois da sua morte, usando o corpo de uma jovem para fazer passar a sua mensagem, numa sociedade em que quase todos são *kassisa* (*sic*): pobre, rico, honesto, ladrão. Barros fecha o romance com o narrador lamentando a ausência dos *comandantes* (*sic*) no funeral do companheiro de trincheira.

Este revisitar das letras guineenses – poesia, narrativa, cantos e contos – não foi mais do que um (pre)texto para colocar em diálogo as várias vozes encenadas na e pela literatura guineense, tanto as letras construídas durante a época colonial quanto as que foram dadas a conhecer depois da independência. E foram múltiplas as faces aqui apresentadas, figurando as diferentes épocas da nossa história recente.

A metodologia não foi a de exclusão de escritos da era colonial, mas sim a de tomar apontamentos do que foi produzido no território guineense e seguir, de alguma forma, as vozes ali enunciadas. Os romances de assuntos coloniais; *Poemas*, de Carlos Semedo; os textos poéticos de António Baticã Ferreira; a coletânea *Poílão* e os romances da época serviram de jangada para aportar aos escritos publicados depois da independência – *momentos primeiros* de uma literatura nacional –, sem necessidade de agirmos «como esses adolescentes mal seguros que negam a dívida aos pais e

chegam a mudar de sobrenome [...]» (Candido, 1981: 28), pois as temáticas abordadas sobretudo nas narrativas, a forte presença de uma ideologia colonial, discriminatória e alienante serve (servirá) como separador de águas para estudos mais aprofundados sobre este tema.

As letras de uma literatura colonial e as de inspiração bolamense, em particular, apontam-nos para um «projecto regional com consequências estético-literárias», (Mata, 1992: 21), sobretudo no caso da poesia de Carlos Semedo. As narrativas construídas nessa ocasião, os textos que vêm sendo construídos, depois da independência na Guiné-Bissau e por guineenses na diáspora e que foram abordados neste ensaio, não são mais do que uma forma de reconhecer os atalhos da história do país, isto é, o outro rosto da memória, a história reescrita pela literatura.

As reivindicações políticas e sociais motivadas, num primeiro momento, pela presença colonial no país e, num segundo momento, pela desilusão de promessas não cumpridas no pós-independência, não tolheram a manifestação poética, pois à medida que os poetas amadurecem no seu fazer literário assim também encontram, entre analogias e metáforas, fórmulas e roupagens para os seus escritos, de modo a que as suas vozes sejam escutadas aqui e ali, não em forma de panfletos, mas como um projeto literário nacional.

Muitos autores vão beber nas fontes da tradição oral – componente que faculta à literatura guineense a sua essência, a sua identidade – e daí procederem à introdução das línguas locais, dos adágios e provérbios populares nos seus textos, como forma de subverter e reconstruir a língua portuguesa. Todos esses textos, poesia ou narrativa, retratam, de alguma forma, a situação social do país. A própria narrativa tradicional é, por vezes, «ajustada» às situações vigentes de forma a serem vozes críticas. Isso faz dos escritos guineenses uma literatura atenta às questões sociopolíticas e culturais, por isso também lugar de expressão de tensões sociais, lugar da estética e da ideologia, e, de alguma forma, testemunho histórico.

Nesta senda, podemos falar de uma linguagem poética modelizada por um estilo de comunicação literária que desconstrói e reconstrói a língua portuguesa, que intermedeia essa língua com as línguas locais, fazendo daquela que foi língua-instrumento de colonização uma ferramenta cultural por adoção e apropriação. Assim, pode-se falar de uma língua literária que vem ganhando corpo, em que a sintaxe das línguas locais e os seus léxicos se misturam em função duma narrativa e duma poética que quer «*gerar* uma relação de empatia entre o receptor e o texto» (Mata, 1992: 71; sublinhado meu).

Diferentemente dos historiadores, os escritores criam mundos envoltos em roupagens estéticas, determinam sobre a vida dos personagens, tecem tramas, constroem modos de vida, *habitat* e definem o final das histórias, que pode ser feliz ou dramá-

tico, assim como o destino de cada personagem, sem que o leitor possa intervir ou participar desse projeto. Os personagens podem até, em alguns casos, confundir-se com os heróis da vida real pela verosimilhança. É, pois, essa flexibilidade das literaturas que vai facilitar o diálogo entre a história e a ficção, e essa relação pode possibilitar uma melhor compreensão do passado por parte das novas gerações (Cardoso, 2009).

Assim, os escritores assumem-se, por vezes, como porta-vozes de uma sociedade, recorrem às suas memórias pessoais e coletivas no processo de criação, o que pode tornar difusa a linha que separa a ficção da realidade. Em certos versos, nas falas de personagens e nas interferências dos narradores omniscientes chega-se a sentir a inquietação e a insegurança causadas pelos problemas sociais que vão e que voltam, assim como uma esperança viva em dias melhores. Tudo isso faz da literatura guineense parte da história da nação; história de um país em que o torrão natal continua a ser a nossa eterna paixão. E a cada tragédia que o país enfrenta acredita-se ser a última, porque as *mistidas* vão se multiplicando e «o tempo vai-nos mudando as cores, o olhar, as inquietações, as ambições. Ora deixa-nos voar embarcados nos nossos pequenos e grandes sonhos, ora abaixa-nos o céu, arrastando-nos pelo pó e a lama» (AAVV, 2004)... Nessa dinâmica, que se mostra lugar de passagem da «tocha», a literatura não se conforma, pois por maior que seja o desassossego, as letras encontram sempre um atalho para recriar mundos, linguagens outras e assim reescrever a outra história, sinal da sua vitalidade.

Sonhos, sangue, perplexidades, esperança... Um percurso pela poesia da Guiné-Bissau

Carmen Lucia Tindó Secco

*À Odete, para quem «a palavra é superior à pólvora»
e, por isso, pode tornar-se suave e dizer a vida.*

O CONTEXTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO, POLÍTICO: BREVES COORDENADAS

Guiné-Bissau situa-se na costa ocidental da África. Apresenta uma parte continental e outra insular, constituída por um cordão de ilhas separadas pelos canais de Geba, Bolama, Pedro Álvares e Canhabaque. Essas ilhas formam o arquipélago de Bijagós. Embora a extensão territorial da Guiné não seja grande, se distribui, por seu espaço continental e insular, uma complexidade étnica, linguística e cultural muito diversificada. Segundo René Pélissier, a Guiné-Bissau é um «mosaico étnico, uma Babel negra» (Pélissier, 1997: 31), onde convivem várias etnias e idiomas africanos.

Quando os portugueses chegaram à Guiné, no século XV, com as viagens de Nuno Tristão (1444) e Álvaro Fernandes (1446), a região já era habitada por diversos grupos oriundos do interior do continente. As etnias (balanta, manjaco, bijagó, papel, mandinga, fula, etc.) viviam disseminadas por variadas áreas. As populações do litoral estavam, em parte, submetidas aos mandingas islamizados, oriundos do Mali. A partir do século XVI, fundaram-se feitorias portuguesas, cujo objetivo principal consistia no comércio de escravos que eram exportados para as Américas.

Durante a colonização portuguesa, formou-se uma língua franca, o crioulo (o *kriol*), designado, também, o Guineense, resultante do contato entre a língua portuguesa e as línguas africanas faladas na Guiné. O *kriol*, conforme Filomena Embaló (e vários outros estudiosos), com base no *Dicionário do Guineense*, de Luigi Scantamburlo,

ter-se-ia formado entre o fim do século XVI e início do século XVII. No entanto, as opiniões divergem quanto ao local onde ele teria surgido. Para uns (Naro, 1978) teria sido em Portugal com a ida de escravos negros para lá ainda no século XV. De lá teria «emigrado» para a África. Outros estudiosos defendem que o berço da língua crioula foi Cabo Verde, como Peck (1988) e Kihm (1994) e, por fim, uma terceira corrente considera que foi na Guiné que ele se formou (Rougé, 1986) (Embaló, 2008: 102).

A política linguística, na época, era a de imposição do idioma do colonizador e de apagamento das línguas africanas e do crioulo. Este, concebido por essa política discriminatória como uma deformação do Português, experimentou uma situação de silenciamento maior. Contudo, convivendo com as muitas línguas locais, teve um papel importante, na medida em que era a língua utilizada pela maioria. Seu crescimento ocorreu principalmente na época das guerrilhas, tendo funcionado como forte instrumento de mobilização popular, de comunicação e de afirmação identitária. Com as lutas pela independência, os combatentes voltaram sua atenção para o crioulo, «já que as línguas nativas os dividiam e o português era língua do inimigo. Assim, na prática, o crioulo se tornou fator de coesão interétnica na luta contra o inimigo comum» (Couto, 2007: 386), convertendo-se na língua da «união nacional». Essa é uma das razões que explica, hoje, o fato de que, embora o português seja a língua oficial, o crioulo continue a ser, majoritariamente, empregado no dia-a-dia da Guiné-Bissau, sendo a língua da casa, dos afetos, enfim, a que define a multifacetada identidade guineense.

Configurada como uma colônia de comércio, a Guiné-Bissau quase não recebeu da metrópole infra-estrutura para o desenvolvimento cultural, tanto que, somente em 1920, surgiu o primeiro jornal e, em 1958, foi fundado o primeiro liceu: Liceu Honório Barreto. Havia, por parte da administração colonial, o incentivo à emigração dos caboverdianos para a Guiné, pois estes eram vistos como agentes culturais a serviço da colonização portuguesa. A conscientização em relação à presença opressora do colonizador foi crescendo; em 1956, fundou-se o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, o P.A.I.G.C., liderado por Amílcar Cabral.

A opressão colonial, no final dos anos 1950 e início dos 1960, causava fortes descontentamentos. O massacre de estivadores e marinheiros – trabalhadores do porto do Pindjiguiti – que se deu a 3 de agosto de 1959, como forma de calar a reivindicação desses operários, vai fazer com que se desencadeie uma série de ações dos revolucionários contra a presença do colonizador português. Essas ações vão desembocar na luta armada pela libertação que durou até 24 de setembro de 1973, quando foi, unilateralmente, proclamada a independência da República da Guiné-Bissau, somente reconhecida por Portugal em 10 de setembro de 1974.

Com o assassinato de Amílcar Cabral, pouco antes da independência, e com a proclamação desta, foi instalado um Conselho de Estado, presidido por Luís Cabral. O P.A.I.G.C., partido único, foi reconhecido pela Constituição como expressão suprema da vontade do povo. Em 12 de novembro de 1980, houve um golpe de Estado que aboliu a constituição e levou ao poder o «Conselho da Revolução», presidido por João Bernardo Vieira («Nino Vieira»), que se destacara como comandante guerrilheiro durante as lutas de libertação.

Conforme Moema Augel, tanto no período de Luís Cabral, como no subsequente, até o início dos anos 90, «a corrupção, o nepotismo, o compadrio dominaram. O discurso oficial prosseguiu pautado na permanente evocação do heroísmo dos combatentes pela pátria [...], na glória da revolução» (Augel, 2007b: 64). Nino Vieira se colocava como herói continuador de Amílcar Cabral. Contudo, foi com pequena diferença de votos que se reelegeu em 1994, nas primeiras eleições do período multipartidário, o que «patente[ava] a desconfiança e a insatisfação que grassavam no seio da população» (Augel, 2007b: 65). A instabilidade política no país crescia de forma evidente. Quatro anos depois, esse clima de desagrado aumentou mais ainda; Nino Vieira foi deposto por um golpe militar – um conflito que durou de 7 de junho de 1998 a maio de 1999. Até hoje, a Guiné tenta ultrapassar os agudos desequilíbrios causados por esse cruento embate de 1998-99 que «evidenciou a derrota do “antigo regime”, personificado em Nino Vieira, e pôs fim a uma era tida como heróica» (Augel, 2007b: 70) e fundadora da nação.

Após esse conflito, houve um governo provisório e, em 1999, novas eleições. O PAIGC foi derrotado, sendo vencedor, nas urnas, Kumba Yalá, que, em 2003, veio a ser deposto, também, por outro golpe de Estado. De acordo com Moema Augel, o temperamento instável desse presidente, que claramente dava preferência aos membros do governo que pertenciam à sua etnia balanta, provocou discórdias e choques internos: assim – comenta a pesquisadora –, «não surpreendeu, logo no ano 2000, o assassinato do cabeça da revolta militar de 1998, Ansumane Mane, embora os motivos nunca tenham sido inteiramente esclarecidos» (Augel, 2007b: 71).

Com a deposição de Kumba Yalá, novo regime provisório foi instalado na Guiné. Apesar do aspecto sério desse governo de transição, outro assassinato desestabilizou, mais uma vez, o país: em 6 de outubro de 2004, foi morto o General Veríssimo Seabra, ligado a Ansumane Mane. Observa-se que uma sucessão de golpes, homicídios e crises foi abalando profundamente o tecido político-social guineense.

Carlos Lopes, em seu livro *Compasso de espera*, chama atenção para o fato de as eleições – que deveriam ser expressão máxima da democracia – poderem, «em contextos de confrontação e propostas autoritárias, se transformar em plataformas violentas de erosão da ordem» (Lopes, 1997: 143-144), por intermédio de sanguinolentos

tos assassínios e combates. Essa análise, feita, em 1996, pelo mencionado sociólogo guineense, antevia o que aconteceria, nos anos seguintes, na Guiné-Bissau.

Em 2005, após um sufrágio que decorreu sob muita tensão, Nino Vieira foi de novo eleito presidente. Sua figura, todavia, despertava insatisfação em determinados segmentos da sociedade, tanto que, quatro anos depois, foi assassinado, em 2 de março de 2009. Mais uma vez, ressentimentos e vinganças envolveram a Guiné em pesada atmosfera de desencanto, medo, inconstância política. Outro alvo dessa complexa convulsão política foi o poeta e ex-ministro Hélder Proença, uma das significativas vozes poéticas da militância guerrilheira, assassinado, covardemente, em 5 de junho de 2009.

Todas essas violências foram e vão consumindo o grande sonho de liberdade e de uma nação justa, proclamado por Amílcar Cabral. A antiga «Guiné-Portuguesa» que encabeçara as lutas anticolonialistas na África vai-se distanciando, dessa forma, das utopias libertárias propulsoras de sua independência. Após a libertação, de acordo com Johannes Augel, «o aparelho estatal e o partido único transformaram-se, pouco a pouco e cada vez mais, num instrumento em função do autoprivilegiamento da classe dirigente» (Augel e Cardoso, 1996: 71). O multipartidarismo e as eleições democráticas acenaram com esperanças de progresso e desenvolvimento, entretanto, as dissensões internas não se resolveram, pelo contrário, as divergências políticas se acirraram e as desigualdades sociais se tornaram mais intensas. Para Moema Augel, a Guiné ingressou nos anos 2000 com sérios problemas conjunturais não resolvidos, com cisões profundas em seu corpo social, político, étnico, religioso. Segundo a estudiosa,

na Guiné-Bissau do terceiro milênio [...], os efeitos do neocolonialismo continuam a se fazer sentir, grupos estrangeiros estão presentes no país numa concorrência desleal, as entidades multilaterais esbanjam milhões em esforços de influência muitas vezes através da corrupção, da bajulação [...] (Augel, 2007b: 75).

A atual literatura guineense, alegoricamente, aponta, de modo crítico, para muitas dessas questões. É o que pretendemos demonstrar nos itens a seguir.

AS LETRAS GUINEENSES E OS ALICERCES DOS SONHOS

As letras guineenses, em razão de fatores históricos e sociais, apresentaram um desenvolvimento tardio. A literatura oral (estórias, adivinhas, provérbios), as crenças e os mitos pertencentes às tradições locais é que constituíam o arcabouço cultural da

Guiné-Bissau. Os mais velhos eram, assim, os transmissores de uma história viva.

A recolha das tradições que circulavam em crioulo foi feita pela primeira vez pelo Cônego Marcelino Marques de Barros, quando publicou *Litteratura dos negros: contos, cantigas e parábolas* (1900). Após a independência, foram editadas duas coletâneas de contos da tradição oral guineense: uma de adivinhas (dibiñas), intitulada *'N sta li 'n sta la* (1979a), e outra de estórias, sob o título *Jumbai* (1979b), ambas organizadas por Teresa Montenegro e Carlos Morais. Ainda hoje não é muito extensa a bibliografia sobre as tradições guineenses, embora algumas publicações já tenham sido produzidas como, por exemplo, uma reunião de contos mandingas e vários livros coordenados por Carlos Morais e Teresa Montenegro. Desta autora não poderíamos deixar de mencionar *As enxadas do rei* (1995), contos que abordam a mitologia dos animais no imaginário guineense. De 1996 a 1998, o INEP, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau, chancelou a edição de um livro de poemas inteiramente em crioulo, *Kebur. Barkafon di poesia na kriol* – uma coletânea que contou com o trabalho poético de vários autores – o número 1 de uma série (Coleção *Kebur*) de oito obras. Moema Augel, estudiosa da literatura e história da Guiné-Bissau, muito contribuiu para trazer à luz obras inéditas de autores que nunca tinham publicado um livro individual. Infelizmente, com o conflito de 1998, o INEP foi atingido, tendo sido muitas de suas publicações destruídas.

As antologias existentes sobre literaturas africanas de língua portuguesa costumam dar pouco relevo aos poetas guineenses. Manuel Ferreira, em *No reino de Caliban* (1975), cita apenas seis poemas de Baticã Ferreira. Mário de Andrade, em suas antologias (1975) *O canto armado* e *Na noite grávida de punhais*, menciona somente dois poetas: Agnaldo Regalla e José Carlos Schwarz. Em 1990, foi publicada a *Antologia poética da Guiné-Bissau*, um dos trabalhos um pouco mais completos sobre a produção poética guineense. Em 1991, Rogério Andrade Barbosa, professor brasileiro que morou cinco anos em Bissau, editou a antologia *No ritmo dos tantãs*, incluindo oito poetas, o que veio a contribuir, também, para a divulgação da poesia feita na Guiné-Bissau.

Estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa assinalam o início da literatura da Guiné-Bissau nos anos 20 e 30 do século XX, quando surgiram os primeiros textos escritos, cuja temática se ocupava da natureza guineense. Destacam, por exemplo, *Poemas*, de Carlos Semedo, poeta da Ilha de Bolama. Nessa fase, segundo Inocência Mata, a literatura apresentava, ainda, uma visão colonial, pois, apesar de a temática estar ligada à terra, «os textos, ideologicamente, efetuavam, na verdade, uma apologia do colonizador» (Mata, 1995: 359).

A fase nacional da literatura guineense começa a se delinear, timidamente, com António Baticã Ferreira, cujos poemas buscam a identificação com a terra natal, tra-

tada ainda idilicamente. O autor figura em *Poesia e ficção* (1972) e em *Poílão* (AAVV, 1973), caderno de poesias de onze autores, publicado pelo Grupo Desportivo e Cultural do Banco Nacional Ultramarino. Baticã, por ter vivido fora da Guiné, passa em seus versos a angústia do exílio. Canta a saudade da infância na Guiné e o mar, na sua poesia, apesar de pouco recorrente, se apresenta como signo da vastidão que separa o poeta do passado, tornando-se uma representação metafórica da solidão sentida pelo eu-lírico.

Podemos afirmar que, entre 1945 e 1977, a literatura produzida na Guiné-Bissau caracterizava-se por uma dicção guerrilheira e nacionalista, que combatia, criticamente, o colonialismo português, a miséria, a exploração. A poesia desse período se revela, então, como expressão de um corpo armado, no qual sangue e sonhos se misturavam numa mesma orquestração utópica, que partilhava a esperança da pátria liberta.

No quadro desse nacionalismo libertador, dois poetas se singularizaram no panorama literário bissau-guineense: Amílcar Cabral, cuja obra poética foi escrita entre os anos 1940 e 50, e Vasco Cabral, cujos poemas iniciais datam de 1955. O primeiro, geralmente, é arrolado também em antologias caboverdianas, pois, embora nascido na Guiné, era filho de caboverdiano e viveu grande parte da adolescência e juventude em Cabo Verde. Do ponto de vista literário, sua poética apresenta dois momentos: o da problemática da insularidade tipicamente caboverdiana, e o da matriz social, de combate. A poesia de Amílcar evolui, desse modo, de um telurismo insular a um canto ideológico de denúncia. Em seus versos, ressoam vozes populares que se indignaram com as contradições sociais. Interessante notar também a mudança semântica por que passam as metáforas do mar em seus poemas: na primeira fase, o sujeito poético era prisioneiro das águas marítimas que o cerceavam no restrito universo cultural das Ilhas; na segunda fase, o oceano se configura como veículo de sua revolta, pois é através dele que seus gritos e protestos se lançam em direção a outras consciências guerrilheiras:

[...]

*Meu grito de revolta ecoou pelos vales mais longínquos da Terra,
atravessou os mares e os oceanos,*

[...]

*Meu grito de revolta fez vibrar os peitos de todos os Homens,
confraternizou todos os Homens
e transformou a Vida...*

[...]

(Cabral, *apud* AAVV, 1990: 39)

O mar é metaforizado como a estrada para a conquista da liberdade, como canal de conscientização dos africanos dispersos pelo mundo. A poesia de Amílcar define-se, portanto, na segunda fase, relacionada à estética marxista, ao realismo crítico, às denúncias sociais.

Amílcar Cabral foi o grande mentor intelectual das lutas libertárias do PAIGC. Em seu livro *A arma da teoria*, defendeu a urgência da politização dos povos africanos oprimidos, ressaltando o imperativo da luta de libertação nacional, entendida esta como acto de cultura: «Um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre, a não ser que [...] retome os caminhos ascendentes de sua própria cultura» (Cabral, 1978: 225). Seus poemas e, principalmente, seus discursos se converteram não apenas em arma de crítica ao colonialismo e em alicerce do sonho de independência da Guiné e Cabo Verde, mas também em textos de defesa da urgência da preservação cultural das tradições africanas.

Vasco Cabral é o outro poeta dessa geração dos sonhos. Foi indicado, por vários estudiosos das letras africanas, como marco da literatura nacional guineense; começou a produzir na mesma época em que se dava o nascimento da moderna poesia angolana e moçambicana. Companheiro de Amílcar Cabral na Casa dos Estudantes do Império (C.E.I.), em Lisboa, Vasco Cabral participou do movimento que propugnou por dar visibilidade à poesia negra escrita em língua portuguesa. Conviveu na C.E.I. com Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Eduardo Mondlane, Mário de Andrade e outros. O poeta clamou pela coragem e determinação nacionalista de seu povo para se livrar da opressão colonial portuguesa. Buscou o exemplo de Amílcar Cabral e acusou as humilhações sofridas pelos guineenses. Em 1981, publicou *A luta é a minha primavera*. O mar, embora não seja uma constante em seus versos, aparece, em alguns poemas, com as seguintes conotações: a das águas da infância que a opressão desfigurou; a da revolta que encharca a memória do poeta ao recordar o cais de Pindjiguiti, manchado com as nódoas do massacre cometido; a do oceano, associado à poesia que se apresenta como canto épico em prol da independência da Guiné: «[...] A poesia está na vitória/ quando a luta avança e triunfa/ e chega a Primavera» (Cabral, *apud* AAVV, 1990: 60).

Na ocasião da independência da Guiné-Bissau, pouquíssimos eram os poetas e escritores que haviam conseguido editar suas obras. As antologias poéticas tiveram, assim, um papel importante na divulgação da produção literária guineense e contribuíram para a formação de um paradigma literário nacional. Tentando atenuar os problemas econômicos dos autores que não tinham condições de custear suas publicações individualmente, as coletâneas surgiram como representações coletivas das vozes poéticas existentes no país. Data de 1977 a primeira antologia, *Mantinhas*

para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau («mantenhas», em crioulo, significa «saudações»), reunindo, entre outros, os poetas Hélder Proença e José Carlos Schwarz. A segunda, *Momentos primeiros da construção. Antologia dos jovens poetas*, sai em 1978 e, no ano seguinte, em Bolama, é publicada uma terceira, intitulada *Os continuadores da revolução e a Recordação do passado recente* (AAVV, 1979).

A estética dessas coletâneas pautava-se, principalmente, por uma dicção social que fazia a denúncia da repressão colonialista; os poemas celebravam a libertação conquistada, exaltavam heróis guerrilheiros, entre os quais Amílcar Cabral. Além dessa dimensão ideológica, muitos poemas cantavam a necessidade de afirmação da Mãe-África e da identidade negro-africana. Outro aspeto importante dessas antologias foi a utilização do crioulo como língua literária. José Carlos Schwarz consagrou-se como um dos poetas dessa vertente crioula da poesia guineense.

Em *Mantenhadas para quem luta*, Hélder Proença, além de prefaciador da antologia, ao lado de outros poetas, é uma voz atenta que se rebela contra o imperialismo e a escravidão: «[...] As lágrimas que se desprendem são teu suor!/ O suor da tua escravatura!/ ÁFRICA MÁRTIR» (Proença, *apud* AAVV, 1993: 48-49). Suor e sangue são metáforas recorrentes da opressão colonial, mas se convertem, também, em líquidos germinantes de sonho e esperança, nos versos dos poetas dessa geração: «[...] Minha indignação, Mãe África/ é o florescer da esperança,/ [...] / é a minha juventude encarnada nos ideais de Amílcar [...]» (Proença, *apud* AAVV, 1993: 49).

A antologia *Mantenhadas para quem luta!* pode ser entendida como uma das balizas da poesia guineense nacionalista, pois colige poemas, nos quais os sonhos expressam a utopia da nação, enquanto o sangue se configura ambivalente, ora remetendo às veias abertas e dilaceradas pela exploração, ora significando uma espécie de alimento revolucionário de expectativa em relação à libertação. Os poemas «Camarada Amílcar» (Regalla, *apud* AAVV, 1993: 9) e «Aquele lágrima de sangue» (Regalla, *apud* AAVV, 1993: 11) são exemplos desse tipo de poesia, em que pulsa «o sangue da revolta», a indignação pela morte dos trabalhadores inocentes «que tombaram em Pindjiguiti» (Proença, *apud* AAVV, 1993: 47).

Essa geração de poetas ergueu os alicerces do sonho libertário e, mesmo após a independência, até o final dos anos 1980, manteve um discurso crítico que buscava afirmar a multifacetada identidade guineense, discutindo dificuldades sérias existentes no país e o desconhecimento de África por muitos de seus filhos:

*Fui levado
A conhecer a Nona Sinfonia,
Beethoven e Mozart
Na música,*

Dante, Petrarca e Bocácio
Na literatura.
[...]
Mas de ti, Mãe África,
Que conheço eu de ti
A não ser o que me impingiram?
[...]

(Regalla, *apud* AAVV, 1990: 118)

Muitas composições poéticas do período pós-independência – entre as quais as de Helder Proença, Agnelo Regalla, Antonio Soares Lopes (Tony Tcheka), Pascoal D Artagnan Aurigema, Francisco Conduto de Pina, Félix Sigá –, conquanto façam críticas ao social e percebam as incertezas do presente, ainda demonstram uma certa crença num mundo melhor, havendo, por vezes, em seus versos, uma perspectiva de futuro e uma preocupação com os tempos de transformação:

[...]
O tempo esculpe em nós
o seu curso
[...]
Pagamos hoje
O custo dos tempos vindouros
Ó povo meu
Suor e sangue fazem pátrias
Abnegados e convictos
Antecipemos o futuro
Para que o presente se firme em Paz

(Sigá, *apud* AAVV, 1990: 234-235)

Observamos que, nesse poema, ainda as metáforas do suor e do sangue se fazem presentes e forjam a construção de uma pátria idealizada. Também, em *Não posso adiar a palavra*, de Helder Proença, essas imagens se fazem ler, reafirmando a estética de compromisso com os ideais de luta e com os sonhos de Amílcar Cabral: «[...] sobre charcos de sangue/ nós cantaremos/ [...] e conhecerão a força do nosso canto! [...]» (Proença, 1982: 33).

OS AVESSOS DA ESPERANÇA E O LIMIAR DE UMA ESCRITA QUE RESISTE À CATÁSTROFE

Propositadamente, escolhemos encerrar o item anterior com versos de Hélder Proença que remetem ao tempo das utopias de construção da nação guineense. Hoje, contudo, na Guiné, esse canto perdeu a força e o encanto, foi brutalmente calado. O assassinato de Hélder Proença, em 2009, decreta o fim dos sonhos de Amílcar, a exacerbação de uma era de catástrofes e perplexidades.

Em ensaio datado de 1994, o sociólogo Carlos Lopes já alertara para o modo como o sonho nacionalista se distanciara da concepção de Amílcar, ao ser posto em prática por algumas das administrações políticas do Estado que reduplicaram determinadas práticas, estruturas e modelos advindos da potência colonial, sem respeitar a historicidade própria dos grupos étnicos autóctones (Lopes, 1994).

Appiah partilha dessa opinião, quando explica que o ocorrido, em muitos países africanos após suas independências, é que muitos deles perpetuaram vivências conjunturais e vícios próprios dos estados coloniais (Appiah, 1997: 230).

Centremo-nos nos anos 1990, quando se acentuaram, na Guiné, os processos histórico-sociais desencadeadores dos avessos da esperança, instalando, não só nas consciências de muitos poetas, intelectuais e cidadãos do povo, mas também na pele dos poemas, uma descrença frente às antigas promessas e ideologias libertárias.

Como acontece nas literaturas de Angola, Moçambique e Cabo Verde, também, na poesia da Guiné-Bissau da pós-independência, o desencanto, em razão do não cumprimento de justiça e igualdade sociais, deu lugar a uma poesia que se afasta do tom épico-revolucionário, enveredando por um lirismo dos afetos. O nós guerrilheiro da poética de conclamação à luta é, em alguns poetas e em suas respectivas obras, substituído por uma dicção lírica intimista, na qual o sujeito poético assume a primeira pessoa do singular. Relações de intimidade e amor passam, então, a inspirar algumas das criações literárias: «[...] Embebedo-me/ Na paixão da alma/ E na dor do amor [...]» (Semedo, 1996a: 81).

Nos dois livros de Odete Costa Semedo, *Entre o ser e o amar* e *No fundo do canto*, o amor está presente na valorização das pessoas, das tradições, dos rituais, dos costumes, enfim, da terra guineense. Em meio à memória de guerras que destroçaram a Guiné, os poemas de Odete Semedo são hinos aos sentimentos e à necessidade de escrever, de poetar e «poemar», para não sucumbir diante das atrocidades e para deixar registrada a própria história. Escrever se torna, antes de tudo, uma forma de sobreviver e resistir, de afirmar a vida, de proceder, a contrapelo, à reescrita da história.

Desde seu primeiro livro, com clareza em relação às fissuras identitárias existentes no país, Odete questiona em que língua escrever: no crioulo, língua dos afetos e sensibilidades locais? Ou no idioma português que foi imposto pelos colonizadores? Há, em seus versos, a consciência de que a colonização portuguesa usou a língua como um dos principais agentes de imposição cultural e política. Subalternizando a língua do outro, «o centro [ou seja, o colonizador europeu] sempre apagou as diferenças» locais (Padilha, 2002: 169). Com lucidez, o sujeito poético percebe que o crioulo é a língua das raízes guineenses, das afetividades, da oralidade, da fala, enquanto que o português é a língua da escrita imposta pelos colonizadores europeus:

[...]
Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?
[...]
Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
[...]

(Semedo, 1996a: 11)

Assim, conclui o eu-lírico: «[...] netos e herdeiros/ Saberão quem fomos» (Semedo, 1996a: 13). Apesar de haver, nos poemas de Odete Semedo, a constatação de crises internas que desestabilizaram o tecido social guineense, perpassa, por seus versos, uma tênue esperança de que, um dia, seu país se harmonize e seu povo, formado por tantas etnias, possa melhor se entender:

(Re)unidos assim
Para nos entendermos como?
Se não te entendo
E se tu não me entendes?

[...]
(Re)unidos assim
E assim unidos
Que nos entendamos!

(Semedo, 1996a: 67)

No fundo do canto se constitui, segundo Moema Augel, como um «cantopoema» (2007a: 185) desesperado de preservação das identidades da terra. A crença nos irans, os ritos tradicionais, o emprego intencional do crioulo, as canções das Mães-Grandes, tudo se mistura às lembranças dos horrores das guerras, aos desejos de esquecer a barbárie e de lembrar, apenas, os costumes, os paladares, as religiosidades locais. Os traumas da guerra, a dor e o sangue da Guiné são, alegórica e poeticamente, revisitados pela escrita de Odete. Esta é uma «artista da palavra» (Augel, 2007a: 186), uma vez que consegue transfigurar em poesia memórias dolorosas de sua gente e sua terra. Não só o poder de recordar se faz transgressor, porém, principalmente, o emprego do *kriol*, conforme argumenta Moema Augel:

O processo de recordação, reflexão, de testemunho, de desnudamento do passado (e do presente) e de ridicularização ultrapassa largamente os registros que envolvem apenas revivescências. É, entretanto, apenas um dos muitos recursos utilizados. [...] O surgimento de enunciados crioulos dentro do texto em português é sempre proposital e assinala uma atitude de liberdade [...] (Augel, 2007a: 194-195).

Também Tony Tcheka usa, subversivamente, o crioulo em sua poética, mesclando-o ao português. Tem clareza – assim como Odete e outros poetas, linguistas, educadores – de que um «povo sela a sua libertação, na medida em que reconquista a sua palavra» (Freire e Guimarães, 2003: 29); para o referido poeta, a utilização das línguas guineenses é uma forma de assumir sua pertença identitária: «Nas batidas suingadas da alma tabanka/ vamos sublimar o canto magoado da terra suarenta // – o bombolom vai ressoar/ Kilis ku ka ta murri¹» (Tcheka, 2008: 59). Metáfora da musicalidade guineense, o *bombolom* se coloca também como representação metafórica da poesia do autor, cujos ritmos e sonoridades vão ao encaicho das matrizes guineenses ancestrais.

Tony Tcheka é o pseudônimo literário de Antonio Soares Lopes Júnior, cuja estreia

(1) A expressão em crioulo significa «aqueles que não morrem».

como poeta ocorreu em 1976, quando começou a participar de jornais e antologias. Foi co-prefaciador de *Mantinhas para quem luta!*, em 1977. Foi, ainda, organizador da antologia *O eco do pranto*, em 1992. No ano de 1996, publicou *Noites de insónia na terra adormecida*. Nessa obra, seus poemas revelam, de um lado, um forte tom crítico-social; de outro, a par de inúmeras desilusões ao redor, uma esgarçada esperança, como podemos depreender dos seguintes versos:

[...]
*Coloco andaimos
nos alicerces do tempo
perscruto os ventos
circunciso as ondas
nego a convivência da paciência
que amordaça a fala
e cala o sentimento*

*Exorcizo o paludismo
Apeio a poliomielite
Amputo a desgraça
E eis a graça da criança
Florescendo a vida*

(Tcheka, 1996: 125)

Os versos de Tony Tcheka encenam, poeticamente, dramas vivenciados pelos povos da Guiné-Bissau; focalizam personagens do cotidiano de seu país: o lavrador, a mulher, a criança, cujas vidas foram prejudicadas pela guerra, pela fome, pelas doenças. Sua *poiesis* desvela aguçado grau de consciência crítica, chamando atenção para as aflições, angústias e distopias que surgiram no contexto guineense pós-independência, como consequência das experiências fracassadas e dos sonhos perdidos.

*Guiné, minha flor de canteiros perdidos
és a rosa sumida que os dedos avelhantados
[...]
rosa assim és Guiné
na pétala que dói
minha rosa ferida
resvalas na foice fria da memória esquecida
[...]*

(Tcheka, 2008: 22)

As metáforas da «rosa ferida» e da «foice fria da memória» exprimem, alegoricamente, a distopia de uma nação que se livrou do colonialismo, mas que não soube cultivar os canteiros da paz e da liberdade. Há, nos poemas de Tcheka, uma respiração entrecortada e entrecortada, que traduz uma «ânsia gotejando/ no pulmão da terra tísica» (Tcheka, 2008: 21). Essa é uma imagem contundente que o sujeito lírico plasma de sua terra, constantemente obrigada a se debater, em meio a guerras e opressões. Porém, ao mesmo tempo em que reconhece a fragilidade de uma Guiné «tísica» e ofegante, a compara, em outros versos, à força da Mulher Grande da tradição guineense. Mulher, não apenas símbolo de luta e resistência, de preservação dos costumes e raízes, mas também expressão de erotismo e desejos.

Mulher da Guiné
corpo veludo sossego
musicado em sons de flauta
[...]
caminha fêmea como a tua Guiné
a novos partos de sabura.

(Tcheka, 2008: 13)

Sinesteticamente descrita, a mulher se confunde com a terra, ambas recobertas de maciez e musicalidade. Tato e audição ressaltam a sensualidade da fêmea, cuja carnadura desperta paladares que imprimem, no corpo feminino e no do poema, um gosto de frutas tropicais: a «manga», a «goiaba», a «abacate» (Tcheka, 2008: 12). Tcheka sabe que vive um tempo «depois da esperança», contudo, mesmo assim, sonha com os ritmos do «[...] silabar/ do sikó da desesperança/ vencida» (Tcheka, 2008: 53).

Outros poetas do fim dos anos 1990 também expressam suas perplexidades diante dos problemas internos da Guiné. Moema Augel, em seu livro, *O desafio do escombros*, por nós já diversas vezes citado, discute, entre outras questões: a diversidade de etnias do território guineense; as pressões econômicas que tornam periférica essa nação, dentro do próprio continente africano e, principalmente, fora. Os poetas Huco Monteiro e Respício Nuno também acusam, em seus versos, esse desenraizamento identitário da Guiné. O sociólogo Carlos Lopes, analisando a crise política na Guiné, já em 1997, chamara atenção para essa questão:

[...] *verifica-se uma desmobilização em relação às formas «tradicionais» de intervenção política. A ética cívica do dever, do temor da sanção de grupo, dos valores colectivos é seriamente posta em causa, dando lugar ao hegemónico, ao competitivo*

e ao individualista (Lopes, 1997: 127).

Temas como o desassossego são recorrentes nessas novas vozes poéticas guineenses, cuja revolta se volta contra a constante desgraça que cinge e ameaça todos. Respício Nuno, alegoricamente, culpa os abutres, por serem responsáveis pelos infortúnios na Guiné: «Os irans estão chocados/ as doenças se alastraram/ as pessoas endoideceram e isso trouxe a desgraça/ [...]» (*apud* Augel, 2008: 218)

Contudo, a par da perplexidade frente à desdita e à brutalidade vivenciadas pela nação guineense, observamos que algumas das vozes mais recentes da poesia, no mais fundo da desesperança, ainda alimentam um sincero desejo de serem superadas as *mufunesas*². Huco Monteiro, por exemplo, no poema «Sinais de Paz», citado por Moema Augel, assume a coragem de resistir de pé, imaginando o «amanhã como um farol» (*apud* Augel, 2008: 207), que iluminará, um dia, a pátria despedaçada.

Também Waldir Araújo, jovem poeta que despontou recentemente no panorama do conto e da poesia guineenses, concebe a literatura como espaço que possibilita rupturas, propiciando, desse modo, pela linguagem, a ultrapassagem dos pesadelos e horrores guardados na memória. Embora viva num tempo de incertezas, não abdica de sonhar, mesmo que seja um «sonho tecido» «no limiar» (Araújo, 2009) das catástrofes. Com palavras indignadas, o sujeito poético critica o presente, porém ainda vislumbra possibilidades de futuro: «[...] Revoluciono o tal verbo/ [...] Do horizonte, fito o futuro/ Por fim, salta do muro!» (Araújo, 2009). A imagem do muro configura a ideia do limiar que caracteriza a escrita poética guineense produzida nos últimos tempos. É a própria alegoria de um escrever à beira, na corda bamba, isto é, no limite do ser que, desesperadamente, luta para não se dobrar ao peso dos desencantos.

As composições poéticas de Tony Tcheka e Odete Semedo também buscam resistir às intempéries políticas, poetizando a dor para que a memória das matrizes culturais guineenses não venham a se perder totalmente. Odete tem respeito grande por suas raízes, crenças, tradições, deixando aflorar seus sentimentos, quando escreve. Não deixa cair no esquecimento a história de seu país. Longa é a história da Guiné, formada por rico imaginário social; por um caldeirão de diversas culturas, religiões e etnias; por uma triste cartografia de guerras e sangue. Intertextualizando seus versos com os de Hélder Proença, autor de *Não posso adiar a palavra*, e com Tony Tcheka, organizador da antologia *O eco do pranto*, Odete Semedo expressa suas razões de continuar a escrever:

(2) *Mufunesa*, em crioulo, significa azar.

[...]
quis deixar no poema
 figura de gente
vivente sem encanto
 dos ímpios
o sangue derramado
 algures...
[...]

a intenção era fazer
 poemas
para não adiar a palavra
 com ecos do pranto
 transformados em canto
e gargalhadas alegres
de mantilhas para crianças
[...]

 ... *que desilusão:*
nem uma palavra aponte
Era apenas mais um sonho

(Semedo, 2007a: 31-32)

Perplexidades e expectativas, desilusões e sonhos se alternam no vento poético da escrita de Odete. É uma *poiesis* de viagens, gritos e danças por dentro de si mesma, das tradições e da história da Guiné-Bissau. Não mais há as utopias libertárias, nem as palavras de ordem revolucionárias. Não mais há o dilema de hesitar em que língua escrever, pois, hoje, a poetisa sabe a hora certa em que deve usar cada uma dessas línguas, ambas suas, por posse e direito. Atravessando os textos de Odete, bailam o crioulo e o português, que, em harmoniosos embates, expressam quimeras e contradições, sabores e dissabores – ou dizendo em *kriol*: «Saburas e mufunesa»:

[...]
Poesia
canto
no fundo do meu canto

*o meu chão
a minha terra
macaréu fustigando
saburas e mufunesa*

(Semedo, 2007a: 165)

Assim, Odete define sua poesia. Como ela, também Tony Tcheka, Félix Sigá, Huco Monteiro, Respício Nuno, Waldir Araújo, entre outros, procuram, pela palavra, pela língua, resistir à corrupção e à violência dominantes na Guiné. A atitude depreendida nesses poetas é semelhante à de Paul Celan, poeta judeu, sobrevivente do Holocausto, que, ao receber o Prêmio Literário de Bremen, revela o motivo de sua escrita:

No meio de tantas perdas, uma coisa permaneceu acessível, próxima e salva – a língua. Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. [...] Nesses anos e nos seguintes tentei escrever poemas nesta língua: para falar, para me orientar, para saber onde me encontrava e aonde isso iria me levar, para fazer o meu projeto de realidade (Celan, 1996: 33-34).

Sem saber prever os possíveis rumos que a Guiné-Bissau pode vir a tomar, parodiando Ki-Zerbo (2006), poderíamos indagar: «Para quando a Guiné?!»... Mas, tendo clareza de que os poetas guineenses lutam com o poder da língua (ou melhor, das línguas, pois usam conscientemente o *Kriol* e o Português), das palavras e dos afetos, escolhemos, para encerrar nosso percurso pela poesia da Guiné-Bissau, um poema de Odete Semedo, cujo título menciona o *tchintchor*, pássaro anunciador da chuva e das boas novas:

[...]
*Os meninos da minha terra
vão acompanhar-me no coro
de silimbique-nbique³
juntaremos os nossos risos
as nossas vozes
perguntando à cabra cega
aonde vais (nunde ku bu na bai)
– Vou buscar leite
para os meus meninos*

(3) Jogo infantil da tradição guineense.

*As nossas mãos
jogando ori
ágeis e lépidas
caroço a caroço
[...]*

Construindo

(Semedo, 2007a: 163-164)

Que *tchintchor*, em breve, possa, então, anunciar, no real, para a Guiné, a «chuva»!

A literatura guineense está viva

António Soares Lopes Júnior «Tony Tcheka»

*Quando a poesia canta,
a mão do poeta dança na cintura da pena...!*

André Mendes

Nas calendas gregas ficam os tempos que elegiam a Guiné-Bissau como «espaço vazio no panorama literário de língua portuguesa». Na verdade, os registos existentes não ajudam a formalizar opiniões definitivas sobre quem fez o quê, quando e como. O passado terá necessariamente de ser consultado por investigadores e estudiosos desta matéria. Dos trabalhos do Cônego Marcelino Marques de Barros que remontam à década de 1870, passando pelo romance de Fernanda de Castro *Mariazinha em África* (1925), por *Auá. Novela negra* de Fausto Duarte (1934), muito há a esmiuçar.

O Desafio do escombro (2007b) de Moema Parente Augel, precedido da obra *A nova literatura da Guiné-Bissau* (1998a) da mesma autora, são contributos incontornáveis para o conhecimento e estudo da literatura guineense, mas que importa aprofundar. O facto da própria imprensa, pelo que julgo saber, ter dado o pontapé de saída com a publicação dos jornais locais apenas na década de 1920 (*Ecos da Guiné* (1920); *Voz da Guiné* (1922); *Pro-Guiné* (1924); *O Bolamense* (1956), jornal guineense considerado de maior impacto cultural e literário) é algo que é preciso aprofundar. Foi, pois, um período em que o chumbo quente entrou numa tipografia na antiga capital, Bolama, de onde saíram as referidas e, também, primeiras publicações de jornais com alguma periodicidade. Estas e as demais informações avulsas fazem crer que é deveras necessário uma investigação criteriosa e com maior rigor sobre a(s) literatura(s) e a história da(s) literatura(s) guineense(s).

Mas hoje algo mudou. Escreve-se mais, embora se continue a publicar pouco. E a questão editorial prende-se com a ausência de sensibilidade para as questões de

natureza cultural e literária, por parte dos governantes, mas, claro está, com a difícil situação económica e a instabilidade política que tem sacudido o país nos últimos anos, marcada por graves perdas de vidas humanas e perdas materiais, as letras, as artes, enfim, tudo o que se relaciona com a cultura foi empurrado para a periferia das periferias.

As oportunidades têm-se esfumado nos actos tresloucados e irresponsáveis de muitos que teriam por obrigação construir e consolidar os alicerces da grande casa Guiné-Bissau. Porém, os escritores, músicos e artistas plásticos negam o estatuto de derrotados. Porfiam criando. Insistem na lírica. Optam pela via artística, porventura a mais consentânea com os sinais da terra, com o pulsar do quotidiano e o sentimento escancarado nas caras anónimas pungidas de mágoas encruadas. Caras anónimas que, todos os dias, procuram nas balobas [santuários] sagradas o segredo de tanta inércia para as questões de desenvolvimento e tamanha desfaçatez e sanha abrupta e destruidora quando se trata de queimar, odiar, matar, adiar. E não se trata apenas de rima teclada magicamente em «ar»; senão, teríamos o primado de amor e ardor, a insuflar a sociedade, com partículas plasmadas de solidariedade e fraternidade, elemento base da idiossincrasia guineense. Mas isto são contas de um outro rosário, que não este. Será desfiado no altar dos tempos novos que não podem tardar mais.

E nem me vou deter em considerações à volta das mais recentes publicações. Que me perdoem os desaparecidos José Carlos Schwarz, *Ora di Kanta Tchiga* (apud Augel, 1997), Jorge Cabral, *Marinheiros da solidão* (1998), Pascoal D'Artagnan Aurigema, *Djarama*, (1996), Vasco Cabral, *A luta é a minha primavera* (1981), Hélder Proença, *Não posso adiar a palavra* (1982)... E aqueles que continuam a marcar presença nos escaparates e nas lides literárias como Teresa Montenegro e Carlos de Moraes, '*N sta li, 'n sta la* (1979a), *Djunbai* (1979b); Félix Sigá, *Arqueólogo da calçada* (1996); Abdulai Sila, *Mistida* (1997); Conduto de Pina, *O silêncio das gaivotas* (1997); Filinto Barros, *Kikia Matcho*, (1997); Carlos-Edmilson Vieira, *Um cabaz de amores* (1998); Filomena Embaló, *Tiara* (1999); Mussá Turé, *Guiné* (2001); Rui Jorge Semedo, *Stera di Tchur* (2001); Nelson Medina, *Sol na mansi* (2002); Odete Costa Semedo, *No fundo do canto* (2003); Marinho de Pina, *Fogo fácil* (2006); Tomás Paquete, *Estados d'Alma* (2007); Waldir Araújo, *Admirável diamante bruto* (2008); Silvano Gomes, *Mundo kebur*. Eu já me penitenciei e perdoo-me.

A consideração que teço nas próximas linhas é um convite – à boa maneira da terra, com a esteira estendida, toda aberta – para uma incursão pelos novos valores da poesia guineense que estão aí, batendo-nos à porta, pois «As ervas sem luz gritam na escuridão».

Sou tentado a fazer menção ao lançamento da antologia poética juvenil da Guiné-Bissau, *Traços no tempo*, em Lisboa em 2010, com previsão da sua apresentação em

Bissau (Lima, 2010). É o primeiro volume de uma antologia que nos apresenta 23 jovens autores. Alguns vivendo na diáspora por força de uma formação académica, onze em Portugal, um em Londres, outro em Dakar e os restantes dez lavrando e erguendo as *firkidjas* [bases] de sustentação de uma Nação que teima em escapular por entre os dedos daqueles que seriam os seus construtores naturais. E vale aqui um reparo que tange ao género: desta plêiade, apenas três são do sexo feminino.

A referida antologia totaliza 112 poemas, caldeados em crioulo e em português, atravessando caminhos, ora largos, ora estreitos e íngremes, de toda uma sociedade, a guineense, afrontando situações e convidando a uma intimidade reflexiva, mas que acaba por desembocar num *bantaba di konbersa di tudu djinti ku tudu djinti* [lugar de diálogo, de conversa, de toda a gente com toda a gente].

O contributo da poesia no exorcizar dos males que entorpecem a nossa caminhada teve o seu início quando muitos desses autores aqui apresentados ainda não tinham ensaiado os seus primeiros passos. E hoje, quando deviam cantar outros versos, conjugam os mesmos verbos com os mais velhos, como se o tempo tivesse parado no tempo.

Saídos do mesmo chão, esses jovens percorreram vários caminhos, indiferentes ao *kufentu* [inverno], tantas vezes agreste. Foram ninados pelos cantares de uma nova era. Entre sonos mansos e sonhos *di mininesa* [da infância] ouviram juras e promessas *di kumpu terra* [da construção do país]. Acompanharam o dealbar do sonho pátrio e deixaram-se seduzir pelas novas cartilhas. Cresceram e viveram, sobrevivendo, achando que... «nada acontece fora de tempo/ não adianta ir além do tempo/ nem atrás do tempo/ porque o tempo tem o seu tempo [...]» (Lima, 2010: 53). Hoje esculpem assim, versejando no tempo. São traços soerguidos de vivências de uma geração nascida em tempos de *tchon ku hino i bandera* [chão, hino e bandeira]. São dores sentidas, apostas mantidas sob o corpo fecundo da terra-mãe que aceitou albergar os seus umbigos nas profundezas dos seus mistérios, depositados nas balobas [santuários] que o silêncio não atordoia.

São jovens poetas. Sonhadores sim, mas apalpando e interpretando o vai-vem e o pulsar da terra dos poílões sagrados que albergam os santuários de uma vida mitigada. Ultrapassaram as distâncias e juntaram-se no epicentro dos sentimentos. Ali onde a dor e a paixão se confundem. Identificam na tela poética as cores que enegrecem a vontade e adiam o inadiável. «Trinta e quatro anos da peregrinação incerta/ Neste pedaço da cabaça infeliz/ Duma esperança deserta/ Cheia de certezas fatais/ Cabaça com horizontes apagados.../ De tantas dores forçadas/ Mães com sofrimentos aguçados/ Crianças com manhãs salgadas [...]» (Mendes, *apud* Lima, 2010: 19).

No corpo lírico e melódico da poética apresentada nessa antologia desnuda-se a vida, contorna-se o panfletário que bem poderia sobrepor-se à própria estética que, em alguns casos, é de inegável qualidade, deixando antever a chegada de novos homens

e mulheres de boa pena. Esses que souberam fazer a ponte entre o passado marcado pelos *meninos da hora de pindjiguiti*, das *mantenhas para quem luta* e dos *momentos primeiros de construção*, e um presente cujo panorama literário parece querer viver nas quimeras da saudade de uma orfandade perniciosa.

Justo será dizer que há uma construção nova. Entre os vários estilos identificados, óbvio numa antologia desta natureza que comporta tantos autores, logo, um risco assumido, nota-se, porém, a preocupação de um estilo novo. Em certos casos, celebra-se o casamento perfeito entre a temática social – muitas vezes amiga de orgias panfletárias que emudecem o rigor literário – e a lírica, sofismada até com contornos inovadores, mas sempre muito perto dos cantares guineenses expressos por meio de uma oralidade eivada de valores culturais multifacetados.

Falam-nos, estes «meninos» artífices de novos andaimes sociais, de «nozes caídas em vão» e de «ervas sem luzes gritando na solidão» (Quadé, *apud* Lima, 2010: 10). Constroem versos de vidas desnudadas, em mutações que não acontecem. O poeta ironiza na dança das palavras e diz que tudo muda, porque as vozes são mudas e afiança que «quando poesia canta, a mão do poeta dança na cintura da pena» e que «quando das penas os recados derramam, das folhas os versos cantam» (Mendes, *apud* Lima, 2010: 21).

A ilustração, entregue ao artista na diáspora Maio Kopé, complementa os *Traços no tempo*. Não fosse ele também um djidiu [trovador] e cantor das nossas saudades. E mais não digo porque os poemas falam por si. E mais... Falam por nós. Falam de nós. Falam da terra. Somos todos interpelados, até porque, «bu banbaran bidantau/ Ndauré di moransa/Ma bu badjudesa ka rapasa/ Ku bu nobresa» [os que do teu ventre saíram fizeram de ti/ resto e ruína da moransa/ mas o teu alvor não suplantou/ a tua fidalguia] (Costa, *apud* Lima, 2010: 26).

Em que língua escrever?

A língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau

Maria Nazareth Soares Fonseca

Posso dizer que a oralidade é o elo mais forte da minha escrita. Para mim a oralidade dá mais dinâmica à palavra. Não gosto da palavra escrita que não se pode «ouvir». Para mim essa história de se ser bilingue, ou trilingue, ter uma cultura africana e escrever numa língua europeia é um grande dilema. Porque, muitas ideias, que eu tenho, as ideias mais belas e mais profundas, tenho-as na língua em que as coisas me foram contadas ou em que certas acções foram realizadas, tratando-se de factos reais. Os momentos mais sagrados da minha vida ou da vida de qualquer outro indivíduo só podem ser expressos na língua que aprendemos desde o primeiro momento. Para os meus filhos será talvez o português. Mas para mim? Nem uma expressão de amor, nem uma expressão de amargura, nada que se pareça, não pode ser em português.

Paulina Chiziane

Os dilemas ressaltados pela escritora Paulina Chiziane, de Moçambique, no trecho de sua entrevista a Patrick Chabal (1994: 300) que serve de epígrafe a este texto, estão relacionados com conflitos que dizem respeito ao fato de a língua portuguesa – antes língua da opressão colonialista – ter-se transformado em língua oficial de alguns países do continente africano e, por extensão, em língua da literatura.

A questão aludida por Chiziane acirra indagações que sempre estiveram presentes, de forma mais intensa em alguns países, mais branda em outros, voltadas à discussão dos caminhos a serem trilhados pela literatura nos espaços colonizados. Relaciona-se, portanto, com as tensões que transparecem no modo como o escritor utiliza a língua para se expressar em territórios de feição bilingue ou multilingue que conviveram com a colonização até à segunda metade do século XX.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, tais tensões estão presentes nos embates ferrenhos travados em defesa do uso mais desarmado das línguas europeias,

ainda no período colonial, e na experiência desconstrutora, legitimada por produções literárias de escritores que intencionalmente rasuram a língua literária para fazer dela um instrumento capaz de assumir as misturas que se efetivam em culturas caracterizadas por uma grande diversidade de línguas e de costumes. Nesse processo, a produção literária, tornada instrumento de expressão de identidades, imprime, na língua oficial de cada espaço, marcas e tons da alteridade, mais concretamente, de alteridades.

Essa estratégia é deliberadamente assumida por escritores e escritoras que decidem construir os seus textos optando por uma dupla escrita, em crioulo e em português, em alguns países, ou misturando intencionalmente a língua oficial do seu país com as línguas «da terra» ou mesmo decidindo publicar os textos somente na língua de comunicação efetiva em muitos espaços, o crioulo. Na literatura da Guiné-Bissau, por exemplo, o texto literário é produzido tanto em língua portuguesa quanto em crioulo guineense. Há casos de publicações em que as duas línguas, legitimadas também pela literatura, estão presentes. Essas opções que, sendo literárias, são também políticas, são motivo de intensos debates e reflexões relacionados ao uso da língua oficial como língua literária nos países africanos de independência tardia e mesmo naqueles em que a literatura parece não expressar conflitos com relação ao uso das línguas europeias.

Tais questões se acentuam sempre que se pergunta, por exemplo, a um escritor africano por que escrever em língua europeia. E quando a pergunta é feita a um escritor de « projecção midiática»¹ como Mia Couto, as discussões ampliam bastante o seu alcance.

A resposta do escritor moçambicano: «Minha pátria é a minha língua portuguesa», ao retomar em diferença a afirmação conhecida de Bernardo Soares, uma das faces de Fernando Pessoa, «Minha pátria é a língua portuguesa», expõe a questão sempre presente na criação literária de escritores de espaços colonizados: «Em que língua escrever»?

Essa questão já se fazia presente na proposta literária do escritor Aimé Césaire, da Martinica, quando, no célebre *Cahier d'un retour au pays natal* (1983) assume que a liberdade do homem negro, e por extensão a de todos os dominados, está atrelada a «uma consciência poética» (Césaire, 2004: 14) que seja capaz de quebrar o silêncio imposto por processos de opressão dos quais, certamente, faz parte a obrigatoriedade de uso de uma língua «estrangeira» que silencia as demais num mesmo território cultural. O poeta da Negritude, ao escrever esse famoso poema-manifesto, legitima a rasura das línguas europeias levadas aos países africanos pela colonização como uma

(1) A expressão está em Mata, 2007: 81.

estratégia de desmontagem. Com a mesma intenção, escritores africanos de língua portuguesa assumem o confronto da opressão no âmbito da língua portuguesa; alguns, como os oriundos da Guiné-Bissau, optam, por vezes pela utilização de «línguas híbridas» como o crioulo guineense, «língua autônoma tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical» (Augel, 2007b: 82).

Ao discutir o trânsito do crioulo na literatura da Guiné-Bissau, Moema Parente Augel (2007b) observa que ele tem seu início de formação no decurso do século XVI, com os primeiros contatos entre os viajantes e navegadores portugueses e as populações da costa da Senegâmbia, espaço em que se localizam o atual Senegal e a Gâmbia e as regiões adjacentes: Casamansa, Guiné Conakri e Cabo Verde. «Tolerado mas também combatido», salienta Augel (2007b: 83), o crioulo passa a conviver com o português, conhecendo grande expansão no período das lutas de libertação. Esse fato faz com que o crioulo se desloque do campo, onde circulava com maior intensidade no período anterior à independência, para o espaço urbano, onde se eruditizou, como observa Carlos Lopes (1988: 231).

Na história da expansão do crioulo, na Guiné-Bissau, verifica-se a passagem do estágio de comunicação rudimentar entre os viajantes e os nativos, ao de língua de comunicação oral, ainda que desprezada pelos colonizadores e proibida ao ensino (Lopes, 1988: 231). O fato de ter um papel significativo na formação dos quadros revolucionários durante as lutas de libertação dá ao crioulo guineense o estatuto de «língua da unidade nacional». Talvez seja essa a razão que possa explicar o fato de o crioulo surgir na literatura como a língua na qual os sentimentos mais íntimos podem ser expressos com toda profundidade. E, essa feição permite afirmar que se dá, com o crioulo guineense, o mesmo fenômeno apontado por Édouard Glissant na formação e expansão do *créole antillais*. Língua falada pela maioria da população das Antilhas, o *créole*, como o crioulo guineense, é a língua usual em processos comunicacionais e em várias instâncias. E na literatura oral, na *oralitura* (Glissant, 1981: 345), o *crioulo* está sempre presente.

O poema «Em que língua escrever» (Na kal lingu ke n na skirbi nel), de Odete Semedo, traz para a cena textual um conflito que está indicado em diversas produções literárias de escritores oriundos de países multilíngues porque acentua a importância que o crioulo tem no dia-a-dia dos seus falantes na Guiné-Bissau.

*Em que língua escrever
As declarações de amor?
Em que língua cantar
As histórias que ouvi contar*

*Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei crioulo?
Falarei crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?*

*Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros do nosso século
Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem*

*Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo*

(Semedo, 1996a: 10-13)

Os versos do poema, publicado em primeira edição no final do século XX, aludem à questão que a legitimação de línguas europeias como línguas nacionais dos países colonizados, no continente africano, acarretou para os falantes da língua veicular, estendendo-se às línguas étnicas, em uso em países multiculturais e multilíngues como a Guiné-Bissau. As indagações que atravessam o poema de Semedo expressam os impasses que se põem entre falar crioulo, a língua de identificação nacional, o idioma em que se expressam os afetos e a intimidade, e escrever em português, a língua oficial do país.

O poema de Semedo, inconscientemente por certo, recupera questões que se mostravam no poema «Trahison», do haitiano Leon Laleau (1892-1979)², cujos versos

(2) *Ce cœur obsédant, qui ne correspond/ Pas avec mon langage et mes coutumes,/ Et sur lequel mordent, comme un crampon,/ Des sentiments d'emprunt et des coutumes/ D'Europe,*

expressam o desespero por ser obrigado a valer-se da língua francesa para expressar os sentimentos mais íntimos. A traição se configura ao poeta pela imposição de escrever numa língua que não é a sua, de só poder cantar as suas emoções particulares em idioma que lhe rouba o direito de utilizar a língua que está inscrita em seu corpo como uma segunda pele. Escrever em francês seria, conforme se expressa no poema, trair os sentimentos do poeta em relação à sua terra e, por extensão, o poema que ele produz para expurgar a dor de aprisionar em outro idioma as palavras que saem do coração, «vindo do Senegal», referindo-se certamente aos seus ancestrais africanos. «Em que língua escrever», de Odete Semedo, permite, pela proximidade que estabelece com o poema de Laleau, publicado na *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, em 1948, a retomada de questões que, relacionadas ao contexto de produção do poema de Laleau, reafirmam-se, conforme será demonstrado, no poema da escritora guineense.

O poema de Léon Laleau, no contexto em que foi produzido, assume as intensas interrogações postas sobre a questão identitária nos espaços culturais ainda sob o domínio da colonização. Mas também expressa o conflito existente em países que, tendo alcançado a liberdade, enfrentam os problemas advindos da necessidade de assumir a língua da colonização como a língua da nova nação e, por isso, também como língua literária. É nesse sentido que a observação feliz de Glissant, em nota à página 345 do livro *Le discours antillais*, de 1981, expressa a necessidade de o texto literário, em culturas marcadas pela colonização, assumir deliberadamente as marcas da oralidade que, transformadas em escrita, não deixam de expressar a força do grito ou do gemido³, deixando explícito no texto o tom da rebeldia.

No poema «Trahison», de Laleau, a questão apontada por Glissant está presente quando se depreende dos versos uma espécie de malestar característico dos espaços colonizados e que se expressa na tentativa de legitimar, pelo menos no espaço da literatura, o bilinguismo ou multilinguismo, tentando travar o monolinguismo como exigência de uma instituição literária cada vez mais globalizada. Ao mesmo tempo em que se acirra a consciência de pertença que o monolinguismo tende a apagar, crescem as exigências de que a obra literária não apresente entraves à comercialização, à sua livre circulação por espaços culturais mais amplos.

A constatação de uma incompatibilidade que trava a «língua do coração» se anuncia no poema de Laleau e também no de Semedo a partir de recursos próprios

sentez-vous cette souffrance/ Et ce désespoir à nul autre égal/ D'apprivoiser, avec des mots de France,/ Ce cœur qui m'est venu du Sénégal?

(3) «... Le cri devient parole écrite sans cesser d'être cri, ni meme hurlement» (Glissant, 1981: 345).

da criação poética. O poema de Laleau é escrito em francês, língua oficial do Haiti (e do referido Senegal) e, por isso, trai os sentimentos do poeta e o pulsar de um «coração obsedante» que se sente bater conforme o ritmo de outra língua. O título, «Trahison», por tal razão, pode ser entendido com diferentes significados: é traição porque se escrevem em francês os sentimentos do poeta; também o é, porque significa permitir que o aprisionamento da língua de uso, do crioulo e das línguas étnicas em geral, também se expresse no poema. Considere-se ainda que um outro sentido poderia indicar a aceitação do silenciamento da «língua do coração» para que o poema pudesse ser conhecido além do universo de circulação das línguas orais. Nesse sentido, escrever o poema em língua francesa, metaforicamente, trai os anseios de libertação tão próprios às lutas que se desenrolaram no espaço da literatura negritudinista, legitimando um processo glotofágico⁴ que, em conflito, passa a ser aceite pelo poeta e, por extensão, pela antologia em que o poema foi publicado.

Assumindo uma estratégia diversa, mas não tão diferente, Odete Semedo decide escrever o poema em língua guineense e em português, garantindo, com esse recurso, a permanência do que Lopes considera «a sofreguidão do saheliano» (*apud* Semedo, 1996a: 6). Semedo assume deliberadamente o bilinguismo como uma ferramenta hábil ao trabalho de criação literária e, por isso, distancia-se da eficácia glotofágica aludida por Mata (2007: 84). No corpo do livro, as duas línguas, em aparente convivência, conflituam-se, como bem se mostra na estrofe seguinte:

*Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem*

*Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo*

(Semedo, 1996a: 11)

Em depoimento da escritora publicado no livro *Do músculo da boca* (2001), a questão da língua volta a ser tratada. A coletânea, organizada por Elias J. Torres Feijó, reúne depoimentos de mais de oitenta participantes do *Encontro galego no mundo – Latim em pó*, realizado em 2000 na Galiza, em Santiago de Compostela, e traz consi-

(4) Ver Inocência Mata, 2007: 89.

derações muito importantes sobre a questão do uso da língua como expressão de cultura, ressaltando os conflitos que esse uso gera em espaços multilíngues, como o da Guiné-Bissau. Não é por acaso que, na publicação, no depoimento dos escritores Odete Semedo, da Guiné-Bissau, Mia Couto, de Moçambique, e Paula Tavares, de Angola, a questão da língua é considerada a partir dos usos característicos das culturas a que pertencem os escritores.

Ana Paula Tavares conta uma lenda que fala de línguas, língua e silêncio. Falar a mesma língua não significa conseguir um maior entendimento. Subliminarmente, na lenda «Língua da terra» expõem-se os conflitos relacionados a poderes e à morte da multiplicidade. A mesma questão está evidenciada na declaração de Mia Couto quando se refere ao fato de a língua portuguesa, embora falada por pouco mais de 20% da população de Moçambique, à época da independência, ser a língua literária adotada pelos escritores. Mas é no uso que a literatura faz da língua portuguesa que o escritor destaca o fato de escrever em português ser sempre um exercício de transformação porque possibilita que a língua, que ficou no país junto aos espólios da colonização, mostre-se como um idioma adequado «à cor e à textura da nação moçambi-cana» (Couto, 2001: 113).

Interessa particularmente acompanhar a visão que a poetisa Odete Semedo desenvolve no texto publicado no livro *Do músculo da boca* (2001) porque, ao destacar o uso da língua, ela fala de línguas, das línguas várias com que se expressa o seu país. Carpindo os mortos, contando histórias, cantando os rituais de casamento, a língua, expressão dos sentimentos mais íntimos, são línguas, porque, na Guiné-Bissau, os idiomas são vários como vários são os grupos étnicos. A escritora não deixa de ressaltar todavia que, para além dessa diversidade que caracteriza os contornos multilíngues da nação, é o crioulo guineense de base portuguesa, a língua franca, «falada por cerca de 70% da população» (Semedo, 2001: 130), que ocupa o maior espaço na comunicação social, intermediando-se com a língua oficial, o português, usado na administração e no ensino. Pode dizer-se que, de fato, o país tem uma língua oficial, falada por menos de 20% da população, com uso ainda restrito a determinados espaços, e uma língua de uso que se faz intermediária ao português e às línguas étnicas. Numa realidade sociocultural constituída de muitas feições linguísticas, diferentes acentos e variações, a língua literária terá mesmo que assumir o tipo de conflito sempre presente, retomado pela escritora no poema «Em que língua escrever». A diversidade linguística, no depoimento da escritora, acentua particularidades que se expõem na relação amorosa, doce e por vezes dura dos escritores guineenses com a língua oficial, que obriga o escritor a optar sempre entre a língua do coração e a língua que atravessa fronteiras do país para levar os seus escritos para o mundo.

Édouard Glissant, Dulce Almada Duarte e Inocência Mata destacam aspectos significativos relacionados às demandas reflexivas postas pela literatura que, de certa forma, estão presentes na interrogação que nomeia o poema de Semedo. As considerações desses teóricos, ainda que de forma breve, são aqui recuperadas.

Em textos publicados em 2003 e 2006, referi-me ao fato de Édouard Glissant sempre ter destacado os distúrbios que se encenam no texto literário quando nele se explicita o enfrentamento a formas de controle impostas pelo uso da língua oficial. Na visão do teórico, as línguas europeias, transportadas para o Novo Mundo, foram alteradas a partir da «provocação» imposta pela palavra viva e por uma sintaxe particular que aos poucos foi «contaminando» a língua oficial da colonização de uso obrigatório nos quadros administrativos, nas atividades escolares e nos contatos oficiais com «os da terra». Não se pode desconhecer que à revelia da imposição de um sistema que limita o uso das línguas locais, as línguas europeias sempre estiveram ameaçadas pela inevitável aproximação dos usos e costumes da terra conquistada. Glissant salienta diversas estratégias de uso de uma língua outra, mais afeita à expressão do «sentir-se em casa», condição que demarca os territórios dos afetos, o dos convívios entre pares e os legislados pelas demandas oficiais ou oficializadas.

Dulce Almada Duarte (1998: 23), referindo ao uso do crioulo em Cabo Verde, destaca tanto «sua presença constante nas relações informais, mesmo daqueles que dominam o português», quanto o fato de haver ainda no país heranças de ações passadas a rejeitarem a língua «materna» do país, a língua da identidade do povo caboverdiano. No caso da Guiné-Bissau, basta frequentar com ouvidos mais atentos os lugares em que o povo circula, mesmo na capital, ou observar como os administradores se comunicam não oficialmente com os seus pares, e uma situação semelhante à observada por Dulce Almada Duarte – e também por Glissant – rapidamente se evidencia.

De certa forma, nesses países se efetivam, com relação ao crioulo e também ao português, processos de naturalização e de expansão semelhantes aos verificados em outros espaços colonizados por culturas europeias. Trata-se de uma tensão provocada por esses processos disseminados pela literatura, veículo por excelência de formas de desestabilização da língua oficial. Odete Semedo acentua poeticamente essas formas de desestabilização ao se referir às mudanças ocorridas nas línguas como um travestimento, metaforicamente encenado por «vestidos requintados e com diferentes enfeites de lantejoulas; vestidos com contornos de emoção, roupa de mendigo com remendos» (2001: 129). As metáforas utilizadas por Semedo tanto aludem aos diferentes usos de um mesmo idioma como ao costume de se usarem as línguas da terra mesmo em situações em que a língua oficial esteja presente. Vestidos requintados ou roupas de mendigo com remendos são formas de comunicação e, no caso específico da literatura, são estratégias significativas de produção do texto.

No caso específico da literatura da Guiné-Bissau, é preciso considerar o esforço de alguns escritores para se expressarem nos dois domínios linguísticos, escrevendo em português e em crioulo – como o fazem Odete Semedo e Tony Tcheka e outros –, misturando, por vezes intencionalmente, os dois idiomas, fortalecendo os elos com a língua do coração, língua materna, o crioulo, conforme nos mostram também as produções em música e a literatura de José Carlos Schwarz.

Pode dizer-se que José Carlos Schwarz transporta para os seus textos em crioulo, e particularmente para as canções com que alcançou grande popularidade, as desestabilizações de que falam Glissant (1981) e Homi K. Bhabha (1998), quando acentuam processos de insurreição radical que se mostram no uso da língua literária. Nesse sentido, a intenção do poeta-cantor, José Carlos Schwarz, de escrever em crioulo faz com que seus versos, a sua luta e sua história, ainda hoje, passados já 32 anos do seu precoce falecimento, «palpitam, inolvidáveis, sempre presentes e atuais no coração do povo guineense» (Augel, 1997: 17). Escrever em crioulo tem certamente uma motivação política e isto fica evidente quando se lêem algumas de suas canções como «Ke ki mininuna tchora?» [Por que é que o menino está chorando?], cujos versos «Pastru garandi Bin/ku si obus di fugu/ pastru garandi Bin/ ku si obus di matansa»⁵ lembram as imagens utilizadas por Boaventura Cardoso (1980: 37-48), no conto «Gavião veio do sul e pum!». Nos dois textos, as imagens do «pássaro grande» que põe seus ovos de fogo na terra, causando intensa devastação, remetem ao horror causado pela guerra. Na letra da música de Schwarz e no conto de Boaventura, a visão da guerra é descrita através da criança – da que chora por causa da «dur, dur, dur» [dor, dor, dor] e da que vê o avião de guerra como um grande pássaro, um passarão que põe ovos de fogo na plantação, deixando-a devastada. E, certamente, ao cantar a canção, o poeta-cantor José Carlos Schwarz toca mais fundo o coração do povo, dos «Fidjus di Guiné», porque o faz em crioulo. São também em crioulo os versos com que o poeta-cantor afirma «N na nega bedju»⁶ [Recuso-me a envelhecer], justificando seu canto com uma intensa declaração de amor a Guiné-Bissau e a Cabo Verde, as duas terras que muito amou.

Em livro mais recente do guineense Tony Tcheka, *Guiné Sabura que dói*, a questão da língua é retomada no poema «Lusa-língua» (Tcheka, 2008: 60) cujos versos celebram a língua chamando-a «minha companheira, amiga fraterna». A que língua se refere o poema? À língua portuguesa que invadiu os territórios da Guiné tentando

(5) «O pássaro grande veio/ com seus ovos de fogo,/ o pássaro grande veio/ com seus ovos de morte» (Augel, 1997: 49).

(6) O poema-canção «N na nega bedju» está gravado na sepultura do poeta, no antigo cemitério de Bissau (Augel, 1997: 17).

sufocar as «línguas mãrias»? À língua outra em que essa mesma língua se transforma a cada dia, misturando a lírica de Camões ao «compasso ancestral do bombolom» (Tcheka, 2008: 60)? Que língua canta o poema de Tony Tcheka quando alude à convivência da língua portuguesa com as línguas autóctones e com o crioulo, almejando à construção de «uma terra nova», vista como uma «enciclopédia viva de tolerância»? Certamente, ao se referir à língua lusa como uma «ferramenta operária», o poeta alude a uma língua outra que pode ser posta a caminhar «por espaços dantes negados» porque os tempos são de convivência mas também de resistência ao desaparecimento das expressões locais.

Neste canto de amor à língua portuguesa, vestida «literariamente de tendências universalistas» (Tcheka, 2008: 60), ressoa o desejo do poeta de assumir o idioma como uma ferramenta de trabalho que possibilita a seus versos deslocarem-se dos espaços herméticos, fechados para assumir a «dança multirracial» que, sendo a do país, é também a do mundo cada vez mais mestiço, misturado. De certa maneira, o poema «Lusa-língua», ao considerar a língua portuguesa como «alma gêmea» e fazer dela parceira das «mais de dezenas de outras línguas» existentes na Guiné-Bissau, pode ser lido como uma rejeição ao «vazio cultural» referido por Dulce Almada Duarte (1998: 80), em relação a Cabo Verde, decorrente do intencional esquecimento dos valores culturais imposto pelo sistema colonial, de que as línguas africanas «foram, praticamente, o último reduto de resistência». A língua portuguesa, ao se fixar em diferentes cenários, ansiosa por ampliar o seu lastro entre os falantes de países africanos que a têm como língua oficial, veste-se de diferentes trajes, como criativamente percebe Odete Semedo (2001), despojando-se do sentido bélico com que Luandino Vieira a identifica ao afirmar: «A língua portuguesa é um troféu de guerra» (Vieira, *apud* Mata, 2007: 85). É certo que o escritor angolano alude ao fato de a independência de Angola ter conquistado o direito de uso da língua do colonizador como o veículo possível à efetivação do projeto de nação. E, nesse caso, reitera-se o fato de que o «vazio cultural» provocado pela imposição de uso do português aos falantes das muitas línguas correntes nos espaços colonizados começa a ser enfrentado quando «um veículo de dominação se transforma em veículo de libertação» (Mata, 2007: 85-86). Como acentua Mata, a literatura torna-se importante nesse processo de alteração de um quadro de imposição de domínio porque se faz ferramenta necessária à construção da identidade não apenas literária mas também cultural.

Esse movimento assinalado por Mata em relação à literatura em Angola não se mostra diferente na literatura da Guiné-Bissau, ainda que nesse país a intenção de escrever em crioulo, presente na obra de Odete Semedo, de Tony Tcheka e na produção lítero-musical de José Carlos Schwarz, procure imprimir contornos diferenciados à literatura num país, que tem o crioulo, o kriol, como língua de unidade nacional,

ainda que o português seja a língua oficial. Sendo o crioulo, o kriol, a língua de comunicação presente em todos os espaços, mesmo naqueles em que o uso do português faz-se obrigatório, a questão da língua literária precisa ser vista num quadro de referências específicas do país e de sua cultura.

Não é por acaso que Odete Semedo e Tony Tcheka, somente para citar alguns dos nomes mais conhecidos fora da Guiné-Bissau, trazem em seus textos a questão com que se inicia este texto, certamente sem a amargura que se depreende do poema «Trahison» de Laleau. Se no poema do escritor haitiano, a dor de usar a língua francesa advém de resquícios do «vazio cultural» referido por Dulce Almada Duarte, nos poemas de Odete Semedo e Tony Tcheka o crioulo e o português convivem como expressões de um país multilíngue cuja literatura se expressa por duplas vias. Diferente, por exemplo, da literatura de países como Angola e Moçambique, em que a questão linguística pode-se mostrar como «tensões translinguísticas» (Mata, 2007: 86-87) – como um processo de oraturização do idioma português como pode ser percebido na escrita de escritores como Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, Uanhenga Xitu, Manuel Rui, de Angola, e em Mía Couto, de Moçambique, somente para citar os mais conhecidos – a literatura da Guiné-Bissau procura caminhar por vias mais afeitas às características do país.

À guisa de conclusão, deve-se registrar que, no caso específico da literatura da Guiné-Bissau, a intenção de escrever em crioulo está fortemente registrada na coletânea *Kebur, Barkafon di poesia na kriol*, organizada por Moema Augel e publicada em 1996. Como um sabor forte da terra, os poemas, escritos em diferentes variantes do kriol, exibem ao leitor – mesmo àquele que não consegue compreender bem os sentidos dos poemas – a sonoridade de uma língua que percorre os vários caminhos do país com diferentes tonalidades indicadoras da variedade de culturas próprias do país. A coletânea diz bem de um povo cuja produção literária precisa ser estudada com olhos mais perspicazes para se compreender que o «espaço em branco» que muitos estudiosos definiram como escassez de produções literárias significativas é abundância de criação em crioulo, riqueza que traz em seu bojo inevitavelmente a questão da língua literária e outras relacionadas com o modo de escrita e de publicação dos textos. *Kebur, Barkafon di poesia* é um excelente exemplo do trânsito de línguas e de tradições, no espaço da literatura.

Os diálogos que produções literárias de alguns escritores vêm deliberadamente construindo com as cantigas de *mandjuandadi*, reforçam o interesse pelo registro de feições próprias da cultura guineense. Cantadas em crioulo, imersas em tradições próprias dos costumes do país, as *mandjuandadi* expressam a intimidade da casa, das tabancas e dos espaços por onde circulam as vozes-mulheres. No espaço da literatura, essas cantigas inscrevem no texto escrito as peculiaridades de uma cultura e

possibilitam conhecer os espaços e ambientes onde são cantadas e dançadas as cantigas de dito. O modo como vários escritores do país vêm assumindo os cantos de mulheres como motivação literária demonstra os delicados e harmoniosos fios tecidos com voz e letra, os quais transportam para a «Língua-lusa» os costumes da terra⁷.

(7) Para maior aprofundamento desses diálogos, ver Semedo, 2001.

Fogo manso, fogo bravo

Teresa Montenegro

*O orgulho do fogo: as metáforas que ele acende.
A sua modéstia: não deixar nada atrás de si.*

Michel Baglin

Domesticado ou à solta, o fogo está por toda a parte entre nós. Ele é luz e fulgor, chama em movimento, entusiasmo, paixão e destruição. No seu estado manso, o fogo permite transformar os alimentos, aquecer as noites frias, desfazer a escuridão. Meio à solta, meio controlado, o fogo precede as sementeiras nos campos e a caça coletiva nas planícies. Desatado e sem controle, ele é morte, dor, punição.

Feito fogueira, ferro em brasa ou calor intenso, na Guiné-Bissau o fogo está presente na forja dos ferreiros, na preparação do óleo vermelho, da cera, da cana e do sabão, na forma que assumem os feiticeiros à noite e, nos quintais e varandas, no fogão calmo associado à família. Há fogo no nosso interior quando o corpo arde em febre e a mente delira, e quando se acendem sentimentos de cólera ou de paixão. Há fogo na terra, há fogo do céu. Há fogo que ilumina e fogo que destrói.

Nas suas diversas manifestações, ora manso, ora bravo, com o tempo o fogo foi deixando sinais impressos em registos escritos, em mitos e lendas, e em imagens veiculadas aqui pela expressão oral em crioulo guineense, a língua onde confluem os vários imaginários guineenses. É destes sinais acessíveis da sua presença que se pretende dar conta no presente texto, através de um vaguear diletante e sem rumo certo por fragmentos de coisas escritas e ditas à volta do fogo na Guiné-Bissau.

O FOGO QUE AQUECE

A mais próxima manifestação de calor intenso encontra-se dentro de nós próprios, na expressão exacerbada do nosso corpo e dos nossos sentidos, e da linguagem que a traduz. *Sindi udju*, [acender os olhos], significa em *kriol* [crioulo] mostrar um olhar firme, abrindo muito os olhos, em sinal de advertência ou de intimidação. O nome da febre é «corpo quente» *kurpu kinti*, o suor chama-se «calor» *kalur*, suar é «acalorar-se» *kalura*. Uma bebida fortemente alcoólica como o aguardente de cana é uma «coisa quente» *kusa kinti*, que «aquece o peito» *kenta pitu* e «arde» *iardi* no paladar e na garganta, tal como ardem o *sukulbembe* ou pimento picante e a malagueta.

Os mesmos termos aplicam-se ao calor dos sentimentos ou das emoções: *Bardadi i suma malgeta: i ta iardi*, [A verdade é como a malagueta: arde], descreve a celeuma que provoca ouvir uma verdade bem dita, e *korson kinti* [coração quente], a raiva ou o rancor que certas atitudes ou situações despertam em nós. Já quando o ardor é sexual e vira chama viva que é preciso extinguir sem se importar com quem, diz-se *Iagu susu o iagu limpu, tudu ta paga fugu*, [Água suja ou água limpa, qualquer uma serve para apagar o fogo].

No exterior e também próximo de nós encontra-se o fogo manso do fogão. Ele está ligado ao lar, à comunhão dos alimentos, à unidade familiar. Quando um filho adulto deixa o lar dos pais para formar a sua própria família, diz-se que «separou o fogão», *i rapati fugon*. No âmbito político, muitas vezes o partido a que se pertence é referido como «família», e quando se quer rejeitar tentativas de interferência de um adversário de um outro partido, diz-se *Kada kin dentru di si fugon*, da mesma forma que a frase é utilizada entre vizinhos a fim de evitar conflitos: «Cada um no seu fogão».

Esta unidade de membros que o fogão representa é patente nas adivinhas em *kriol*: *N tene tris rapás, si un son falta ki utru dus ka pudi tarbadja* [Tenho três rapazes, se um só falta, os outros dois não podem trabalhar]. Trata-se das três pedras do fogão tradicional, *tris pedra di fugon*, todas elas imprescindíveis para equilibrar a panela sobre o fogo. A mesma imagem-resposta, *tris pedra di fugon*, corresponde a uma formulação mais moderna que evoca a energia que ilumina: *Tris djinti bai ranka sentral, lus sindi* [Três pessoas foram ligar a central elétrica, a luz acendeu].

Num outro registo do calor intenso, o malefício denominado *korté di pedra di fugon* provoca uma febre que dura enquanto a cozinha está a ser feita e as pedras do fogão estão quentes. Por oposição, a ausência do calor do fogão simboliza a fome, como nas expressões *kaleron fria*, [o caldeirão arrefeceu] e *aós e ka sindi fugon*, [hoje não acenderam o fogão], ou como nos versos de Respício Silva (Nuno): *Kantu, ma kantu bias / ku nha pedra di fugon na fika / sin kontentamenti / di mbarka kaleron, kantu? / [...] n na kuda na nha fugon sin sinsa / aós mas bentu* – [Quantas, mas quantas vezes / as pedras

do meu fogão ficam / sem a alegria / de carregar a panela, quantas? / penso no meu fogão sem cinza / hoje novamente só ar] (Silva, *apud* AAVV, 1996: 98).

A cinza e a lenha que a produz e que alimenta o fogo servem, por seu lado, de imagem a duas variantes de um provérbio: *Kin ki mas bo lenha i mas bo sinsa*, [quem tem mais lenha do que tu tem mais cinza], e *Kin ki mas bo lenha i mas bo fugu*, [quem tem mais lenha do que tu tem mais fogo], aludindo ao poder que decorre da superioridade de recursos. Quem tem mais do que tu, pode bem mais do que tu.

Por fim, o fogão simboliza o sustento da família, que chega a ser personificado no próprio ser, como o mostram as ardentes palavras de uma vendedeira do mercado que durante as eleições presidenciais de 2009 gritou num comício: *Anós ki fugon!* [Nós (mulheres) é que somos o fogão!]. Esta mesma simbolização dos meios de subsistência através do fogão é patente numa prática mandinga já desaparecida segundo a qual quando nascia um pequeno *griot* (*djidiu* em crioulo) na aldeia, os pais tinham o costume de apagar o lume e deitar fora alguns utensílios de cozinha, após o qual iam anunciar o acontecimento aos vizinhos. Estes deviam então levar tudo o que era necessário à criança e à mãe: roupas, alimentos, nozes de cola e presentes. O ritual significava que o pequeno *griot* tinha nascido numa casa vazia, sem nada, e que, do nascimento até à morte, as condições materiais da sua vida seriam asseguradas pelos outros (Camará, 1992: 129-130). Por outras palavras, é no fogão ou lume aceso que reside a sobrevivência das pessoas, do mesmo modo que a continuidade da memória dos antepassados é alimentada pelo fogo aceso à noite nos santuários ou *balobas*.

Evocações do fogo estão também presentes nas metáforas sobre os benefícios do castigo na educação, as más relações entre as pessoas, o acirrar das paixões ou a responsabilidade pelos próprios atos. O manganás ou *Icacina senegalensis*, uma planta cuja força e reprodução é incentivada pelas queimadas, serve de referente ao ditado *Manganás si i ka uliulidu i ka ta padi* [Se o manganás não passar pelo fogo não dá frutos], por analogia com o ardor intenso que os açoites geram no corpo, para significar que um forte corretivo dá bons resultados. Posto em discurso direto: *N na sutau toki bu na sindi* [vou-te bater até acenderes].

Um outro fogo que queima em sentido figurado é o ardor da vergonha na pele, perspectiva certa se alguém que é conhecido pelos seus atos pouco dignos ousar denunciá-los a outrem; o receio do vexame inibe a pessoa de o fazer, e se o fizer, o comentário em crioulo aplica-se a ambos os casos: *Kin ku tene kabelu na pe i ka ta kamba fugu* [quem tem pelos nas pernas não passa por cima do fogo], traduzível por «Quem tem rabo-de-palha não salta o lume» ou, numa fórmula mais conhecida em português, «Quem tem telhado de vidro não atira pedras ao vizinho». Já o fogo a arder por baixo, por ser invisível à superfície e representar um perigo escondido, serve de imagem à expressão *I rasa fugu di muntudu* [É como o fogo do lixo], que refere alguém

que sob uma aparência amigável esconde intenções maldosas, ou quem não esquece nem perdoa as ofensas, alimentando ódios ou rancores ocultos¹.

Quando não há fogo entre nós, quando nos damos mal com alguém e evitamos até estarmos juntos, diz-se *No ka ta supra fugu na un kau* [não assopramos o fogo no mesmo lugar]. Diversamente, *supra fugu* [assoprar o fogo] ou *pui fugu* [colocar/pôr o fogo], significa instigar um conflito, tal como o seu equivalente *pintcha lenha* [atizar o fogo], isto é, acirrar os espíritos exaltados ou contribuir para o agravamento de uma situação. Mas quem levantar problemas, diz também um provérbio, deve ser ele próprio a resolvê-los: *Boka ku tchoma fugu, el ku ta pagal* [A boca que chamou o fogo é que o deve apagar], numa clara alusão à palavra acesa como causa de conflitos. *Kampu kinti*, por seu lado, é sinónimo de situação difícil, de dificuldades que podem ir da falta de dinheiro até ao conflito social violento. Neste último caso o «campo» é o país todo que está a arder, e só quando vier a arrefecer e a calma regressar, dir-se-á com toda a razão *gos tera firia* [agora o país está em paz].

O FOGO QUE ILUMINA

O fogo que ilumina é o *patchu di fugu* nos poemas de Nelson Medina² e de Huco Monteiro³, a tocha feita de um feixe de palha aceso que ilumina o caminho, é também o espírito fulgurante expresso na analogia *Djiru suma fos* [inteligente como um fósforo]; é o relâmpago no céu que precede o ribombar do trovão e a chuva torrencial e é, sobretudo, o do sol que faz o dia na terra, símbolo de vida e esclarecimento. O amanhecer, *sol mansi*, e a aurora que anuncia o nascer do sol, *sol na mansi*, deram nome na Guiné-Bissau a um jornal, a uma rádio comunitária, e a um livro de poemas. Essa mesma luz que orienta, que ilumina o caminho, figura no lema do partido da libertação, «força, luz e guia».

À noite, a luz do céu brilha na lua e nas estrelas, que uma metáfora transporta à terra transformadas em meninas e numa mulher-grande que varrem o terreiro da aldeia como o luar e as estrelas varrem a escuridão: *Manga di badjudas sai bari bantabá, kau ka limpu; un mindjer garandi sai son, kau limpu pus* [Muitas raparigas saem varrer o terreiro e não fica limpo; uma mulher-grande sai só e o terreiro fica completamente limpo].

(1) Uma prática dos pastores quando são expulsos pelos agricultores é pegar fogo aos campos deixando neles uma bosta de vaca com lume por baixo, o que só provocará o incêndio dias mais tarde.

(2) Por exemplo, «Noiba nobu», *apud* Medina, 2002.

(3) Por exemplo, «Guiné malgós», *apud* AAVV, 1996.

Em kriol, *iardi* designa quer a intensidade do luar, como na expressão *lua na iardi risu* [a lua está a brilhar com força], quer a do sol, como no dito *Si bu sol na iardi, son pa bu kenta* [Se o teu sol está a arder, aquece-te], que envolve simultaneamente luz e calor e que estimula a aproveitar as boas oportunidades que a vida nos propicia. Se o nosso sol se recusar a arder ou, por outra, se o sol não brilhar para nós, no lugar dessa carência se instala o desencanto: *Nha sol ka seta iardi* [o meu sol recusa-se a brilhar], diz Dulce Neves numa canção.

Na literatura de ficção são recorrentes em *Mistida*, de Abdulai Sila (1997), as imagens dos grandes astros que iluminam, o Sol e a Lua. Num antigo posto de controlo militar desativado por onde já não passam as novas estradas, vivem isolados um comandante antigo combatente e um rapaz que ele salvara de um bombardeamento ainda criança. Um dia o comandante inicia o que ele chama de Operação de Imunidade Total, que consiste em «manter os olhos fechados [...] da manhã à noite, enquanto houvesse um só raio de sol que tornasse algum objeto deste mundo visível». Isso porque o sol atual não brilha para eles; «está quase a cair, e para sempre». E o comandante diz ao rapaz: «Tenta [...] a ver se descobres outro sol, aquele que brilhará para nós. Para todos nós». Resgatada de um avião inimigo abatido, para o comandante o seu bem mais precioso é uma bússola a que ele chama a sua «medalha», com frequência extraviada no monte de sucata que enche o posto. É nela que reside a semente da nova luz que irá nortear o caminho, aniquilando com os seus raios os males de que enferma a sua terra. Por isso ordena ao rapaz: «Vai pôr esta medalha no meio da estrada [...] Daqui a nada vai nascer o nosso sol e a partir daí não haverá mais ladrões na nossa terra [...] Nem hipocrisia, nem cinismo». Vai haver «tudo o que nos faltou todo este tempo: esperança, fé, justiça, solidariedade». Mal a bússola toca o chão, começa a rolar e a aumentar de brilho e tamanho, até transformar-se «numa enorme bola luminosa, a subir vertiginosamente para o céu, que difundia uma claridade jamais vista sobre a terra».

Em outros episódios de *Mistida*, o binómio luz-escuridão e as suas conotações reaparecem sob diversas formas. Há a insistência em manter acesa a chama ténue de um candeeiro a petróleo que ilumina a mesa de venda de amendoim no beco, mesmo na ausência da sua proprietária, e que acaba por apagar-se definitivamente à sua frente. Há o calau ou alma-biafada, ave tabu de penas brancas e pretas que ocupa um lugar de relevo no imaginário, e que vai assistir ao casamento do Sol e da Lua, depois do qual «iria acontecer algo maravilhoso: o fim da escuridão. Porque tudo nesta terra vai ficar claro [...] A guerra e o ódio vão acabar de vez, todos os homens serão irmãos». Os que encarnam as trevas vivem debaixo da terra, na escuridão, como o porco-formigueiro ou *timba*, símbolo do mal. O fim das trevas e o renascimento é explícito: «Surgiu no céu um clarão acompanhado de um grito de

criança recém-nascida [...] sinal do começo de uma nova era de amor e justiça, sem sombras nem penumbras» (Sila, 1997: 15-37). Luz e trevas envolvem, tal como noutras latitudes, imagens que envolvem conhecimento, clareza, esperança, caminho aberto, em oposição a ignorância, desesperança, mal, obstáculos. *Sta na sukuru* [estar na escuridão], tanto significa estar em má situação como ignorar, ficar sem saber ou desconhecer o que se está a passar. *Si bu sta na klarensa, bu ka sibi si utru sta na sukuru* [Se estás na claridade, não sabes se outros estão na escuridão], critica o egoísmo daqueles que estão bem na vida e não se importam com os que passam mal. Quando os obstáculos que impedem avançar desaparecem, diz-se *Kaminhu iabri* [o caminho está aberto], e a esperança é dada pelo dia que inevitavelmente sucede à noite: *Noti, tudu sukuru ki na sukuru, i ka ta maina sol* [A noite, por muito escura que seja, não adia o sol].

As conotações positivas e negativas da luz e das trevas estão igualmente associadas à limpeza e à sujidade dos sentimentos e das atitudes. De alguém bondoso, de coração lavado, diz-se que é *limpu-korson* ou *limpu-bariga*, [coração limpo] ou [barriga limpa], e de alguém malvado, cínico, de maus sentimentos, diz-se que é *susu-korson*, *susu-bariga*, *pretu-korson* ou *korson di karbon* [coração sujo, barriga suja, coração preto ou coração de carvão]. Do mesmo modo, *limpu-kabesa*, [cabeça limpa] designa alguém honesto, sincero, enquanto o seu contrário, *susu-kabesa*, qualifica alguém mal-intencionado, desonesto, ou mesmo feiticeiro. *Mon sukuru* [mão escura] indica uma mão oculta por trás dos acontecimentos, e *tene mon susu* [ter as mãos sujas] significa estar envolvido, ter responsabilidade em algum assunto escuro. *Sukuru suma koba di timba* [escuro como toca de porco formigueiro].

O FOGO DESTRUIDOR

Guerras e ordálios de séculos passados ilustram o fogo destruidor e castigador, o fogo bravo por excelência. Na tradição mandinga, este atinge o seu clímax em 1867, quando depois de séculos de domínio político, miscigenação e irradiação cultural em territórios atualmente de Guiné-Bissau, Gâmbia e Senegal, o reino mandinga soninké do Kaabu é atingido mortalmente na célebre batalha de Kansalá. Um exército fula proveniente do Futa-Djalón, formado por uma quantidade de cavaleiros e soldados tão incalculável como os grãos de areia que cabem numa mão, avança sobre a capital do reino e cerca a fortaleza de Kansalá, sede da aristocracia reinante, os fidalgos *nhantchó*. Segundo uma tradição, os adivinhos conselheiros de ambos os lados e os espíritos sagrados dos kaabunké emitem idêntico aviso: o exército que for o primeiro

a fazer fogo será derrotado.

Humilhados na sua coragem pela espera, os mandingas disparam o primeiro tiro e inicia-se a batalha, que irá ser indescritivelmente sangrenta, com muitos milhares de mortos de ambos os lados. Quando o primeiro soldado fula consegue transpor as muralhas da fortaleza e é evidente que o fim se aproxima, as mulheres *nhantchó*, sementes da realeza, atiram-se aos poços, preferindo a morte a serem escravas dos vencedores. Após esperar que milhares de fulas tivessem penetrado na fortaleza, Djanke Wali, o último grande rei ou *mansa-ba* do Kaabu, ordena aos seus filhos que incendiem os paióis. A gigantesca explosão marca o fim dramático da batalha e da fortaleza de Kansalá, do poder dos *nhantchó*, e a desagregação do reino do Kaabu. A imagem desta aniquilação total pelo fogo é evocada ainda hoje pela expressão mandinga *туру бã та*, traduzida em kriol como *simentera kaba* [a semente extinguiu-se].

Os sinais de fogo bravo assomam constantemente na história da Guiné-Bissau, tanto no continente como nas ilhas. Os Bijagós, que eram guerreiros temíveis e exímios marinheiros, faziam frequentes razias no continente recorrendo ao fogo posto. Em princípios do século XVII, um jesuíta refere que os Bijagós viviam «só de assaltos no mar... e na terra abrasando as casas e as aldeias e as igrejas, como fizeram no ano de 603 em Biguba, e no ano de 609 em Guínala, pondo fogo na casa de Nossa Senhora» (Álvares, 1616: fl. 30r). Aliando o pavor à surpresa, os assaltos eram sempre feitos ao abrigo da noite:

«[...] e tendo recado como a gente dorme ou estão em suas festas e falta a vigia, entram e põem fogo nas casas que todas são cá de palha. Sai a gente por não se abrasar e de fora estão alerta os Bijagós; e, em saindo os pobres, os matam, se resistem, e amarram os que podem» (Álvares, 1616: fl. 34v).

As principais vítimas destas razias feitas à procura de escravos para o tráfico eram os Biafada: «... os Bijagós tem desbaratado muito nesta família (os Biafares) com os contínuos assaltos, pondo aldeias inteiras a fogo e a sangue; e por esta causa vive o gentio em suas cabanas pelo sertão, com muito medo destes bárbaros» (Álvares, 1616: fl. 43v).

Séculos depois, os Bijagós já não navegam, e é recorrentemente o fogo que aparece associado aos relatos que se seguem. Num precioso artigo na revista *Soronda*, Christine Henry resume uma história recolhida por Bernatzik em 1930-31 na ilha de Caraxe que explica porquê os seus habitantes já não navegam: Há muito tempo atrás, os homens desta ilha construíram uma enorme piroga. A tripulação foi formada pelos homens mais vigorosos, e a piroga partiu para a sua primeira viagem. Chegada ao alto mar, uma terrível vaga submergiu a piroga e toda a tripulação. Em toda a ilha não havia

uma única família que não chorasse um morto. Decidida a castigar o elemento perdido, toda a população reuniu-se na praia levando lenha em grande quantidade. Após pôr fogo aos bocados de madeira, lançaram-nos ao mar. A água, ao apagar os tições, fazia um barulho que era saudado com grandes gritos de alegria pelos assistentes, que acreditavam ouvir os gemidos do mar, a torcer-se de dor sob as queimaduras.

Numa outra versão, de 1946, recolhida por Manuel Luís Silva em Caravela e Caraxe durante o grande inquérito etnográfico realizado na altura, a piroga foi escavada em madeira de embondeiro e, por ser muito frágil, ao começar a atravessar o canal que separa Caraxe de Caravela afundou-se, e com ela todos os passageiros. A população que ficara na praia assistiu ao desastre e atribuiu-o ao mar, que foi castigado lançando-lhe lenha a arder que o fazia chorar, e todos os anos passou a ter lugar a mesma cerimónia punitiva e comemorativa (Henry, 1989: 35-36). Nessa altura os Bijagós já não navegam nem fazem a guerra. Mas tal como outrora nos assaltos ao continente, queimam e fazem sofrer, revivendo de uma forma simbólica a punição através do fogo.

Também associada à purificação do mal, a punição pelo fogo aparece numa estória da tradição oral sob a forma de uma grande cova cheia de lenha acesa, coberta por uma esteira que a dissimula, onde é convidado a sentar-se num trono de ouro um feiticeiro que há muito tempo andava a comer a alma das pessoas. Persuadido, com este tratamento gentil, de que irão perdoar-lhe a vida, o feiticeiro manifesta a sua satisfação acomodando-se no trono; o seu gesto faz a esteira afundar-se, e ele queima-se vivo dentro da cova de fogo. Esta prática evoca a tradição bainunk/ kasanga sobre um rei despótico que morreu de idêntica forma, a arder numa cova de fogo, depois de uma revolta das mulheres, que se recusaram a fazer sexo com os homens do reino enquanto estes não exterminassem o rei.

A retaliação pelo fogo que queima também tinha lugar em toda a área da grande Guiné no âmbito da justiça «formal», quando o rei e o conselho dos anciãos deviam dirimir casos duvidosos em que não havia testemunhas. Em fins do século XVI, Almada refere dois destes processos, os chamados juramento do ferro e juramento da água, cujos efeitos determinavam a condenação ou a absolvição do acusado:

O do ferro toma-se por esta maneira: trazem ali um ferreiro ou o vão tomar a sua casa, e este põe um pedaço de ferro ao fogo, e tange os foles até que se faça o ferro tão vermelho como uma braza. Diz a parte que há-de tomar o juramento: «Deus sabe a verdade; se eu fiz tal cousa ou tal, que seme impõe, este ferro me queime, e a minha língua, de maneira que jámais fale». Acabante de dizer estas palavras, metem-lhe o ferreiro com uma tenaz o ferro na mão, lançando de si mil faíscas, e a parte que disse as palavras toma a tenaz com a mão, e com a língua lambe aquele ferro vermelho três vezes, e, ficando livre, ele e seus padrinhos escaramuçam, e hão a sen-

tença por si. E não ousando de tomar este juramento ficam condenados.

No da água, põe-se uma panela grande cheia de água no fogo pela manhã, e tanto que começa a ferver, que está aquela água pulando e saltando para cima, botam-lhe dentro uma agulha ou uma pedrinha que vá ao fundo. A parte que há-de tomar o juramento lava as mãos com água fria, e diz outras palavras semelhantes às de cima, e mete a mão, e tira a agulha três vezes, e saindo livre sem se queimar tem o juízo por si, e queimando-se ficam condenados, e pagam ao vencedor; e muitos casos há por onde ficam escravos e toda a geração.

Os escravos que hão e vendem cativam em guerras, e outros sentenciados em juízos. Estranham mais que todos os casos os feiticeiros; a estes vendem e toda a geração, sem ficar até à quarta (Almada, 1946: 23-24).

A representação do feiticeiro na Guiné-Bissau está igualmente ligada ao fogo, mais precisamente ao fogo noturno, e por isso se diz que quem é feiticeiro *ita sindi dinoti* [acende à noite]. Ao descrever as características do *na-kalan*, o feiticeiro entre os Mancanha, Domingos da Fonseca diz: «É um indivíduo que herdou um espírito mau e poderes temíveis que lhe permitem fazer mal aos outros. Possui a capacidade de manifestar-se à noite sob a forma de línguas de fogo» (1997: 18). O mesmo assinala Scantamburlo entre os Bijagós: «A casisa é a alma dos feiticeiros [...] Estas almas são muito perigosas para os vivos e aparecem principalmente durante a noite ao longo dos caminhos, como línguas de fogo» (1991: 71). António de Almeida salienta que *kasisa possui um* «calor diferente» e que uma das suas manifestações é «um raio de luz ou faixa luminosa, vista no mato ou na palhota, sempre à meia-noite; se na cabana estiver alguém a pé, julgam-no feiticeiro e promotor do misterioso sinal» (1952: 254).

O fogo que queima e purifica o mal reaparece num dos tratamentos dados ao *kasisa*, a alma penada que pelos seus males não encontra repouso no outro mundo: um banho de sabão a ferver. Quanto ao suspeito de feitiçaria, não é raro a sua casa arder num incêndio por fogo posto sem que ninguém saiba dar notícia da sua origem.

A PLANÍCIE EM CHAMAS

O fogo posto, mas controlado, figura não só nas queimadas destinadas a destruir ervas e arbustos antes de arrotear a terra, mas também na caça praticada em «mui formosas campinas, chamadas por eles *Lalas*, as quais andam sempre cobertas de muita caça, assim de animais como de aves» (Almada, 1946: 46). Trata-se de operações de caça coletiva em que os membros de uma ou de várias tabancas pegam fogo ao capim de um lado e avançam pelo lado oposto em direção ao fogo. Os animais, encurralados pelo incêndio, fogem pela única saída possível, que é o local onde se encontram

os batedores.

Desmentindo a citação antiga, nem sempre as lalas estão «cobertas de muita caça», como conta uma estória em que as tabancas de Bolama de Baixo, Uato e Caledje vão participar numa destas operações de caça coletiva começando por pôr fogo ao capim: *E na ba kema lala... E entra pa móntia* [Foram queimar a lala... Entraram para caçar]. Apesar de todos os esforços, o resultado da caça é apenas um único rato-das-canas, um farfana, cuja carne de modo algum chega para todos. Para resolver a situação, no regresso escolhem entre eles um rapaz chamado Sene que foi sozinho porque é filho único, matam-no, cortam-no aos bocados, misturam-no com a carne da farfana, e cada tabanca recebe o seu quinhão. Em Bolama de Baixo a mãe recebe a notícia pelo canto de um pássaro, e é no cruzamento de Caledje, onde a carne foi repartida, que vai reconhecer no chão uma pegada que ficou sem apagar e que lhe confirma a morte do filho.

Além de Sene ser nome de gémeo, e de antigamente ser prática comum um ou ambos os gémeos serem objeto de infanticídio ritual, também o cruzamento de caminhos é um lugar privilegiado de cerimónias, deixando assomar nesta estória traços de um sacrifício eventualmente propiciatório, associados ao incêndio de lala.

No tempo seco, o longo capim que cresce nas lalas é matéria de fácil incêndio, e a imagem da planície em chamas é igualmente matéria fértil para o imaginário. Do olhar de fúria que não é de temer diz-se *Udju burmedju ma i ka ta kema lala* [Os olhos estão vermelhos mas não queimam a lala], isto é, «Farroncas não metem medo». Duas metáforas expressas em adivinhas recorrem igualmente ao fogo de lala que normalmente nada deixa atrás de si: *N tene un puti di bibi, n ta kema lala, ki puti ka ta kema* [Tenho um cântaro, queimei a lala, o cântaro não queimou]; *i muntu di bagabaga* [é o morro de térmitas]; *N tene un banda, n distindil na lala, n bin kema ki lala, banda ka kema* [Tenho uma banda de tecido, estendi-a na lala, queimei aquela lala e a banda não queimou]; *i kaminhu* [é o caminho]. Mais dramática, a formulação seguinte fala do perigo que representam as fagulhas do incêndio levadas pelo vento: *Lala kema, tchepén bai konta tchur na tabanka* [A lala queimou-se, o chapéu foi à aldeia contar a desgraça]: *faíska* [a faísca].

Lala Kema é também o nome de um bairro de Bissau, de uma equipa de futebol, de uma coleção de ensaios, e título de um documentário francês realizado em 1966 nas zonas libertadas da Guiné-Bissau durante a luta pela independência. A imagem mais expressiva do fogo de lala e das suas consequências é talvez *Lala kema, kau di sukundi ka ten* [A planície ardeu, já não há sítio onde se esconder], que significa que algo que não se sabia ficou a descoberto e já não se pode ocultar, e que na sua forma literal evoca momentos e cenários da guerra de libertação.

A SERPENTE E OS DONOS DO FOGO

Duas propriedades do fogo, o fascínio e o perigo, são sintetizados de maneira exemplar numa breve fábula da tradição oral guineense que abre o livro *Junbai*: a Jiboia *Irã-segu*, num dos seus passeios à tabanca, vê o Fogo em estado manso e não consegue subtrair-se ao encanto da sua visão: pede-lhe namoro. O Fogo recusa, diz-lhe que não pode ser, que ele é demasiado perigoso, que não presta para nada, «*N brabu dimás, n ka bali*». A Jiboia não esmorece. Tomada de paixão, insiste com ele em que a vá visitar. Quer estar com ele cada dia, olhar para ele a cada momento. Após muita insistência, o Fogo acaba por aceitar. E quando todas as ervas altas estão secas, o Fogo levanta-se e vai visitar a Jiboia na floresta. À medida que avança, tudo vai ardendo à sua passagem, tudo fica deserto atrás de si. Os animais fogem em debandada, a própria Jiboia foge e vai refugiar-se na água. Só quando vê o Fogo aproximar-se dela, a Jiboia dá-lhe razão e reconhece que se trata de um namoro impossível.

Enquanto a fábula anterior evoca o fogo terrestre e devastador, o das queimadas agrícolas e da caça coletiva, a narrativa que fecha o *Junbai* trata da desapareição e resgate do fogo dos fogos, o maior dos fogos celestes: o Sol. O herói vai correr mundo e no fim chega a uma terra onde foi quebrada a lógica cósmica de o dia e a noite, onde reina permanentemente a escuridão. À procura «daquilo que impede o sol de amanhecer» – *ke ku tudji sol mansi* –, o herói interna-se na floresta, confiante na sua espada e nos seus poderes mágicos, e avista um vulto enorme feito só de fogo: é a serpente que engoliu o Sol. O herói mata a serpente com a sua espada, esquarteja-a e leva a cabeça ao rei. O Sol retoma o seu lugar no céu, afastando as trevas e tornando a iluminar o mundo. O herói recusa as recompensas terrestres e pede apenas uma escada até ao céu, que será cortada quando ele lá chegar. E é o violento estrondo que a escada faz ao cair o que nós ouvimos cá em baixo em cada ribombar do trovão, enquanto os reflexos e faíscas da espada do herói guerreiro continuam ainda a cruzar o céu nas luzes dos relâmpagos.

A grande serpente que é a jiboia dá corpo às representações coletivas do *irã*, espírito sagrado protetor e castigador, objeto de culto e de consulta entre as populações que praticam a religião tradicional. No fabulário das populações islamizadas que circula em kriol, um ser igualmente sobrenatural – que pode assumir a forma que quiser e que castiga a transgressão às normas e costumes – é designado alternadamente por *irã* e *serpenti*. A islamização recobriu as crenças tradicionais sem as eliminar, transformando os seres espirituais denominados *irã* em génios, os *djinna* ou *djinn* do Corão. Os *djinn* do Corão foram feitos por Allah de ar e fogo e, à diferença dos anjos, consomem alimentos. Tal como os *irã* da religião tradicional, os

djinna são habitantes e guardiães (*donos*) das grandes árvores, das terras, rios e florestas, e entre eles há os que presidem ao trabalho do ferro – em kriol, *irã di feradia*, isto é, espírito da forja.

Esta sobreposição ou «enxertia» das crenças islâmicas nas crenças tradicionais, nomeadamente na transformação do metal pelo fogo, é bem descrita por Béatrice Appia nos anos sessenta do século passado entre os ferreiros do Futa-Djalón. Para a extração e o trabalho do metal, estes ferreiros pediam autorização aos *djinn* através de sacrifícios de animais, como na religião tradicional, e de orações em fula e mandinga. E quando o forno era aceso, era proibido falar ou dormir, para evitar que os *djinn* viessem extinguir o fogo. A interdição (*tana*) só era levantada quando começava a fusão do metal e aparecia a chama na chaminé, através de uma oração destinada a ativar os foles (Appia, 1965: 345).

De acordo com uma lenda, os ferreiros do Futa Djalón eram capazes de sustentar nas mãos o fogo em brasa, mas perderam esta faculdade no dia em que Deus, para castigar um artesão desonesto, retirou-lhes o privilégio da insensibilidade. Quando Adão foi expulso do paraíso terrestre, o arcanjo Gabriel revelou-lhe o fogo e entregou-lhe o fole, a bigorna e o martelo, objetos que estão desenhados no céu pelas estrelas. Gabriel vinha acompanhado por um «espírito do Inferno» que deu a Adão a primeira lição de forja e que também foi o encarregado de trazer o fogo. Quando ficou sozinho Adão não conseguiu fazer nada, e à terceira tentativa foi-lhe sugerido pedir a ajuda dos *djinna* encarregues por Deus da vigilância dos metais (Appia, 1965: 319). Segundo outra tradição, teria sido o sapo a ensinar o trabalho dos metais. Ensinou aos ferreiros o uso da lama, nomeadamente da lama de termiteira «metálica», de propriedades mágicas e habitada por Ningiri (Appia, 1965: 325).

Ningiri é a designação no Futa de Ninkinanka, a serpente mítica dos mandingas, na Guiné-Bissau chamada Ninkinankó ou Ninkinanku. Ninkinanku é, precisamente, filha de Irã-segu, a jiboia. Ela nasce do ovo do centro de uma ninhada posta pela jiboia, e se se possuir a capacidade de lidar com forças naturais muito poderosas é possível fazer com ela um contrato e obter riqueza ou poder em troca de uma criatura. À diferença da Guiné-Bissau, onde a cabeça de Ninkinanku é coroada por uma crista cuja visão envolve um conhecimento perigoso para a vida das pessoas, noutros lugares da sub-região a sua representação reflete ecos de jazigos auríferos.

É também Béatrice Appia, num artigo mais antigo, que reúne informações de diversas procedências sobre a serpente mítica. Chama-se Ningiri ou Ninger no Futa-Djalón, Ninkinanka e Rianseu [Irã-segu] em Casamansa, Niniganné entre os Bagas da atual Guiné-Conakry. Em Casamansa tem a cabeça coberta de ouro, vive habitualmente na água e sai para passear em pleno meio-dia, à semelhança da jiboia da fábula em kriol. Quando jovem habita um baobá (na Guiné-Bissau o *serpenti* ou *irã di matu* prefere

o buraco de um poilão) e só abandona a floresta para ir para a água quando o seu tamanho atinge o da palmeira-leque (*sibi*, em kriol), com a qual se vai comparar (*midi ku palmera*, nas fábulas guineenses). Niniganné tem dois cornos de ouro, escamas muito brilhantes e cabelos longos e lisos como os de todos os *djinn*, como os nossos *irã*. O ovo do centro da ninhada da jiboia é procurado para criar Ninkinanka e obter dela riquezas em troca de um filho. Mas o homem criador de Ninkinanka, para dilatar o cumprimento da promessa de lhe sacrificar um filho, engana-a dando-lhe a lambar ferro, e a barra derrete à medida que a serpente a lambe (Appia, 1944: 36-38). Ela alimenta-se de ferro, mas também pode transformar o ferro em ouro. Ela é *dona* do ferro e dos metais.

Uma última evocação do trabalho do fogo e da serpente *irã-di-matu* levam-nos de volta aos fidalgos *nhantchó* do Kaabu. De acordo com as tradições orais recolhidas por Tamsir Niane, o último rei de Kansalá, Djanke Wali, era filho de ferreiro e ele próprio era ferreiro quando a escolha dos seus pares reunidos o elevou às funções de *mansa-ba*. Niane refere igualmente que para a eleição eram interrogados os génios da floresta sagrada, que designavam o *nhantchó* mais meritório. Descendentes de ancestrais míticos gerados numa cova de *timba*, os *nhantchó* do Kaabu eram por isso filhos de génios, e estavam ligados mais do que ninguém ao culto do *djalā* ou deus-serpente (Niane, 1989: 67, 88). O *mansa-ba* ou rei supremo era o grande *nhantchó* ou grande génio – em kriol, *irã garandi* – e Djanke Wali, como ferreiro, era também dono do fogo.

Sugestivamente, a própria morte de Djanke Wali está ligada ao fogo, quando por decisão sua são incendiados os paióis na última batalha dos guerreiros *nhantchó*, destruindo numa explosão gigantesca a fortaleza de Kansalá. Hoje em dia os últimos vestígios da grande fortaleza ou *tata* de Kansalá desapareceram ocultos pela vegetação, essa mesma vegetação onde habitam os génios donos do ferro e do fogo. Eles, que são imortais enquanto os humanos os acolherem dentro de si, continuam a viver nas grandes árvores e a aparecer a quem os pode ver, quer nas águas, quer na floresta, quer sob a forma de uma jiboia apaixonada pelas chamas ou de uma serpente de fogo que engoliu o Sol.

O mundo de associações que o fogo desperta navega assim por mitos, lendas, *passadas* ou histórias, e no dia a dia exprime-se em metáforas de gestos e emoções plasmadas em provérbios e expressões. Projetando as suas propriedades e estados no corpo e no imaginário, o fogo acende-se em olhares e dormita em rancores, no mito é fulgor de espada no relâmpago, na literatura esperança ténue num candeeiro que teima em não apagar, na lenda castigo coletivo que arranca gemidos ao mar. Ambivalente como símbolo que ele é, as suas diversas formas levam-no a representar

ora a comunhão do lar e da família, ora o conflito, o poder bélico e a punição. Inapreensível como as suas chamas, é através da linguagem que procurámos aqui uma aproximação a alguns dos seus múltiplos sentidos, num vaguear de associações pela tradição oral e escritos antigos e recentes dispersos pelo tempo. Fragmentos, enfim, de coisas escritas e ditas à volta do fogo na Guiné-Bissau.

O teatro na/da Guiné-Bissau: tradição oral e literatura dramática no bojo das relações étnico-raciais e anticoloniais

Iris Maria da Costa Amâncio

Onde quer que haja humanos, há história, com ou sem escrita!

Joseph Ki-Zerbo

*Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como
necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação
nacional é, necessariamente, um acto de cultura.*

Amílcar Cabral

*Não podemos deixar o teatro viver alienado da realidade social,
que o envolve, circunscreve, limita ou estimula. Se é de facto
assim o seu código deve ser político, repetimos, que tudo é
político e o teatro não foge à regra. Todo o teatro africano é
político, mesmo quando não se reclama de tal! [...] Podemos nós,
homens de teatro, aceitar passivamente o alastrar no mundo de
uma atitude de domínio que é incompatível com a vida
cultural?*

Carlos Vaz

Esta reflexão pretende destacar dois relevantes eixos de/em tensão no processamento da literatura dramática guineense, a saber: a) a expressão e abordagem discursiva de propósito anticolonialista e base étnico-racial; b) o fazer literário para o teatro, de base estética ambivalente no que tange às representações do épico e do trágico, em suas tensões internas e nas respectivas interações da elaboração dramático-discursiva. Todavia, penso que o contato inicial com os universos cultural e literário da Guiné-Bissau deva se dar à moda de Paulo Freire, conforme o educador explicita

no texto introdutório ao livro *Cartas à Guiné-Bissau* (1984), por ocasião de sua experiência pedagógica – no propósito e na vivência – em processo naquele país: «Aprender primeiro para, ensinando depois, continuar a aprender» (Freire, 1984: 12). Isso porque se trata de um contexto africano historicamente marcado por especificidades fundamentais¹: uma pequena área de 36.125 km², ocupada por uma população de cerca de 1.285.715 habitantes (2000), sendo esse contingente constituído por 99% de africanos negros/pretos e 1% de mestiços e brancos, distribuídos por nove setores/províncias (Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabu, Oio, Quimara, Tombali e Bissau), que abrigam um significativo número de grupos étnicos, entre os quais destacam-se os Balanta, Biafada, Bijagó, Fula, Manjaco, Mandinga e Papel. Localizado na costa oeste da África, faz limites com Senegal (norte), Guiné (leste e sul) e Oceano Atlântico (costa), o país tem o crioulo guineense ou crioulo da Guiné-Bissau como língua nacional e, paralelamente, o português como língua oficial. Se, de um lado, este breve panorama explicita o fato de que a abordagem cultural e literária da Guiné-Bissau corresponde à interação com uma ampla diversidade étnica, por outro lado, revela o desafio demandado por esse diálogo em face do quase total desconhecimento das diferentes realidades do país. É, portanto, um aprendizado processual freiriano a leitura e apreensão das expressões literárias guineenses.

Paralela e concomitantemente às realidades étnicas e culturais próprias da Guiné-Bissau, encontram-se inseridas e, pela série histórica, incorporadas no cotidiano do país elementos da cultura portuguesa, impostos por força da colonização portuguesa que interferiu violentamente na vida do povo guineense², com fracassadas tentativas de imposição absoluta da língua e da vivência portuguesas. Por isso, uma das tensas confrontações que mais se destacam é a da perspectiva etnolinguística, marcada não somente pela pluralidade de línguas da Guiné-Bissau, mas – e principalmente – pelo discurso racialista civilizatório que, em sua perspectiva assimilacionista, associou o bom desempenho em língua portuguesa ao superior pertencimento à raça branca.

(1) Conferir levantamento de dados gerais sobre a Guiné-Bissau em Amâncio, Gomes e Jorge, 2009.

(2) Em relação a esse aspecto, Paulo Freire considera de fundamental importância a «compreensão crítica do papel que poderia ter a alfabetização de adultos numa sociedade como a guineense, cujo povo direta e indiretamente tinha sido tocado pela Guerra de Libertação, “um fato cultural e um fator de cultura”, na expressão de Amílcar Cabral, e cuja consciência política tinha sido partilhada pela luta. Um povo que, apresentando um alto índice de analfabetismo, 90%, do ponto de vista linguístico, é altamente “letrado” do ponto de vista político, ao contrário de certas “comunidades” sofisticadamente letradas, mas grosseiramente “analfabetas” do ponto de vista político» (Freire, 1984: 12).

Tal projeto colonizador, que sistematizava as relações sócio-raciais e processos produtivos cotidianos nas colônias portuguesas em África e na Ásia – «províncias» de Angola, Cabo-Verde, Guiné, Moçambique, S. Tomé e Príncipe e Timor (Vera Cruz, 2006: 37-38) –, considerava os cidadãos negros desses territórios «como seres que necessitavam de ser protegidos» (Vera Cruz, 2006: 30), o que evidenciava o «ditame humanista, peregrino e civilizacional» da colonização portuguesa, conforme ponderação (irônica) da pesquisadora angolana Elizabeth Ceita Vera Cruz. Na verdade, trata-se de uma política portuguesa de caráter jurídico-administrativo, legitimada pelo «Estatuto Político Civil e Criminal dos Indígenas de 1929 (Decreto n.º 16473 de 6 de fevereiro)» – mais conhecido como Estatuto do Indigenato³ – que, em seu artigo 2.º, reza: «Consideram-se indígenas os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça» (Vera Cruz, 2006: 30).

Esse conceito de indígena leva Elizabeth Vera Cruz a enfatizar o fator «raça»⁴ como premissa dessa legislação portuguesa e sua consequente legitimação das práticas de discriminação racial nas colônias. Segundo a pesquisadora, «é a pertença à raça negra, esta sim, elemento dominante e determinante, a base de toda a concepção e estrutura do Estatuto» (Vera Cruz, 2006: 31). A reflexão de Vera Cruz contribui significativamente, por um lado, para a percepção da realidade colonial guineense, em sua perspectiva de evidenciar a especificidade das múltiplas e subtis sujeições dos vários grupos étnicos e populacionais africanos ao jugo colonialista português nos dois continentes. Por outro lado, ilumina a configuração do quadro político-social guineense na época das lutas de libertação⁵, e contribui para um melhor entendimento das tensas relações etnolinguísticas e sociopolíticas.

(3) Elizabeth Vera Cruz complementa que «o mesmo estatuto, revisto e adaptado em 1954 (Decreto-Lei n.º 39666 de 20 de Maio), no seu artigo 2.º, considera indígenas das províncias da Guiné, Angola e Moçambique [...] os indivíduos de raça negra ou seus descendentes, que tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses» (Vera Cruz, 2006: 32)

(4) Adoto, aqui, o termo «raça», na sua dupla perspectiva biológico-fenotípica e sociopolítica, conforme o contexto histórico-literário o exige, embora, hoje, o conceito «raça» tenha sido praticamente repudiado pela mesma Ciência que o legitimou até o final do século XX.

(5) Ainda em relação ao Estatuto do Indigenato, Elizabeth Vera Cruz chama a atenção para a sua «revogação pelo Decreto-Lei 43893 de 6 de Dezembro de 1961 e consequente substituição pelo “Código de Trabalho Rural do Ultramar” em 1962 (Dec. 44309 de 27 de Abril de 1962). Este último não vem senão validar a existência de uma situação real de desigualdade

Essa compreensão do tenso contexto ideológico em que se consolida a literatura guineense escrita em crioulo e/ou em português aponta obrigatoriamente para a trajetória do intelectual, ativista político e poeta Amílcar Cabral, em seus processos e momentos de teorização de incitação à luta armada anticolonial. Nesse mesmo contexto, «o teatro passa a ter um lugar de vanguarda na luta de libertação nacional, pois serviu-se dele para campanhas de consciencialização, e de mobilização», a fim de «esclarecer a população sobre a necessidade da luta contra o colonial-fascismo» (Vaz, 1978: 75). É nesse processamento em dupla face que a história guineense produz actos de cultura e, por sua vez, a cultura guineense delinea a sua própria história. Na verdade, dá-se o caminhar da história nacional guineense que, como História, «anda sobre dois pés: o da liberdade e o da necessidade» (Ki-Zerbo, 2006: 17). Isso porque, nos termos de Joseph Ki-Zerbo,

[...] os dois aspectos estão ligados. A liberdade representa a capacidade do ser humano para inventar, para se projetar para diante rumo a novas opções, adições, descobertas. E a necessidade representa as estruturas sociais, econômicas e culturais que, pouco a pouco, vão se instalando, por vezes de forma subterrânea, até se imporem, desembocando à luz do dia numa configuração nova. [...] Assim, não podemos separar os dois pés da história – a história-necessidade e a história-invenção –, como não podemos separar os dois pés de alguém que anda: os dois estão combinados para avançar. Como a história tem esse pé da liberdade, que antecipa o sentido do processo, existe sempre uma grande porta aberta para o futuro. A história-invenção reclama o futuro; incita as pessoas a se impelirem para algo inédito, que ainda não foi catalogado, que não foi visto em parte alguma e que, subitamente, é estabelecido por um grupo. Isto significa que nem tudo está fechado a cadeado pela história-necessidade: continua a haver sempre uma abertura (Ki-Zerbo, 2006: 17).

No caso específico da literatura na/da Guiné-Bissau, principalmente a partir dos anos 1950 – quando se intensificam as articulações para o movimento independentista e criação das bases para a luta armada nas então colônias portuguesas em África – a «grande porta aberta» de que fala Ki-Zerbo inaugura o subsequente inédito na história guineense: a criação do MING (Movimento para a Independência Nacional

cujo critério de distinção tinha como base as diferenças fenotípicas, passando por isso a vigorar nas províncias de Angola, Cabo-Verde, Guiné, Moçambique, S. Tomé e Príncipe e Timor. Por outro lado, o Código do Trabalho Rural é o elemento que faltava para consubstanciar a real problemática da mão-de-obra que atravessou toda a colonização: aqui o trabalho deixa de aparecer como civilizador, assumindo-se a vertente capitalista do colonialismo (esta, sim, espelhado no novo código)» (Vera Cruz, 2006: 37-38).

da Guiné) em 1955; a criação do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde) e do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) em 19 de setembro e dezembro de 1956, respectivamente; o início da luta armada em Angola em 4 de fevereiro de 1961; a constituição da FRELIMO (Frente para a Libertação de Moçambique) em 25 de junho 1962; a criação da OUA (Organização da Unidade Africana) em 25 de maio de 1963; a edição do primeiro livro escolar em 1964; o assassinato de Eduardo Mondlane em 3 de fevereiro de 1969; o assassinato de Amílcar Cabral em 20 de janeiro de 1973; a proclamação do Estado da Guiné-Bissau em 24 de setembro de 1973 e o tardio reconhecimento da Guiné-Bissau por Portugal em 10 de setembro de 1974. Esta sequência corresponde à «história-necessidade» que reclamou um futuro – a sua «história-invenção» – em diferença para a Guiné-Bissau, estabelecido por um grupo liderado por Amílcar Cabral e impelido para o inédito sociopolítico e cultural.

Tal processo culminou na emergência da literatura guineense escrita, em crioulo guineense e em português, por jovens poetas⁶ com preocupação ao mesmo tempo estética e política, os quais consideravam a produção literária «uma contribuição militante a todo um processo de desenvolvimento cultural que decorre no nosso País» e assumiam a necessária «tarefa da sua fixação nas línguas nacionais, enquanto depositárias dos verdadeiros valores africanos» (AAVV, 1977: 6-7). Assim esses jovens escritores se manifestam no prefácio à antologia *Mantinhas para quem luta!* – *A nova poesia da Guiné-Bissau* (1977), relativamente à literatura guineense:

A forma destinando-se a garantir a eficácia da obra, a fazê-la atingir os objectivos visados, impõe-se como elemento manifestante importante, mas o que lhe determina a qualidade é a função, pelo valor social que possa representar. [...] Se é verdade que esta poesia se escreve actualmente em crioulo e em português. [...] Arma de combate, ferramenta de construção, ela forja-se no quotidiano árduo mas exaltante da Nação emergente, contribuição modesta ao património da Humanidade, por uma Revolução Cultural (AAVV, 1977: 6-7).

Montado esse amplo cenário em que atuam sujeitos e fatos relevantes da história da Guiné-Bissau, em diálogo com as histórias de outros países africanos colonizados, retomo, pois, a perspectiva da trajetória literária guineense, especificamente em rela-

(6) São eles: Agnelo Augusto Regalla, Morés Djassy, Tony Davyes, António Soares Lopes Jr., Salvaterra, Carlos de Almada, Hélder Proença, Jorge Ampa Cumelerbo, José Carlos, José Pedro Sequeira, Justen, Nagib Said, Kôte e Tomás Paquete. Informações mais detalhadas sobre cada um desses poetas encontram-se disponíveis nas páginas 97, 98 e 99 da antologia *Mantinhas para quem luta!* (AAVV, 1977).

ção à produção de textos para teatro. Entendo que um bom ponto de partida rumo ao conhecimento sobre as expressões culturais africanas – e não só ao da literatura guineense – seja, certamente, o contato com os mais-velhos⁷. Primeiramente, os mais-velhos da crítica às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, com Alfredo Margarido (1980) totalmente silencioso em relação aos registos literários da Guiné-Bissau, ou Manuel Ferreira (1987) com a explícita negação dessa literatura, considerando que, a seu ver, «não foram criadas na Guiné-Bissau condições socioculturais propícias à revelação de valores literários» (Ferreira, 1987: 37). Nesse sentido, complementa Russell Hamilton que a «quase “tábua rasa” que caracterizava a cena literária queria dizer que os jovens poetas, que se revelaram depois da independência, não se viram obrigados a executar a sua arte na sombra de uma geração de escritores mais-velhos» (Hamilton, 1984: 218). Todavia, embora corrobore as posturas de Margarido e de Ferreira, a percepção de Hamilton possibilita um questionamento que considero, no mínimo, instigante: quem seriam os escritores mais-velhos «na sombra» dos quais os jovens poetas guineenses do pós-independência executam a sua arte? Seriam eles órfãos de precursores literários ou estariam ligados a uma ancestralidade⁸ literária (Padilha, 1995)?

Em Manuel Ferreira, percebe-se uma breve sugestão de resposta, ainda que não tenha sido esta a intenção do crítico:

Há, no entanto, que destacar a figura de relevo a solicitar as atenções da investigação, o cônego Marcelino Marques de Barros (1843-1929), que no campo da etnografia (Literatura dos negros, 1900) desenvolveu grande aplicação, sintonizando-se em qualidade com os especialistas portugueses coevos que, frise-se, eram de nível europeu (Ferreira, 1987: 37).

Esse destaque de Ferreira aos registos do Cônego Marcelino Marques de Barros, embora em tom discursivo eurocêntrico – somente possível devido à elevada qualidade do trabalho do guineense Barros, no mesmo «nível» dos especialistas portugueses/europeus –, contribui para que se verifiquem as considerações do Cônego sobre as expressões literárias guineenses ao longo de sua publicação de 1900, a exemplo da análise comparativa de «O conto do vaqueiro de Briches», no Capítulo II:

(7) Utilizo, aqui, a expressão «mais-velho», no sentido tradicional africano do termo, como aquele que detém, preserva e veicula os princípios, valores e saberes do grupo e, por isso, torna-se referência de sabedoria ancestral para toda a coletividade.

(8) Para Laura Cavalcante Padilha, «os ancestrais devem ser compreendidos não só no sentido africano, como os espíritos dos antepassados mortos cujos corpos jazem sob a terra, mas como costumes, valores e tradições, a começar pela própria oralidade, fundamento maior da cultura daquele continente» (1995: 95).

Cumpra-nos dizer finalmente, que a maneira como os pretos contam as suas histórias é verdadeiramente típica e original.

Imaginem os leitores, uma contista (em regra são as mulheres) que fazendo girar entre os dedos o seu fuso, começa em tom compassado uma história, pelas palavras sacramentais, Era, era... A contista espera então, que os ouvintes lhe concedam licença, e dêem provas de confiança com est'outras palavras igualmente consagradas: Era ba certo, o que traduzido em portuguez quer dizer: Era uma verdadeira história.

Concedida a palavra a contista dá principio, sem pose, á sua narração sempre em linha recta, sem divagações, sem ornatos, a secco, até final; e apenas se permite fazer descrições como parte obrigada, e quando as faz é sempre d'um traço, como uma pincelada de Apelles, ou com dois e tres traços como uma pennada de La Fontaine. – E, como quem tem plena confiança no criterio dos seus ouvintes, não faz commentarios, nem tira antes ou depois a moralidade do caso narrado. – Em compensação, os ouvintes, sem nunca interromperem a contista, tomam a liberdade de fazer, uma vez ou outra, os seus ápartes, por gestos, por exclamações de aprovação ou de censura, por interjeições de admiração e de espanto; por palavras ou phrases curtas que muitas vezes valem um discurso.

As histórias entre os Mandingas e Biafadas são contadas com certo aparato com cantigas, danças e orquestração de palmas, e uma vez ouvidas nunca mais esquecem (Barros, 1900: 17-18).

Ou seja, se a reflexão, num segundo momento, se baseia num dos mais-velhos da crítica literária guineense, o Cônego Barros, verifica-se, por exemplo, que algumas narrativas «são um verdadeiro primor de forma e de imaginação oriental, e as quaes nós por muito que nos esforçássemos não poderíamos dar d'ellas a mais remota ideia» (Barros, 1900: 18), o que contradiz a afirmação inicial de Ferreira sobre a inexistência, na Guiné-Bissau, de «condições socioculturais propícias à revelação de valores literários» (Ferreira, 1987: 37). Na verdade, a excelência das publicações guineenses, destacada por Barros relativamente à produção literária oral – ao mesmo tempo oratura⁹ e oralitura¹⁰ –, recebe efetivo reconhecimento crítico com as pesquisas de

(9) Para Mineke Schipper (1989; 2006), *orature* denomina a presença de registos e soluções formais próprias da oralidade em textos da literatura africana escrita: «Na maioria das vezes lidamos com literatura oral apenas em forma transcrita, escrita. Em qualquer caso, parece-me não haver tanto problema em manter o conceito de literatura oral referente a “textos” apresentados oralmente, assim como a textos transcritos *literalmente* a partir da *performance*» (Schipper, 2006: 10).

(10) Em discordância para a distinção dos processos orais, Leda Martins (1997), que, a partir de pesquisas junto às tradições religiosas afromineiras, afirma: «Aos atos de fala e de

Teresa Montenegro, Carlos de Morais (a partir dos anos 1970) e Moema Parente Augel (a partir dos anos 1990). Para esta última, «a ausência de obras impressas não significa automaticamente a não existência de escritores nem muito menos a ausência de literatura» (Augel, 1998a: 21). Assim, acrescenta a teórica brasileira:

Apesar de não divulgado lá fora, pelo menos em Bissau é notório, e isso não só de hoje, que um número não pequeno de intelectuais cultiva a arte de escrever. Em saraus e em djunbais, 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 (Augel, 1998a: 21).

Essa afirmação da existência de contínuas e significativas expressões literárias na Guiné-Bissau, inicialmente no universo da tradição oral do país, evidencia o fato de que *Mantinhas para quem luta!* (1977), cronologicamente, *não* [grifo meu] «marca o início da produção literária», mas, talvez, da produção «editorial na República da Guiné-Bissau» (Hamilton, 1984: 218). Com certeza, um maior aprendizado sobre as realidades étnicas do país permite a afirmação de que a literatura guineense inicia-se com as expressões poéticas e narrativas orais em crioulo, como as cantigas e *historias* (Barros, 1900: 17). Por outras palavras, há que se admitir a coexistência, em tensão etnolinguística, de dois processos distintos de produção estético-literária: a literatura guineense em crioulo e a literatura guineense em língua portuguesa. Provavelmente por isso Hamilton preveja «o dia em que poemas, contos e romance e teatro em crioulo terão um público leitor principalmente nacional, e uma literatura num português influenciado pelo crioulo e por outras línguas locais, terá uma audiência tanto nacional como internacional» (Hamilton, 1984: 231). Portanto, se a literatura guineense se inscreve originariamente no bojo da tradição oral, penso que esse nascedouro possa remeter a duas efetivas constatações: a) a de que os jovens poetas guineenses do pós-independência executam a sua arte «na sombra» dos contadores e contadoras de histórias tradicionais – seus mais-velhos de raízes guineenses, escritores da/na memória, como referentes de pertencimento étnico-racial –, bem como à sombra de intelectuais e escritores de língua portuguesa, principalmente Amílcar

performance dos congadeiros denominei oralitura, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas» (Martins, 1997: 21).

Cabral, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e Eduardo Mondlane, referentes de pertencimento ideológico anticolonial – seus mais-velhos também de raízes ambivalentemente africanas e ocidentais; b) a de que o teatro tradicional guineense representa a mais antiga forma de expressão literária no país, anterior à poesia e à prosa escritas em crioulo e/ou em língua portuguesa. Esta constatação, na verdade, formula-se ao contrário da equivocada posição¹¹ conferida a essa expressão literária (texto para o teatro oral ou escrito) por grande parte dos críticos, como se verifica, por exemplo, em Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas (1997), nas últimas linhas de suas considerações sobre a prosa como «literatura do saber nacional»: «Torna-se premente referir *ainda* alguma coisa sobre o teatro na literatura guineense» (Gomes e Cavacas, 1997: 47; grifo meu). Ou seja: mesmo que o teatro guineense escrito não se manifeste na mesma proporção quantitativa que a poesia e as narrativas escritas (contos e romances), ou ainda que o drama não tenha adquirido o mesmo *status* que a poesia e a prosa em termos de categorização genológica ocidental, não se pode negar sua existência histórica e seus reais referentes cronológicos no bojo da literatura da Guiné-Bissau e, mais amplamente, das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Tratando-se da fase inicial das expressões teatrais no país – isto é, do teatro tradicional guineense –, destaca-se a sua «essência mimético-mágico-religiosa», com ênfase sobre o gesto, a palavra e o ritmo. Nos termos de Carlos Vaz correspondem a representações que se realizam «pela ritmização de gestos de animais, e de movimentos imitados de determinado indivíduo, real ou imaginário, cujo espírito se pretendia captar, donde resultam os ritos, cerimônias e os cultos» (Vaz, 1978: 15). Na verdade, são *performances*¹² cotidianas de tradição milenar, encontradas contínua e diferentemente em inúmeras regiões do continente africano, percebidas em suas facetas «religiosa, plástica, poética, dramática, rítmica, tendo por base a literatura oral tradicional e a música instrumentada» (Vaz, 1978: 16). Estas especificidades levaram muitos especialistas europeus a afirmar a inexistência do teatro em África, principalmente devido à ausência do palco à italiana. Em relação a esse aspecto, Roger Chartier (2002) alerta quanto ao perigo das categorizações universalistas que negligenciam

(11) Em geral, os comentários críticos sobre o teatro guineense, quando feitos, encontram-se posicionados após os registos sobre a poesia e as narrativas (contos e romances). Todavia, há que se registar o diferencial de Moema Parente Augel que, mesmo situando suas observações sobre o teatro guineense nos últimos capítulos de sua relevante obra crítica, o faz com o necessário detalhamento e devida propriedade, conferindo-lhe os pertinentes créditos e des-créditos, o que contribui indubitavelmente com as investigações na área.

(12) Conferir o conceito de performance em Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (1993) e Leda Martins (1997).

as especificidades de «obras mais antigas e oriundas de culturas não-ocidentais»¹³ (Chartier, 2002: 14).

No que tange às representações teatrais tradicionais na/da Guiné-Bissau, Vaz acentua que se relacionam «às colheitas, aos cultos dos antepassados e a todos os actos fundamentais da existência humana, o nascimento, o casamento, a morte», bem como às interações socioculturais, «como acontece na declamação dum conto (popular) nas reuniões nocturnas das *tabancas*¹⁴ ou nos bairros pobres nos subúrbios das cidades», nas «saídas de máscaras», «nas *festas do fanado*¹⁵» e nas *performances* do *djidiu*¹⁶ (Vaz, 1978: 17). Essas ações teatrais potencializam nos espectadores o sentimento de pertencimento ao grupo e, ao mesmo tempo, conduzem pedagogicamente à manutenção do valores e práticas da coletividade. São expressões que se realizam pelo seu carácter didático, sem a minimização de sua função estética, como exemplifica Carlos Vaz: «A chegada do *djidiu* ou as celebrações dum rito são sempre para a *tabanca*, promessa de alegria, de divertimento e de festa» (Vaz, 1978: 18).

No período do pós-independência, a prática teatral intensifica-se e surgem vários grupos, entre eles «Esta é a nossa pátria amada», o «Grupo Experimental Afrocid», o «Grupo Teatral Nacional Okinka Pampa» e o «Grupo Teatral de Bafatá». Embora com trabalhos reconhecidos nacional e internacionalmente, tais organizações artísticas não se mantiveram por muito tempo, por falta de suporte técnico e financeiro. Relativamente ao teatro escrito na/da Guiné-Bissau, destaca-se a produção dramatúrgica de Carlos Vaz na condição de prática teatral historicamente consolidada no país¹⁷, da qual não me é possível falar de, mas sobre¹⁸, com base nas pertinentes publicações

(13) Chartier enfatiza que sua perspectiva «tem como finalidade romper com a postura acrítica, amiúde presente na produção da crítica literária, que pressupõe que todos os textos, todas as obras e todos os gêneros foram lidos, identificados e recepcionados de acordo com critérios que caracterizam nossa própria relação com o mundo escrito» (Chartier, 2002: 14).

(14) Segundo Vaz, o termo nomeia uma típica aldeia na Guiné-Bissau.

(15) Segundo Vaz, corresponde à «festa dos circuncidados».

(16) Segundo Vaz, «um artista tradicional da Guiné-Bissau que canta e dança interpretando vários papéis nas festas».

(17) Há registos de textos literários para o teatro, escritos no período colonial ou logo após a independência. Trata-se de peças dispersas, de carácter eurocêntrico, na sua maioria, produzidas em situações eventuais. Tais registos podem ser conferidos em Carlos Vaz (1978) e em Moema Parente Augel (1998a).

(18) Meus registos baseiam-se em estudos sistemáticos que venho realizando, nos últimos anos, acerca da produção teatral de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. No caso específico deste último país, ao contrário dos demais, ainda não foi possível o contato direto com as expressões teatrais locais.

do próprio dramaturgo – livro (1978) e artigos dispersos em revistas e jornais –, em frequentes discussões e informações com ele trocadas por e-mail, bem como a partir dos criteriosos registos de Moema Parente Augel (1998a), formas contínuas de escuta, leitura e aprendizado, a meu ver. Desta maneira, constato que a dramaturgia¹⁹ de Vaz corresponde a peças (textos literários para o teatro) concebidas, escritas e encenadas em crioulo guineense, as quais não chegam ao leitor exclusivo de língua portuguesa, seja pelo fator linguístico, seja pela decisão do autor de não as publicar ou traduzir, ao contrário da peça *Fome de 1947*, escrita em português sobre as tensões, conflitos e dramas do período colonial em Cabo Verde, para o Grupo de Teatro 12 de setembro, em julho de 1977, a que Vaz denomina «uma experiência de teatro africano em Lisboa» (Vaz, 1978: 157). Refiro-me, portanto, às cinco relevantes peças de Vaz²⁰ em especial, mesmo sabendo que o dramaturgo encenou inúmeros *sketches* e *performances*. Os respectivos títulos remetem a ensinamentos tradicionais por meio da apropriação de expressões populares:

- 1980: «*No odja dja manga di kussa ne mundu*» constitui um monólogo em crioulo guineense e em português sobre a afirmação da identidade guineense, problematizando as tensões entre as vivências rural e urbana; com ênfase sobre o tempo, representa o percurso do sujeito guineense e as divergências de cunho geracional; o título remete para a ideia de que os mais-velhos têm muita experiência de vida e, por isso, já viram muita coisa neste mundo.
- 1981: «*Si kussa muri, kussa ku matal*» é uma peça em dois actos, escrita em crioulo guineense, que contrasta a realidade de fome e opressão do povo frente aos abusos de poder e prática generalizada de corrupção; destaca as dificuldades dos últimos anos anteriores à independência, reforçando o sentido de que, se alguma coisa acontece, é porque alguma coisa a motivou. «*Sufridur ka ta padi fidalgu*» é uma peça escrita e representada em crioulo guineense e em francês, e corresponde a um grito de revolta diante da passividade do povo para a solução dos seus problemas. Em cena, mais-velhos discutem sobre a esteira acerca das realidades de enfrentamento no trabalho, na cultura e nas relações anticoloniais;

(19) Utilizo aqui o termo dramaturgia conforme conceituado por Renata Pallottini: «Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais. Arte? Técnica, naturalmente (*techné* = arte), princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado» (Pallottini, 2005: 13).

(20) Maior detalhe sobre a produção dramatúrgica de Carlos Vaz em Vaz, 1978 e Augel, 1998a.

com muita dança e música, incita-se o espectador a reagir contra as imposições do sistema colonial, contra a atitude de espera e de resignação; na peça recusa-se a crença, sugerida pelo título, de que daquele que muito sofre um dia nasce um fidalgo.

- 1982: «*Tempu ka ten di pera tchuba*» é uma peça bilingue que performatiza ironicamente as fragilidades da ditadura na Guiné-Bissau, de forma que os fatos do passado histórico possam fazer pensar nas impertinências do presente. O espetáculo corresponde a uma nova estratégia de incitação do povo para a criação de soluções próprias e reações a sistemas opressores, ou por outras palavras diz-nos que não há mais tempo para esperar a chuva.
- 1993: «*Si bu tene fugu*» é uma peça de cunho ecológico, provocando a formação de consciência crítica sobre os perigos das queimadas; na perspectiva da preservação ambiental, o texto em crioulo assume o tom didático quanto ao que fazer quando se tem fogo.

Como literatura dramática, as peças de Carlos Vaz naturalmente revelam uma ideia central, uma mensagem que o dramaturgo pretende veicular por meio da representação. Segundo Renata Pallottini, tal conteúdo ideológico pode ser «expresso por meio de palavras que serão ditas (ou mostradas, com os recursos da mímica) pelos atores/ personagens; elas poderão, ainda, ser apresentadas no espetáculo sob a forma de rubricas», o que evidencia o fato de que o texto dramático «é, dessa maneira, tanto aquilo que se diz quanto o que não se diz, mas aparece sob outra forma, como gesto, expressão, entonação, descrição, no espetáculo final» (Pallottini, 2005: 16).

Evidenciam-se, portanto, ainda que panoramicamente, os dois eixos fundamentais que, a meu ver, sustentam as principais tensões que dinamizam as produções literárias (orais e/ou escritas) da/na Guiné-Bissau: o das relações etnolinguísticas, com base na tradição oral, e o das relações anticoloniais e anti-imperialistas, com base em pressupostos raciais subjacentes. Percebo essa dupla tensão como o «conteúdo»²¹ dramático principal dos textos guineenses para teatro, num misto de afirmação das identidades étnica, cultural, sociopolítica e nacional. Nos termos de Joseph Ki-Zerbo, os processos coloniais e imperialistas demandam a afirmação política dos africanos como «sujeitos da história para desempenhar um papel na peça de teatro» (Ki-Zerbo, 2006: 23). Isso porque, na verdade, para esse renomado historiador africano²², «não há peça onde só há atores principais. Também deve haver figurantes, e nós, afri-

(21) Ver Pallottini, 2005: 16.

(22) Joseph Ki-Zerbo nasceu em 21 de junho de 1922 na aldeia de Toma, região noroeste do Alto Volta (atual Burkina Faso), então uma das colônias francesas na África Ocidental.

canos, fomos classificados como figurantes, isto é, como utensílios e segundas figuras para pôr em destaque os papéis dos protagonistas». (Ki-Zerbo, 2006: 23) Nesse mesmo sentido, complementa Amílcar Cabral: «Falar disso é falar de história, mas é igualmente falar de cultura. A cultura, sejam quais forem as características ideológicas ou idealistas das suas manifestações, é assim um elemento essencial da história de um povo. [...] Como a história, ou porque é a história, a cultura tem como base material o nível das forças produtivas e o modo de produção» (Cabral, 1978: 224).

Esse espírito de reversão do sistema colonial por meio do teatro corresponde a um «*acto de cultura*» (Cabral, 1978: 225), pois «é em geral no facto cultural que se situa o germe da contestação, levando à estruturação e ao desenvolvimento do movimento de libertação» (Cabral, 1978: 224-225), ou seja, a um processo revolucionário, entendendo revolução nas acepções de Frantz Fanon (1980 [1964]), assim corroboradas por Ki-Zerbo: «A revolução é o processo estrutural que, de forma invisível, faz as coisas avançarem até o momento em que a potencialidade dessas estruturas é tal que torna-se [*sic*] absolutamente necessário dar um salto qualitativo» (Ki-Zerbo, 2006: 18). Trata-se, então, da mesma perspectiva revolucionária que subsidiou – e subsidia – a produção dramaturgica de Carlos Vaz desde os anos 1970, bem como a recente produção, também em Bissau, do Grupo de Teatro do Oprimido – GTO (2004)²³, semelhante a um misto de liberdade de criação e expressão estética em face da necessidade imperiosa de afirmar uma posição política frente às dinâmicas das sociedades e das culturas guineenses.

Para Augusto Boal, O Teatro do Oprimido

é um método estético que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que objetivam a desmecanização física e intelectual de seus praticantes e a democratização do teatro, estabelecendo condições práticas para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir teatro e amplie suas possibilidades de expressão, estabelecendo uma comunicação direta, ativa e propositiva entre espectador e atores. [...] É o primeiro método teatral elaborado no hemisfério sul (Brasil e América Latina) que é utilizado em mais de setenta países dos cinco continentes (Boal, 2005: 3-4).

As interações via Atlântico negro²⁴ (Gilroy, 2001) possibilitaram o diálogo entre as expressões teatrais guineenses e o projeto teatral político-ideológico do brasileiro

(23) O grupo compõe-se de 20 membros efetivos (13 multiplicadores e 12 atores) e trabalha em todas as regiões da Guiné-Bissau.

(24) Segundo Paul Gilroy, o Atlântico negro refere-se à «formação transcultural e internacional a que chamo Atlântico negro» (Gilroy, 2001: 38).

Augusto Boal, com o mesmo propósito político-pedagógico de Paulo Freire. Ao adotar o método concebido por Boal, o GTO contribui de maneira significativa em termos de mobilização e conscientização nas áreas da Saúde, Educação, Justiça, Cultura de Paz, Meio Ambiente, Saneamento, Violência Doméstica e Género, com apresentações nacionais e internacionais.

Trata-se de um fazer teatral que extrapola os limites do palco e, também por isso, interage diretamente com as camadas populares. No Brasil, o Grupo participou da segunda edição do FESTLIP – Festival de Teatro de Língua Portuguesa, no Rio de Janeiro, quando tive a oportunidade de assistir ao espetáculo «Nó Mama – frutos da mesma árvore»²⁵, em suas duas apresentações (5 e 12 de julho de 2009)²⁶. O texto, escrito coletivamente pelos integrantes do GTO, é apresentado ao público como

[...] uma metáfora sobre o afastamento e o confronto entre povos irmãos na Guiné-Bissau, que vivem muito próximos, numa mesma área geográfica, mas se consideram inimigos entre si e entram em conflito constante pela disputa de terra e de poder local.

O espetáculo «Nó Mama – frutos da mesma árvore» é composto por um mais-velho (o avô), as suas duas filhas, os dois netos – um de cada filha, e um narrador que também é músico e o articulador entre a ação teatral e o público. A peça apresenta uma festa tradicional de confraternização entre duas famílias, Silá e Prela, comandada pelo mais-velho, diante de uma árvore sagrada. Dá-se o encontro entre os integrantes das duas famílias, consideradas primas entre si, que se juntam para uma cerimônia tradicional, debaixo da árvore que simboliza a origem de todos os presentes. Durante a cerimônia, a liderança de uma das famílias entende ter sido desrespeitada pela outra, por um pequeno detalhe cultural.

Logo começam os cantos iniciais e as duas filhas mais-velhas iniciam a dança; durante este ato já percebemos que a filha mais nova não cumpre corretamente os seus passos. O avô conduz a cerimônia seguindo os rituais de seus antepassados e

(25) O espetáculo é encenado pelos atores guineenses Claudina Joaquim da Silva Gomes, Edilta da Silva, Elsa Maria Ramos Gomes, José Carlos Lopes Correia, Silvano Bernardo Antônio dos Santos, Suleimane Gadjicó; com duração de 60 minutos, sob a direção artística da socióloga brasileira Bárbara Santos, do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro.

(26) De janeiro a maio de 2010, o Centro de Teatro do Oprimido realizou no Brasil, Guiné-Bissau e Moçambique, países da África lusófona, o Laboratório Madalena, com o espetáculo «Madalena, o teatro das oprimidas». Segundo o CTO, trata-se de uma experiência cênica voltada exclusivamente para mulheres empenhadas em investigar as especificidades das opressões enfrentadas pelas mulheres e em atuar para a criação de medidas efetivas que contribuam para a superação dessas opressões e para a igualdade dos gêneros.

chama-as para que se banhem na água sagrada, e é neste momento que a filha mais nova molha-se à frente de sua irmã. Ao quebrar a tradição, todos ficam desconcertados, principalmente o avô que jamais havia presenciado uma cena como esta e nem sabia de algo tão grave assim entre seus antepassados.

Com isso, a mais-velha sente-se desrespeitada e não aceita a postura da irmã, que, por outro lado, deseja a ruptura, o fim da tradição e a permanência no local da árvore sagrada. O avô, muito nervoso, busca de todas as maneiras convencer as duas filhas para que aconteça a reconciliação, mas não é atendido. As crianças, que são amigas, ficam perplexas e tentam demover suas mães do inevitável conflito, porém são repreendidas por elas e nada podem fazer. O rompimento torna-se definitivo, uma tradição é quebrada, o que acarretará problemas espirituais para todos no futuro. A desavença se transforma em conflito que se desenvolve em uma disputa por território. Qual família terá o direito de permanecer no território da árvore da origem? O conflito evolui até causar o afastamento entre as famílias que passam a se considerar inimigas entre si. As crianças de ambas as famílias, amigas e companheiras, protestam contra o afastamento, se recusando a aceitar a decisão dos adultos e pedindo o apoio do sacerdote. Finalmente, são obrigadas a seguir seus pais diante da impotência do sacerdote em resolver a desavença.

A partir daí o espetáculo encerra-se e passa a contar com as intervenções da plateia para tentar solucionar o conflito entre as famílias e manter a tradição intocável. O respeito aos mais-velhos deveria permanecer inabalável, pois assim o foi em todos os tempos passados. Com muita dança, tambores, músicas cantadas em crioulo e em português, vestimentas tradicionais (as roupas coloridas e os motivos geométricos dos panos) a peça «Nó Mama – frutos da mesma árvore» valoriza diversos aspectos culturais de Guiné-Bissau (GTO, 2009).

A experiência estética de ter assistido ao espetáculo possibilita-me reiterar os eixos de tensão inicialmente percebidos: a) a afirmação político-discursiva de propósito anticolonialista e base étnico-racial; b) o fazer literário para o teatro, de base estética ambivalente no que tange às representações do épico e do trágico, em suas tensões internas e nas respectivas interações da elaboração dramático-discursiva. Embora sejam distintas as formas de realização da/na dramaturgia guineense, é possível perceber que vertentes estéticas e político-ideológicas – já comentadas anteriormente no âmbito das relações coloniais – encontram-se artesanalmente entrançadas na emergência de uma tensão gerada pela coexistência de um discurso épico, que retoma e presentifica tradições culturais e políticas e na dinâmica de um discurso trágico, que as problematiza e com elas estabelece constantes colisões e conflitos. Por conseguinte, penso ser necessário explicitar de que maneira faço uso do termo *épico* ao longo desta reflexão. Isso porque, desde a Antiguidade Clássica, essa palavra vem assumindo acepções diversas. Tradicionalmente, *épico* foi utilizado por Aristóteles, em sua *Poética*,

para caracterizar uma forma narrativa insubordinada à rigidez das categorias de tempo e de espaço²⁷. Esse sentido aristotélico do épico como uma sequência de incidentes ou eventos, narrados sem restrições artificiais quanto ao tempo, lugar ou relevância para um «enredo» formal relaciona-se, a meu ver, com a ambivalência de sentido do *epos* arcaico. Na verdade, desigmo tanto a ligação do homem com sua ancestralidade como a articulação de elementos discursivos que corroboram a configuração de um herói. Este, portador de uma *areté* – do grego, *virtude* –, revela-se um protagonista nobre, de caráter elevado. Todavia, o herói épico não é fruto da criação individual do poeta. De fato, quando perpetuado pelo poeta, o herói já tivera seus feitos celebrados anteriormente; matéria épica que é, origina-se de juízos coletivos engrandecedores de seus atos. No caso guineense, essa reverência se dá em relação ao povo heróico da Guiné-Bissau em sua saga história referenciada por Amílcar Cabral, metáfora e metonímia dessa luta em coletividade.

A apologia da figura do herói deve-se ao orgulho do grande grupo populacional diante da(s) vitória(s) desse homem de qualidades em elevado grau de excelência. O relato de sua trajetória evidencia, concomitantemente, o heroísmo coletivo. Verifica-se, de um lado, que sua existência mítica é condição prévia para a afirmação do épico; por outro lado, se o herói provém do imaginário de determinada coletividade, é porque resulta do diálogo de múltiplas vozes que, ao interagirem, criam um mundo em torno dessa figura central. Portanto, cabe ao narrador uma postura dinâmica e contemplativa em relação à história. Por meio da memória, o narrador reativa vozes do passado; fatos acontecidos numa época remota – ou recente – são contemplados, tornados à lembrança e considerados merecedores de consagração. Por isso, a experiência épica fundamenta-se no ver. No caso do teatro, a visão objetiva do ator/narrador passeia sobre os fatos do passado e, à distância, apresenta os acontecimentos aos espectadores, sem revelar seus sentimentos em relação a eles.

Contudo, seria equivocado pensar tal apresentação com a mesma fixidez de uma fotografia. Ainda que oriundo de um juízo prévio coletivo, o herói, assim como o

(27) Sempre comparando-a à tragédia, o filósofo grego acredita ser a epopeia um tipo inferior de arte, uma vez que não apresenta esses limites que considera fundamentais para uma grandiosa obra de arte, e simplesmente apresenta um fato, ao invés de representá-lo ou imitá-lo. Segundo Aristóteles, «[...] a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espectáculo cénico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação...» (Aristóteles, 1986: 147/1462 a: 14.)

mundo que o cerca, apresenta-se como o resultado da recriação individual do coletivo por parte do dramaturgo. Logo, a apresentação se realiza no plano ficcional e, ao repetir o fato histórico, o dramaturgo imita-o, na medida em que imitar corresponde a (re)criar.

Em forma de narrativa oral ou escrita, a épica manifesta-se por meio da palavra e, ao distinguir o sujeito do objeto narrado, além de permitir o conhecimento do mundo em suas tensões, evidencia as marcas do popular e do erudito em um dado momento histórico. Portanto, cada época atualiza o épico e enforma-o segundo seus padrões e critérios estético-ideológicos. Por isso, se, em sua etimologia, o conceito universal de *épico* volta-se para a união do homem a sua ancestralidade, a sua história e aos mitos que narram sua origem e sua formação cultural, de outro lado, promove a recitação dessas narrativas, «impondo nas respectivas comunidades a exemplaridade e o conhecimento» (Leite, 1995: 13).

A partir do pensamento de Anatol Rosenfeld, para quem «o narrador, no contexto da oralidade, muito mais que se exprimir a si mesmo [...] quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um “caso”» (Rosenfeld, 1996: 24), destaco o lugar do sujeito guineense, seu universo e suas peculiaridades nos contextos colonial e pós-colonial em que se encontra inserido. O termo épico, portanto, nesta reflexão, alude às heranças históricas guineenses, relativas aos seus mais-velhos e aos seus heróis e personalidades nacionais. Todavia, em termos de abordagem ideológica, o termo também *épico* assume uma conotação bastante diferenciada em relação ao teatro guineense, devido à conhecida teoria do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1978). Este, em sua proposta de realizar a chamada «forma épica de teatro», elabora uma teoria com as características básicas desse tipo de fazer teatral, em oposição à forma dramática de produção teatral nos moldes aristotélicos. Segundo Brecht, o acontecimento deve ser narrado de forma que o espectador, diante da ação, assumo um posicionamento, tome decisões, analise as ações humanas com distanciamento crítico; o fazer teatral deve levar à reflexão e a mudanças de postura, uma vez que engendra no espectador uma visão de mundo mais ampla, voltada para um processo de conscientização (Brecht, 1978: 16).

Por outro lado, o termo *trágico* merece, também, uma certa delimitação de minha parte, uma vez que, assim como o termo *épico*, permite acepções bastante diferenciadas. Se pensado também a partir de Aristóteles, esse conceito refere-se à essência da tragédia, àquilo que, no plano da representação, «suscitará terror e piedade» (1986: 118-120/1452 a, 33; 1452 b, 31)²⁸. Naturalmente, a manifestação do trágico só ocorre

(28) Para o filósofo, «é, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos

a partir do momento em que seja vivenciado por alguém, que existe um sujeito em conflito. Aristóteles enuncia/anuncia, assim, um dos elementos fundamentais da tragédia: o herói trágico. Contudo, o trágico pode se realizar também fora da tragédia e é, particularmente, com Hegel (1999) que se inicia a indagação do conflito como um fenômeno não obrigatoriamente acoplado a uma forma estética específica²⁹. Trata-se de um tipo de conflito que, na verdade, provém de uma violação intencional, desejada, consciente, que se efetiva não somente na tragédia clássica, mas também na poesia e na narrativa. No caso específico da dramaturgia guineense, épico e trágico se fundem em tensão, em suas múltiplas acepções teóricas e expressões ontológicas locais, como é possível perceber também nas produções literárias guineenses a partir dos anos 1990, em especial nos poemas de Odete Semedo³⁰ e/ou nos romances de Abdulai Sila³¹.

«*Nó Mama – frutos da mesma árvore*» (GTO, 2009), portanto, no mesmo sentido das peças de Carlos Vaz – «*Fome de 1947*» (1977), «*No odja dja manga di kussa ne mundu*» (1980), «*Si kussa muri, kussa ku matal*» e «*Sufridur ka ta padi fidalgu*» (1981), «*Tempu ka ten di pera tchuba*» (1982) e «*Si bu tene fugu*» (1993)–, corresponde a uma importante representação crítica dos conflitos internos do país no pós-independência, em suas diversas expressões épicas e trágicas, com vistas à consolidação de soluções próprias e alternativas pacíficas para a sustentabilidade dos processamentos étnicos, sociopolíticos e econômicos do país. Realiza-se, então, uma sequência histórica de funcionamentos estéticos em *performance* que, de alguma forma, contribuem para que se atualizem e se responda às indagações de Carlos Vaz em seu livro de 1978 sobre o teatro africano, em busca de «um novo teatro guineense»:

distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções». (Aristóteles, 1986: 110/1449 b: 24)

(29) Assim, Hegel delinea seu conceito de conflito: «A seriedade e a importância de uma situação, na sua particularidade, não começam antes de a determinação, sob a forma de uma diferença essencial e pela oposição de contrários, provocar uma colisão.

A causa da colisão é, nestas condições, uma perturbação, mas uma perturbação que, em vez de se manter como tal, deve ser suprimida, ou seja, uma perturbação de que resulta uma modificação do estado de harmonia até então existente e que há de ser restabelecido por uma nova modificação. [...] Esta oposição entre, por um lado, o estado de consciência e a intenção com que executou o ato e, por outro lado, o estado de consciência depois de efetuado o ato, quando se dá conta da natureza do que fez, é a oposição que constitui a base do conflito» (1999: 220).

(30) *Entre o ser e o amar* (1996a), *No fundo do canto* (2003, 2007).

(31) *Eterna paixão* (1994), *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997).

O que é o teatro nacional? Como criar um teatro nacional popular na Guiné-Bissau? Qual o objectivo do teatro nacional popular? Qual o estilo do teatro da Guiné-Bissau? Como criar um teatro ao serviço da revolução? Qual é pois o princípio fundamental, para criar um teatro ao serviço da revolução? A quem deve servir este teatro? Como criar um teatro que sirva a vontade popular? (Vaz, 1978: 103-130).

Estes são pertinentes questionamentos levantados por Carlos Vaz, que explicitam os processos de busca e afirmação da literatura dramática guineense, em termos de sua discursividade revolucionária de cunho anticolonialista e étnico-racial, como também de sua ambivalência estética nas realizações cênicas do épico e do trágico. Embora evidenciados os processos, reitero, todavia, que este contato inicial com os universos cultural e literário da Guiné-Bissau se dá como na pedagogia freiriana, com a certeza da existência de um grandioso universo de criação literária em potencial, que precisa ser continuamente visto, escutado, aprendido, ensinado, revisto, reescutado, reaprendido, reensinado... Isso porque essa produção em diferença, com realizações literárias predominantes em crioulo guineense e não em português, não reduz o mérito dessas expressões, mas, de alguma forma, torna-se um desafio, uma dificuldade ou uma impossibilidade para muitos. De qualquer forma, para além dos referentes linguísticos, e parafraseando o pensamento de Joseph Ki-Zerbo em epígrafe, não se pode mais negar: onde quer que haja humanos, há dinâmicas de *cultura e literatura*, com ou sem escrita!

Odete Semedo: tcholonadur di kasabi... tcholonadur di sabura¹

Moema Parente Augel

Na Guiné-Bissau, a tentativa nem sempre bem sucedida de reaprumar-se depois do conflito armado de 1998/99 tem ocasionado o surgimento de obras literárias extremamente originais nas quais é recorrente a afirmação da nacionalidade por meio da construção de significados de identidade, a partir do realce dos valores das tradições nativas e do mapeamento da especificidade guineense e de seus modos de representação. São discursos que traduzem a ideia de nação como um constructo cultural e simbólico, «como uma forma de viver a localidade da cultura» (Bhabha, 1998: 199). Destaca-se, nesse contexto, *No fundo do canto*, da autoria de Odete Costa Semedo, expressão de uma nova postura e de um novo sentido de africanidade, um texto que se insere no elenco de obras que, através de indagações e da procura de vínculos de pertença, buscam explicar e narrar a nação para além dos contornos políticos do Estado.

*No fundo do canto*² reflete as comoções resultantes da vivência da guerra que assolou a Guiné-Bissau, entre junho de 1998 e maio de 1999. A insatisfação popular que já tinha provocado muitas crises políticas, fragilizando o governo, esteve na base daquele conflito armado, iniciado com uma rebelião de militares contra o presidente da República³. Cessado o conflito, a paz alcançada vem sendo repetidamente abalada por perturbações de ordem política e social que continuam a desestabilizar o país⁴.

(1) Este artigo constitui uma elaboração abreviada a partir do subcapítulo «O espaço da dor e do escárnio: Tcholonadur Odete Semedo», in Augel, 2007b, 326-356.

(2) A primeira edição foi em Viana do Castelo (2003) e a segunda no Brasil, pela Editora Nandyala (2007a).

(3) A revista *Soronda* publicou um número especial dedicado ao conflito, com o título *7 de Junho*. Ver também Augel, 1998b.

(4) João Bernardo (Nino) Vieira, pela quarta vez Presidente da República, foi assassinado

Em *No fundo do canto*, 78 poemas ocupam 151 páginas, tendo como fio condutor os abalos decorrentes daquele momento histórico, refletindo a impotência face à inevitabilidade da catástrofe, o sofrimento pelo derramar do sangue inocente, a revolta devida aos resultados do desmoronamento do projeto nacional ou à má governança.

Trata-se de uma obra híbrida, pluriforme, na liminaridade entre poesia e prosa, entre vivência e mito, entre o sagrado e o profano, onde um dos traços mais característicos é a narratividade, apresentando uma estratégia textual complexa e inovadora, com poemas curtos divididos em quatro sequências. A língua guineense⁵ se mistura harmonicamente ao português, e elementos da cultura multiétnica guineense emprestam uma grande plasticidade ao contexto poético. Do ponto de vista estrutural, a autora procede a uma consciente ruptura entre os gêneros e as formas literárias, inserindo, na tessitura do texto, elementos de variados discursos. Ora alteia-se uma voz na primeira pessoa que se dirige ao espectador, ouvinte ou leitor, ora surgem terceiras pessoas a narrar fatos, lançar profecias, vaticínios e augúrios; ora a voz poética adquire um tom épico-dramático, erguendo-se num brado de horror pelas dores de uma luta fratricida, pelo testemunho das misérias e do sofrimento, para deslocar-se depois, numa mudança de registro, passando para um tom coloquial, muitas vezes jocoso, com timbres de sarcasmo e de sátira. Essas muitas vozes assumem sempre um caráter de denúncia e de reprovação, emprestando ao conjunto uma perspectiva política indisfarçável.

A obra contém interrogações que dizem respeito à condição ontológica do ser guineense, tratando de temas como a guerra, o medo, a opressão, a degradação, a morte, a identidade. Vai buscar igualmente apoio nos valores tradicionais como os mitos, as crenças, pelo recurso ao sagrado, ao fantástico e ao mágico, lançando mão dos ritos e da ancestralidade. Essa poesia assume, assim, uma função social, incursionando pelos meandros subterrâneos da fundamentação da nacionalidade. Fruto da

por militares a 2 de março de 2009. Nino Vieira fora presidente de 1980 a 1999, quando foi deposto e exilado; retornando ao país, foi novamente eleito Chefe da Nação, em 2005. Alguns meses depois de seu trágico assassinato, novas eleições presidenciais tiveram lugar, com a vitória, em segundo turno (26 de julho de 2009), de Malam Bacai Sanhá, candidato do PAIGC.

(5) Empregarei aqui de preferência o termo língua guineense, pois o crioulo da Guiné-Bissau, como o de Cabo Verde, é uma língua estabelecida. Apoio-me no linguista Luigi Scantamburlo que afirma: «A escolha do nome Guineense para designar a língua crioula da Guiné-Bissau, termo já utilizado por Marcelino Marques de Barros em 1897, ajudará a respeitar melhor o estatuto desta língua, verdadeiramente nacional, veicular e interétnica, e a evitar a conotação depreciativa que o termo crioulo tem ainda no país e no mundo» (Scantamburlo, 2002: 6).

premência do momento histórico do qual a autora é testemunha e quer testemunhar, articula-se entre dois pólos: a contemporaneidade e a memória cultural e mítica.

O livro se compõe de quatro grandes momentos ou episódios que se vão completando e encadeando uns com os outros, a saber: *No fundo no fundo*, com o prenúncio de uma grande desgraça prestes a acontecer, com vinte e três poemas, sendo quatro bilingues; *A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas* que testemunha a invasão da capital, quando a *mufunesa* se abate sobre o país, com quinze poemas, sendo dois bilingues; *O Consílio dos Irans*, com oito poemas, com a convocação das entidades protetoras e a grande *kontrada*, isto é, a reunião (o encontro) de todas as divindades, com seus totens, para salvar Bissau; e finalmente *Os embrulhos*, com vinte e seis poemas, quando o país se ergue dos escombros, mas constata que a decadência, a ganância, os desvarios da desgovernança vêm camuflados em três desastrosos embrulhos.

«NO FUNDO... NO FUNDO...»

O poema bilingue «*Bu tcholonadur*» ou «O teu mensageiro» funciona como uma introdução, o *prelúdio*, onde o eu poético se auto-designa como intermediário da transmissão dos acontecimentos que se desdobram ao longo da obra. «Sou eu o teu mensageiro» («*Ami i bu tcholonadur*»), confia o primeiro verso, incluindo logo de início o leitor, a leitora ou os ouvintes, o «tu» a quem serão reveladas mensagens de dor e de amor, num convite de participação e de conspirativa solidariedade.

Partindo da tradução para o português que acompanha o poema na língua guineense, lê-se que esse vocábulo significa «mensageiro». O *tcholonadur* é o que intermedeia, aquele que serve de ponte entre o falante e o ouvinte, figura necessária, mesmo indispensável, com atribuições diversas, 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. Para muitas etnias, o papel de intermediário representado pelo *tcholonadur* tem cunho religioso, mesmo místico, de mediação entre os indivíduos e a divindade. É quem possui o poder de decifrar e transmitir a mensagem do *iran*, cujos sons nem sempre são inteligíveis para aqueles que o foram consultar⁶.

(6) O título que dei a este artigo quer justamente pôr em relevo esse caráter de intermediação e interpretação não só da autora como da própria obra literária. A tradução pode ser

Mensageira, intérprete, anunciadora dos fatos reais e dos sentimentos de seu povo que quer divulgar, noticiar e não deixar perderem-se no esquecimento, a poetisa, através do sujeito da enunciação, apela ao interlocutor, tal como se procede nos *djumbais* do seu país, quando o contador ou a contadora das *passadas* olha o público reunido sob a frondosa árvore que domina o local das reuniões e festejos e incita os espectadores a participarem: «Não te afastes / aproxima-te de mim / traz a tua esteira e senta-te [...] / Pergunta-me onde mora o dissabor / pede-me que te mostre / o caminho do desassossego / o canto do sofrimento [...] / vem.../ senta-te que a história não é curta» (Semedo, 2003: 16).

A «história que não é curta» gira em torno do prenúncio dos trezentos e trinta e três dias de *mufunesa*, isto é, de infortúnio ou desgraça. Não faltaram avisos, vindos dos chefes religiosos dos diversos grupos étnicos do país, «baloberos, alمامus e padres», todos pressagiaram uma grande infelicidade, «uma foronta» que seria «como um punhal / todo o povo vai ferir» (Semedo, 2003: 18-19)⁷. Mas os vaticínios não foram levados a sério e, embora os maus augúrios, subrepticamente, crescessem «como um pequeno monstro / de muitos tentáculos / [...] enquanto havia o que comer / na moransa / do oráculo ninguém se lembrava» (2003: 23)⁸, e a população vivia como se nada de mau pudesse acontecer.

O *Tcholonadur*, que também se auto-intitula de *Cantor da alma* e às vezes simplesmente de *Poeta*, captou o perigo em que se encontrava o povo, angustiando-se por não poder livrá-lo daquela guerra que se anunciava com tantos presságios (2003: 24 e ss). Trovador e vidente, «está o poeta no canto da vida / espreitando o mundo / [...] com a alma amarfanhada [...] o poeta sente e chora» (2003: 27-29).

O número três, já por si mágico, é ampliado em dezena e centena, ameaçadoramente: o grande flagelo de trezentos e trinta e três dias, prestes a ser deflagrado, seria

«mensageira da tristeza e da alegria». Ou «mensageira de dissabores e de alentos», como a própria Odete Semedo sugeriu.

(7) O *balobero* é o sacerdote tradicional das etnias que cultuam a natureza e os antepassados; o *almamu*, ou *almami*, entre os Mandinga, é o dignitário islâmico, responsável pelo culto, e consultor jurídico do régulo.

(8) Na verdade, muitas vezes é possível deduzir-se o significado dos termos guineenses: *mufunesa* corresponde à mofinesa, infelicidade, desgraça; *foronta* derivado de afronta, significa aflição, desespero; *djorson* se reporta ao vocábulo português geração, embora com o significado mais alargado de linhagem; *moransa* é o aglomerado de habitações de um agregado familiar, onde convivem (e ali moram) diferentes gerações ligadas por parentesco sob a chefia da autoridade suprema de uma comunidade tradicional, o *régulo* («reizinho»), no fundo, uma designação discriminante/discriminatória, dada pelos colonizadores).

antecedido por muitos acontecimentos pré-anunciadores da infelicidade e que poderiam ter servido de aviso, de tomada de consciência das tensões existentes nas diferentes escalas sociais. Odete Semedo, nessa primeira parte de *No fundo do canto*, ironiza a situação de atraso do país, cuja classe dirigente não tem sido capaz de incorporar as realizações ou conquistas do progresso ocidental, mal digerindo os princípios democráticos e o desenvolvimento tecnológico: «Veio a tecnologia / Espreitou / mas não entrou / tropeçou num buraco [...] / à espera da luz // Também a Demo / se acasalou com a cracia / [...] Fica... não fica / fica: mas não se sabe / se é homem / se é mulher // Todos viram que é bifronte» (2003: 31).

Odete Semedo, *Tcholonadur* que é, transmite as notícias, aponta caminhos e, a partir de uma análise metafórica do poder hegemônico atuante em seu país, oferece-nos uma visão épico-lírica do caos e da desgovernança, carregada de símbolos e de significações.

A HISTÓRIA DOS TREZENTOS E TRINTA E TRÊS DIAS E TRINTA E TRÊS HORAS

A segunda secção do poema tematiza o início da guerra e vai confirmar o sombrio vaticínio que pairava sobre Bissau, expondo a ação destrutiva dos militares nacionais e estrangeiros. O eu narrador procede à apresentação do clima de degeneração que «quebrou/ a espinha das gentes/ [...] Encheu o sentido dos pecadores/ de ganância/ e de desgraça» (2003: 57-58), alimentando uma ambição desmedida. A corrupção («o cordão da amizade / embarçava medidas / tolhia emendas»; 2003: 60), a incompetência, o abuso de autoridade se alastravam ameaçadoramente, levando o povo à descrença e à frustração, ocasionando o êxodo rural e a emigração, a deterioração da situação política e social, a erosão do Estado, pois seus mandatários haviam perdido até mesmo a legitimidade moral adquirida como continuadores do movimento libertador nacional.

A escritora protocola e relata os flagelos da guerra. Testemunha e registra os resultados de uma convulsão política sem precedentes («que horror: nasci em tempo de paz!»; 2003: 25). E procura os porquês, indaga o ontem, rebela-se contra o presente e perscruta o amanhã: «Nenhum grito... / nenhum gemido... / palavra nenhuma / letra alguma / jamais traduziu / tanto sofrer / os olhos sentiram / a minha gente viu / E eu? / E eu?» (2003: 77).

Para Regina Dalcastagné, em *O espaço da dor*, muitas vezes é imperioso não silenciar, dar a conhecer um documento que se estabelece

não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras (Dalcastagné, 1996: 25).

E assim procede a poetisa: «Que palavras / poderão espelhar este desaire? [...] / Este punhal... / cravado no meu chão / maldição de que deuses / para dilacerar / as entranhas da minha gente?» (Semedo, 2003: 75-76).

Está-se diante de um redimensionamento da recente história guineense que não é apresentada de forma linear, cumulativa e monolítica, mas que se faz por saltos e por cesuras, tornando-se plural e polissêmica. Diante da catástrofe que estava acontecendo, o eu poético sente como único recurso o apelo ao sagrado, aos sacrifícios rituais: «Onde estarão os defuntos / da nossa djorson / nossos titãs / Onde se terão escondido / asalmas e irans / de Kobiana e de Forombal / [...] nossas crenças / [...]] Com devoção / todos juntaram as suas vozes / numa invocação» (2003: 79).

Com sua abordagem descolonizada da História, Odete Semedo procede a uma reconfiguração da cultura multifacetada de seu país, faz aflorar suas bases étnicas, transitando da tradição para a contemporaneidade, enfatizando o local, reterritorializando seus mitos e tradições («nossas crenças»), questionando e recusando a mistificação. A autora tem consciência de que a relação que o grupo ou a comunidade estabelece com sua especificidade histórica e suas raízes é fortalecida pelo envolvimento emocional com a origem fundadora e pela veneração aos antepassados.

O CONSÍLIO DOS IRANS

Está-se, neste segmento, diante de uma efabulação mítica e poética das origens. O sujeito da enunciação vai convocar, na terceira sequência da obra, as entidades protetoras de todos os grupos étnicos do país. Como que em resposta à pergunta virtual «quem somos?», ocorrem as entidades fundadoras e sustentadoras das linhagens (*djorson*) que, no seu conjunto, compõem a nação. O aparato metafórico aí empregado é de enorme riqueza, extrapolando a matriz disciplinar da literatura para expan-

(9) O *iran* é a divindade, o espírito sagrado que pode proteger ou castigar, «objeto de culto e de consulta das populações animistas da Guiné» (Montenegro e Morais, 1995: 222). Alguns estão ligados aos antepassados de uma família, outros só a grupos dentro da comunidade e outros são acessíveis a todos os membros de uma etnia. *Asalmas* são as almas dos

dir-se pelo terreno da etnologia. A poetisa, no «Consílio dos Irans»⁹, promove o reconhecimento e a valorização dos princípios religiosos, culturais e identitários de seu país, na convicção de que os ritos são elementos básicos, parte essencial da sociedade guineense e não apenas sua expressão ou sua imagem. A vida mítica faz parte da visão de mundo dos africanos para os quais o sobrenatural desempenha um papel da maior importância. Há os ancestrais, os feiticeiros, os curandeiros, os espíritos e os deuses que influenciam os negócios e os acontecimentos, que têm a ver com a vida e com a morte. Há os adivinhadores da sorte (os *balobeiros* e os *djambakus*, os *mouros* e os *almamos*) que livram os indivíduos das forças maléficas; há castigos divinos e sinais de proteção. Para tudo há cerimônias rituais e o sagrado, o invisível e o indizível acompanham todos os passos da vida cotidiana.

O «Consílio dos Irans» reúne todas as entidades protetoras com o intuito de salvar Bissau e o país da catástrofe iminente, livrá-los do flagelo que os abate, uma vez que há culpados que não devem ficar impunes. O solene episódio da *kontrada* (reunião) das divindades protetoras das diferentes e múltiplas etnias e sub-etnias que constituem a nação guineense, juntamente com seus totens, é uma preciosa lição sobre as complexas e vivas tradições locais.

É importante a presença dos totens, figurados por animais, cada um correspondendo a uma linhagem. «Guardião pessoal ou poder tutelar», segundo o *Dicionário de símbolos*, o totem deve ser visto como «símbolo de um elo de parentesco ou de adoção com uma coletividade ou um poder extra-humano» (Chevalier e Gheerbrant, 2003: 890). O animal, em sua qualidade de arquétipo, liga-se ao inconsciente e ao instinto, é símbolo dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais: «O simbolismo dos animais [...] remete-o a um fenômeno infinitamente mais vasto, porquanto engloba toda a história humana e não um momento apenas de nossa própria civilização» (Chevalier e Gheerbrant, 2003: 57).

Em *No fundo do canto*, o especificamente guineense, na multiplicidade e na exclusividade de suas linhagens e da sua ancestralidade, é posto em destaque. Em primeiro lugar, uma vez que a capital foi o espaço mais afetado pelo conflito armado, são invocadas «As sete djorson de Bissau / [que] estarão presentes» juntamente com suas sacerdotisas, «as almas das katanderas» (Semedo, 2003: 84). Segue-se uma longa enumeração das diferentes linhagens e grandes famílias, primeiramente de Bissau, acompanhada da enunciação dos totens protetores de cada uma. A autora recita sonoros topônimos, familiares a seus conterrâneos, mas de difícil apreensão para os mortos.

(10) São referências a bairros antigos e por todos conhecidos de Bissau. Depois seguem referências aos centros urbanos dos arredores da cidade. O glossário, no final do livro, esclai-

leitores menos familiarizados com a cultura local: «Irans de Bissau / de Klikir a Bissau bedju / de N'ala e de Rênu / de Ntula e de Kuntum / de Ôkuri e de Bandim / de Msurum / Varela e do Alto Krim / de Klelé e de Brá» (2003: 83)¹⁰. A seguir, ocupando ainda muitas estrofes, vem a enumeração minuciosa das entidades protetoras de todos os recantos do país.

Em *Signos em rotação*, Octavio Paz afirma que «a poesia é o reino onde nomear é ser». É o campo onde «a imagem diz o indizível» (Paz, 1972: 44). Todos os sistemas de comunicação vivem no mundo das referências e dos significados relativos. Quando Odete Semedo desfia os nomes das linhagens de que se compõem as etnias da Guiné-Bissau, isso não acontece por acaso. Exatamente no momento em que a nacionalidade está posta em perigo pelo drama da guerra, são tornados visíveis os pilares em que se sustenta o edifício nacional. «Nomear», «historizar» são verbos e são ações com os quais a autora narra a identidade coletiva. Nomear as etnias, seus irans protetores, seus totens é dar visibilidade, num território tão diferenciado, à trama da História, é cartografar as diferentes etapas dos movimentos migratórios, da constituição do chão guineense, pois as diversas linhagens são ilustrações vivas dessa mobilidade e desse dinamismo demográfico e entrelaçamento social e étnico.

No ambiente místico e mítico em que decorre o Consílio dos Irans, a tradição ancestral vem à tona, é fortalecida a vontade de reafirmar uma unidade com base na evidente diversidade e na conseqüente disparidade, vista como algo positivo, pois «Da barriga duma parida / saem filhos / corre em cada um o mesmo sangue» (Semedo, 2003: 97)¹¹. Acorreram os irans de todas as regiões do país para realizarem, num ritual («aguardente / e um punhado de arroz»; 2003: 99), uma empreitada em comum: sustar a ameaça da guerra fratricida, exorcizar os demônios da corrupção, da ganância, da falta de escrúpulos e do proveito próprio.

Segue-se uma cena fantástica, em que elementos teatrais são utilizados para aumentar a dramaticidade do momento. O texto se adensa, ora narrativo ora dialogístico, cheio de alusões tanto históricas quanto topográficas. Os irans procedem a uma revisão dos males que arruinam Bissau, o centro nevrálgico da nação. A voz do narrador retoma seu fluxo, utilizando a terceira pessoa do singular e, servindo-se do discurso indireto para fazer o balanço daquela decadência e ruína, anuncia que «Bissau [...]/ exausta... [...]/ dá a todos razão / Sobre os seus ombros / carregou o peso da desrece cada um desses topônimos.

(11) Há divergências quanto ao número das etnias existentes na Guiné-Bissau, e isso porque há grupos, subgrupos e os critérios variam bastante. Aos grupos étnicos corresponde igual número de línguas faladas no território guineense e todas elas já ali estavam antes da chegada dos europeus. Scantamburlo refere-se a 27 etnias (Scantamburlo, 1997: 8). Os mais numerosos são os Balanta (27%, 28%), os Fula (19%, 22%), os Mandjaco (14%, 11%), os Mandinga

graça» (2003: 108). O eu enunciador, uma das muitas vozes dessa polifonia, interfere mais uma vez, como um diretor teatral, descrevendo a cena:

Olhou à sua volta... lixo
Lembrou-se do luxo
em tempos vivido
[...] viu [...]
a estrada de Sacoor em coma
O ninho de Santa Luzia
caído mirando Klikir banhado
de água podre
[...]
Viu tudo:
um museu fantasma
um falecido jardim
[...] Relvado macabro
mascarado de palhas
O coreto em agonia
travestido em tasca
[...]
uma teimosa estátua
*uma estrela negra*¹²

(Semedo, 2003: 108-110)

A poetisa prossegue com o mesmo recurso, fazendo Bissau, e depois a Guiné, personagens do drama que estava ocorrendo, dando-lhes voz em dramáticos poemas, como por exemplo: «Sou Guiné / o iran de Pindjiguiti deu-me as costas / muitos me escondem / os meus filhos desprezaram-me / de mim todos riem e fogem / [...] Isso é mais que uma guerra» (2003: 106-107).

OS EMBRULHOS

(12%), os Pepel ou Papel (10%, 8%). As percentagens são aproximadas e divergem segundo as fontes.

(12) Aqui há muitas referências à paisagem urbana de Bissau: a estrada de Sacoor é a estrada Marginal, em estado de grande deterioração; Santa Luzia antigo é um bairro da cidade, também já muito degradado; as praças de Bissau eram conhecidas como muito aprazíveis, com seus coretos e jardins; hoje o mato sufoca as flores e a relva. A estátua está na Praça dos Heróis Nacionais, é a única remanescente dos tempos coloniais, tendo resistido «teimosamente» à demolição. Foi então encimada por uma estrela negra que consta também da bandeira nacio-

Reconhecem-se claramente na quarta e última parte do poema, dividida em três sequências ou «embrulhos», alusões à história recente da região.

Pode causar estranheza, à primeira vista, a imagem dos «embrulhos». O *Dicionário Houaiss* define esse vocábulo como: «Pacote, volume». Mas, também, como «coisa confusa, intrincada, embrulhada», ou «confusão intencional em uma negociação, com o fim de abusar da inexperiência ou da confiança de outrem».

A primeira secção é aberta com o poema «Lembrança». A autora, transitando do realismo à alegoria, compôs um poema-libelo, um poema-testemunho em que lembra o troar dos bombardeios, o gemido dos feridos, o pranto das viúvas e dos órfãos, o silêncio dos mortos, a indignação do povo, a profanação do chão dos antepassados. O «primeiro embrulho» apresenta o cenário dramático da guerra com seus efeitos devastadores. O discurso passa de repente para a primeira pessoa, o sujeito poético assume inteiramente o sofrimento que não é somente seu: «Lágrimas corriam / pelo meu rosto / sem tolher / lamento / arrepio / esconjuro» (Semedo, 2003: 119). Tem-se aqui novamente uma voz testemunhal que recupera, a seu modo, com sua dicção, experiências vividas coletivamente de forma traumatizante, oscilando entre o *eu* e o *meu* e o *nós* e o *nosso*: «Hoje as asas do mal / voaram até nós / o mato desaconchega / sufoca o meu povo / [...] Choramos a nossa aflição / e lembramos ontem / desgraça em terra alheia / dela... minha casa hoje cheia» (2003: 120-121).

O «segundo embrulho» apresenta os males que acompanharam o conflito armado, a desolação («é o toka tchur de toda uma geração»; 2003: 132), a dissolução dos costumes, a multiplicação dos larápios. O caos é completo, «o presente não existe / do passado / apenas uma lembrança ténue / despassado / hoje é nunca / despresente» (2003: 135).

Nessa obra singular, a história atual do país vai sendo apresentada fragmentariamente, de modo satírico e muitas vezes sarcástico. Quando Odete Semedo se refere a acontecimentos históricos da atualidade, envolve-os quase sempre numa linguagem desconstruída e cheia de humor, provocando uma distorção das imagens, deformadas até o grotesco, lançando mão de paradoxos e ironias, do anedótico e mesmo da ridicularização para traduzir sua indignação e seu claro posicionamento face ao atual estado de coisas em seu país. O humor transmite ao texto um tom corrosivo q u e destrói a postura épica anterior. Entram em cena personagens esdrúxulas, cujos nomes inventados já anunciam a categoria onde encaixá-los: «Vivêncio/ filho de Prudêncio / jamais a sua voz se fez ouvir / senão pela boca alheia» (2003: 138). Há também o «Matutino/ virando Vespertino/ mais Viviano/ e Presentino/ cada um a sua história» (2003: 140), personagens dúbias que se anunciam antes da abertura do

terceiro embrulho, conotadas com a corrupção e o oportunismo. Símbolos da cínica acomodação e da falta de escrúpulos daquele momento que conturbava o país, essas personagens são alvo da zombaria da autora: «Matutino foi crescendo / com o sol / cada vez mais pujante [...] Matutino / Vespertino se tornando // Jurou até a morte / jamais ficar para trás / mas para trás / passar os outros»(2003: 141).

Na censura dos males que atacavam a sociedade guineense, a dicção da poetisa se torna mordaz e implacável, referindo-se aos «falsos heróis», denunciando-os como «bicéfalos, duas cabeças, quatro caras» e dos quais o país estava cheio. Servindo-se do burlesco e do caricato, da ambiguidade e da ironia, a escritora procede a uma corajosa diatribe do momento sociopolítico que se sucedeu ao conflito, quando a inescrupulosidade e a bandalheira pareciam predominar: «Viviano / viveu anos / convivência por conveniência / [...] Passou anos na prostituição / sua contribuição / na reconstrução / [...] Viviano mudou de nome / de postura e de residência / [...] Hoje Viviano é Presentino / de futuro garantido / [...] vai trocando de camisa» (2003: 143).

Clifford Geertz, em *O saber local*, lembra que «no centro político de qualquer sociedade complexamente organizada sempre existem uma elite governante e um conjunto de formas simbólicas que expressam o fato de que ela realmente governa» (Geertz, 2001: 186 e ss). As figuras carismáticas conhecidas na Guiné-Bissau pós-independência são personagens do poder local que governaram de forma quase absoluta e, se conseguiram grande número de adeptos, foi também a partir da pressão e do medo, «com iniciativas nem sempre tranquilizantes» (2001: 215), aliciantes, servindo-se da crença generalizada de que a autoridade central é detentora do poder sagrado (2001: 219).

Ao abrir-se o «terceiro embrulho», Odete Semedo vai mais além na sua crítica social: propõe-se um trabalho de dessacralização da autoridade, e isso a partir de uma calculada desconstrução do espaço que é ocupado pelo poder hegemônico e suas representações, fornecendo meios para derrubar os mitos fundadores dessa hegemonia. Empreende um trabalho de profanação do poder estabelecido, posicionando-se como porta-voz do povo, insatisfeito com o comportamento da classe dirigente.

Aparece em cena o *Urdumunho* ou «Corpo sem cabeça» que, tal como anteriormente o «gigante das sete gargantas» com seu «grande bandulho», sua «cabeça de aço e pés de barro» (Semedo, 2003: 37), são figuras grotescas e necessárias para a composição do quadro pouco otimista do arruinamento moral do Estado e que sublinham a intenção desconstrutiva e carnalizante da autora. O discurso dominante é aqui desmontado, desmascarado, num longo monólogo («Discurso de Urdumunho», 2003: 151-157). *Urdumunho* é termo da língua guineense que se refere ao levantamento da poeira causado pela agitação do vento, correspondendo ao português «redemoinho». Tem também a conotação de portador de azar e de infelicidade. A

autora aciona códigos parafrásicos e simbólicos, escamoteando a censura que na época dominava a cena política e, certa de ser compreendida por seus conterrâneos, apropriou-se do jargão corrente do discurso hegemônico do momento, tratando-o pelo prisma da derrisão, em aberta paródia. O delírio narcísico e desvairado do «Corpo sem cabeça» é um dos pontos altos de *No fundo do canto*. Uma visão profética ou, quem sabe, movida apenas pela sensatez, pois o «corpo sem cabeça», com «seus pés de barro», ruiu por terra, foi deposto poucos meses depois de publicado o livro.

A voz que se faz ouvir na paródia é sempre antagônica à voz original. Odete Semedo subverte bem humoradamente o sentido original de discursos demagógicos, cria enunciados risíveis, cumprindo a função desmoralizante, dessacralizante da paródia: «Meus irmãos / [...] escutai esta voz / fala de um irmão / serve-dor da Pátria / e do povo / Se me falta a cabeça / sobra-me a eloquência» (2003: 151). O carisma com que são envolvidos os chefes supremos é aqui desmoralizado a partir de um discurso fictício, de ideias mirabolantes, mas não muito afastadas do real, em que as verdadeiras necessidades do povo não são tomadas a sério: «Hoje é dia nacional de poupança / sinal de que todos / devem apertar os seus cintos / sem fiança // Nada de receber ao final do mês / que é vício colonial / trato / entre patrão e freguês / nada mais burguês» (2003: 151).

Aqui se está presenciando a desmontagem de toda uma cadeia de mando herdada através da história, em um processo de substituições que inclui também o sistema político-administrativo que antecede aos feitos aludidos no poema. O processo de dessacralização funciona dessa forma na constituição de um espaço de carnavalização com a inversão das categorias simbólicas de hierarquia e de valor. O poema é também uma mordaz desconstrução hiperbolizada da sede de modernização e da postura «civilizatória», sinônimo da imitação acrítica dos modelos do colonizador, característica dos primeiros tempos pós-independência, mas não só: «Não vos deixeis levar / por ideais / neocoloniais / pelo saudosismo / da pequena burguesia / gente descontente / com a vitória do povo / pretos de alma branca» (2003: 153). O discurso é longo, prosseguindo, implacável: «Para quê luz eléctrica? / Saudosismo / do imperialismo colonial / pois nada melhor que uma noite escura / para contemplar a natureza / e a beleza celestial» (2003: 154).

Tendo ousado confrontar-se com o poder hegemônico, Odete Semedo faz a voz da enunciação voltar ao «Consílio dos Irans». Depois da catarse, expurgados os males, exorcizados os demônios, Bissau se recupera. A salvação se efetua quando todas as etnias, com a proteção de seus totens e de suas divindades, depois de terem sido abertos os «embrulhos» que encerram a história contemporânea do país, unem-se para levantar Bissau e a Guiné, tirando-as do abismo. A solução partiu de dentro, saiu do conclave reunido e unido; a autora não foi buscar na «ajuda estrangeira» nem

na cooperação internacional uma resposta para resolver o impasse em que sua terra natal se encontrava. Foram os ancestrais, os irans e seus totens, os viventes da terra, do mar e do ar, que, num ritual sagrado, purificaram e livraram «Bissau e Guiné», reerguendo-as dos escombros, livrando-as do «corpo sem cabeça», finalmente vencido. Indispensável em qualquer ocasião de celebração ou de súplica, procedeu-se ao ritual derradeiro: «Beijaram o chão de bruços / [...] limpavam os rostos / Purificaram / com água doce e salgada / Bissau e Guiné / enquanto sem cabeça / o corpo de debatia / em agonia» (Semedo, 2003: 159-160).

Com a «Partida dos Irans» (2003: 161), cumpridos os rituais, segue-se uma outra fala, largando «no vento a poesia canto» (2003: 167), um pouco como a bonança depois da tempestade. O *Cantor da alma* precisou buscar novas referências e novos parâmetros orientadores, encontrando a sua voz mais verdadeira: «O meu grito sussurrante / o meu silêncio / em alarido / [...] macaréu fustigando / saburas e mufunesa» (2003: 167)¹³. São os versos finais do último poema do livro.

ENREDAMENTO DE SIGNIFICAÇÕES

No fundo do canto transborda de significados, ostenta um acúmulo de símbolos e um complexo jogo cifrado que exige dos receptores igualmente um grande esforço de decodificação, convidando a uma abordagem plural, a uma leitura não linear, reflexiva e questionadora. Odete Semedo, propositalmente, mistura duas modalidades de ser no mundo: através das ações profanas e através das ações sagradas, como postula Mircea Eliade (1997). No plano do profano, o discurso do poder, a publicidade da governança, a autoridade da história, o desrespeito pela tradição, tudo é parodiado, estilizado, reaproveitado no contexto literário de *No fundo do canto*.

O processo de recordação, de reflexão, de testemunho, de desnudamento do passado (e do presente) e de ridicularização, ultrapassando largamente os registros que envolvem apenas revivências, é, entretanto, apenas um dos muitos recursos aqui utilizados.

No plano do sagrado, o ponto alto da obra é o «Consílio dos Irans», quando acontece o grande encontro das divindades e entidades míticas e religiosas. A escritora mostra seu empenho em prestigiar as raízes de seu povo e dela mesma, ressaltando a diversidade das organizações sociais co-existentes no mosaico cultural guineense. A nação guineense é aqui remapeada, resgatada, recuperada em sua dignidade e valor.

nal e é um símbolo do PAIGC, o partido que promoveu a independência.

(13) *Macaréu* é uma onda de arrebentação, um vagalhão; *saburas* são delícias; *mufunesa* ou *mufinesa*, o contrário, desgostos.

No plano das ideias, Odete Semedo conseguiu alcançar uma conexão entre a condenação aos horrores da guerra e o questionamento a respeito da política local contemporânea, conciliando a referência a fatos históricos e etnográficos com a invenção poética. A nação guineense é desmantelada, fazendo-se sentir os efeitos da finitude do Estado e a percepção dos porquês desse dismantelo que são arrolados de forma ora dramática, ora sarcástica, ora divertida, para depois ser reconstruída poeticamente, rearticulada, ressaltando-se a crença num futuro melhor. Está-se diante de uma voz testemunhal que recupera com seu texto a história dos vencidos, numa originalíssima rearticulação identitária da maior relevância¹⁴.

Maria Odete da Costa Semedo reforça, com sua obra, a convicção de que é a partir da alegorização, do desmonte e da reterritorialização de referentes históricos, a partir do avesso da realidade, que o fazer literário pode representar essa comunidade imaginada que é a nação, construindo uma narração desobrigada da objetivação cientificista do factual e articulada pela tangente dos referentes simbólicos, assim como pelo instrumento da ironia, da sátira, da paródia e sobretudo pela desmitificação e pela dessacralização do poder.

(14) Agradeço a Odete Semedo as preciosas explicações que me prestou, sem as quais muito das riquezas do texto me teriam permanecido inacessíveis. Não coube aqui referir-me a todos os poemas desse conjunto excepcional; remeto os interessados à obra, na esperança de que meus comentários contribuam para a sua melhor compreensão e apreciação.

A emergência da mulher-escritora nas pequenas comunidades ditas «Crioulas»: a Guiné-Bissau e Odete Semedo

Pires Laranjeira

Foi naquela tarde em Coimbra, estava Luuandino.

[...]

Não te cansaste de erguer as vozes dos mangais.

Conceição Lima¹

IDENTIDADE E ENRAIZAMENTO

A despeito das teorias pós-modernas da deslocalização e do desenraizamento, da viagem e da desterritorialização, da deriva e da mobilidade, da mistura e do hibridismo, do não-lugar e do entre-lugar, os seres humanos, na sua grande maioria, continuam a *identificar-se* com territórios, paisagens, costumes, culturas, heranças, permanências, que lhes conferem um sentido de pertença, de ancoragem e de identidade com certo grau de estabilidade (embora com as suas modificações temporais e espaciais), sem os quais as sociedades seriam conjuntos de seres totalmente desgarrados, insulados na solidão coletiva, à deriva e sem balizas culturais de referência. Compreende-se que se conceba uma identidade como algo mutável, em processo, face à globalização, à assimilação de elementos de variadas origens; todavia, convirá pensar igualmente que as pessoas não mudam tanto ao longo da vida, como, por vezes, se quer fazer crer, sobretudo que todas as pessoas não mudam assim tanto todo o tempo. No estado atual da evolução das sociedades pós-coloniais, parece-me irrefletido sobrevalorizar somente as componentes culturais e filosóficas de desancoragem do senso de sedentarismo. Trata-se, portanto, de uma exacerbação pós-moderna, associada à

(1) Poema dedicado a Odete Semedo (Lima, 2011: 70)

crise do capitalismo, desejar, mais uma vez, nessas sociedades de modernidade diferenciada no tempo e no espaço, que a volubilidade e a mutação acelerada das identificações e das identidades de setores privilegiados (intelectuais, burguesia, turistas, quadros, etc.) sejam tomadas como características de grandes conjuntos de populações, em suma, de todo um povo.

Por extensão, carece de probatória, texto a texto, que a literatura de um país africano seja considerada «mestiça», «híbrida» ou «crioula», o que, à partida é difícil, senão impossível, de comprovar, a não ser que se trate de Cabo Verde e, mesmo nesse caso, cai-se facilmente na armadilha de considerar a sua uma literatura «crioula» ou «mestiça», sem que os textos específicos contenham qualquer elemento que permitam concluir nesse sentido. Por outro lado, porquê «literatura crioula», se a maior parte não é escrita em «crioulo»? Neste momento, tanto os estudos culturais quanto os estudos pós-coloniais e alguma teoria da literatura, nalgumas das suas dinâmicas, empenham-se em afirmar algo parecido com o facto de o mundo se encaminhar para uma mestiçagem generalizada. A prova disso seria as «fusões musicais», as «culturas de fronteira», os «autores transnacionais», enfim, a «literatura mundial» (*weltliteratur*). Como se a identidade nacional, que se continua a discutir acesamente, por exemplo, em Cabo Verde, por intermédio de uma nova geração – para usar um conceito de Jacques Bidet –, de intelectuais-*organizadores* (sociólogos, politólogos, juristas, historiadores, jornalistas ou escritores), ou a cor da pele, não mais tivessem importância para o estabelecimento dos quadros de referências das populações, isto é, dos cidadãos, eleitores, emigrantes, mulheres, jovens adultos, etc. Para a maioria das populações do planeta, pese embora a globalização e o neo-liberalismo, o enraizamento ainda não foi substituído pelo rizoma, a não ser para a teoria de algumas elites. Em geral, as pessoas funcionam, na maior parte do tempo, tendo por medida do seu universo pessoal e do coletivo próximo as ramificações das suas raízes (do seu nascimento e crescimento) e não as ramificações das redes (do seu cosmopolitismo e turismo).

É impressionante como a teoria tende, cada vez mais, para falar em hibridização e mestiçagem e menos para a negritude, desvalorizada esta sobretudo por marxistas e liberais quanto ao essencialismo senghoriano (Thompson, 2007), obliterando que, por exemplo, no Brasil, o conceito continua vigente em determinados meios, concorde-se ou não com os que o usam. Em relação ao século XX, pode-se falar da invisibilidade e da anomia ou apagamento dos negros na *boa sociedade*, pelas práticas dos «suprematistas» (ou defensores da supremacia dos brancos), num contexto de dominação do povo negro, com a promoção da sua inferioridade através das autoridades religiosas, mediáticas e universitárias. Nesse país, um setor ilustrado de intelectuais afetos ao movimento negro, que procura minorar os efeitos devastadores do atraso cultural e da subalternidade social das populações afro-descendentes, com o

apoio de legislação do governo de Lula, usa com intencionalidade o conceito de negritude para explicar a sua posição. E é injustamente taxado de «racialista» (de apelar ao racismo negro) por órgãos mediáticos e setores da intelectualidade, tanto marxistas quanto conservadores, que lhe atribuem as causas daquilo que, na verdade, são as consequências que o negro sofreu durante séculos: de estar a fomentar uma sociedade dividida pelo racismo. Esta é a posição das faixas da população e dos intelectuais-«reacionários» que acham que o Brasil tem sido uma «democracia racial», um país «mestiço» e que, por isso, trazer à discussão as questões de racismo e reparar alguns dos danos históricos causados pelo racismo (incluído o seu silenciamento) da sociedade branca contra a negra, é criar artificialmente um problema até agora inexistente.

Compreendendo que existe mestiçagem no Brasil, isso não significa que o país, na sua extensão geográfica, social e cultural, seja totalmente mestiço, inclusive nos hábitos quotidianos de toda a população, em toda a parte, a todo o instante. Será um *país subcontinental* de misturas e de mosaicos, mestiço neste ou naquele setor, mas qualquer generalização, neste momento, torna-se abusiva, pois a identidade cultural do brasileiro é composta por certos elementos comuns (samba, carnaval, colonização e língua portuguesas, território plano, grupos sociais provenientes de múltiplas etnias e culturas, comportamento descontraído e informal, gosto pelo arroz e feijão, etc.), mas, no resto, trata-se de uma identidade multifacetada, complexa e em processo contínuo de construção. O mesmo se passa com Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, pela complexidade étnica, social e cultural. Os dois países insulares, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, têm menos complexidade, mas basta pensar no desentendimento caboverdiano quanto ao sentido de pertença (há uma tendência para, pelo menos, não se pensar como exclusivamente africano, desejando a pertença quadripartida a África, Europa, América e Atlântico, neste caso, talvez não o Atlântico Negro, mas o branco e mestiço), para se concluir que os países continentais necessitarão, ainda durante muito tempo, de pensar-se como entidades ainda muito mais complexas do que os EUA, o México ou o Brasil.

Por outro lado, no campo literário, tentar passar uma esponja sobre o passado colonial de dominação e racismo e da resposta anticolonial, nacionalista-independentista e negro-africana dos escritores a esse peso do passado, para apresentar, hoje, as diversas literaturas como mestiças ou simplesmente enquadrando-se numa «literatura mundial», livres, leves e soltas de amarras identitárias, quase aproximando-se de uma conceção *light* de errância descomprometida com a severidade da história e da política, como se os textos fossem alheios a questões de raça, classe, etnia, tribo, clã, nação, país, género, identidade, etc., ou como se os específicos temas, alusões, isotopias ou subtextos não fossem fulcrais para se interpretar os seus sentidos, constitui um gesto equiparável ao daqueles que viam, noutros tempos, a literatura colonial como genuína

literatura de África. Seria pensar que a memória desse passado já passou, o mesmo que atribuir ao intelectual africano um certificado de cinismo, desmemória ou menoridade. É o que se pratica quando se tenta eleger um José Eduardo Agualusa como escritor representativo de Angola. O que não surpreenderá, pois, se o Prémio Camões, como galardão consagratório da lusofonia (segundo uma perspetiva portuguesa), lhe vier a ser atribuído antes de Corsino Fortes, José Luiz Tavares, José Luís Hopffer C. Almada, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa, Virgílio de Lemos, Manuel Rui, Boaventura Cardoso, Arnaldo Santos, Uanhenga Xitu ou Abdulai Sila, entre outros.

Um autor como Stuart Hall, perante a existência do racismo, compreende as posições da «identidade negra», mas, por outro lado, é como se valorizasse predominantemente a mistura cultural, a mestiçagem, o hibridismo, o constante movimento das culturas a misturar-se em determinados locais e contextos, tendo como campo de observação sobretudo cidades populosas e cosmopolitas (Sovik, 2003: 15). Também Paul Gilroy fala em «constituição proteica» da cultura sob domínio colonial, nas Américas negras, a qual, segundo ele, «não se submeteu aos roteiros do absolutismo étnico, nacional, racial ou cultural» (Gilroy, 2007: 144-145). É como se, desde há pelo menos quinze anos, a teoria tendesse a não suportar o valor originário das culturas locais, para sobrevalorizar os exemplos, que reputamos escassos e paradoxalmente localizados, dos que transcendem esse *localismo*. Também Maryse Condé enfatizou as mudanças radicais na identidade de alguns criadores, ao sublinhar o facto de certos haitianos da diáspora usarem o alemão ou o inglês para os seus textos (Condé e Cottenet-Hage, 1995: 305-310), todavia não discutindo tratar-se apenas de uma tendência de intelectuais-«organizadores», e não de populações inteiras, sem expressão de maior no significado de ser haitiano.

Por comparação com as Caraíbas, com a Martinica, que se mantém um departamento da França, Cabo Verde viveu, durante muito tempo, uma relação apaixonada com a potência colonial, mas, pela independência, segue, hoje, o seu próprio caminho identitário. Talvez não seja, na verdade, um mosaico crioulo, como querem certos autores referindo-se às Caraíbas, por se constituir como uma entidade mais coesa. Ou será que não? Patrick Chamoiseau, centrando-se no Haiti, fala do «incerto mosaico», «sempre conflitual», «sempre caótico». Ele recusa-se a endeusar uma identidade original, a retomar, reformulando-os, os valores coloniais da unicidade, da antiga identidade de um território e das componentes agregadas. Chamoiseau fala, por oposição a essa mesmice herdada do passado, de o seu próprio corpo conter *em si* uma espécie de «totalidade-país», não fechada nem imóvel, mas aberta aos horizontes mais diversos (Chamoiseau, 2006: 222 e 226). Ele e Raphael Confiant exortam a que se chame a literatura das Caraíbas «simplesmente literatura crioula» (Chamoiseau e Confiant, 1991: 13). Édouard Glissant – falecido em Paris, em janeiro de 2011 –

chegou mesmo a sugerir uma *crioulização do mundo*, segundo ele já em processo real, a caminho de levar à prática a utopia (Glissant, 1996: 89). Está-se assim no reino da fantasia, da ficção, ou seja, em sintonia com todos os teóricos da *mestiçagem universal*. Mesmo Cabo Verde, conquanto sociedade mestiçada, não tem uma identidade conceitualmente estabilizada, isto é, um conjunto de componentes comuns, na mente dos seus intelectuais. Tê-la-á na mente dos seus cidadãos?

AS NOVAS EXPRESSIVIDADES DAS LITERATURAS AFRICANAS

As literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau, no tempo da pós-independência, por via da sua entrada no quadro geral de globalização cultural (isto é, de recetoras das dominantes culturais exportadas pelos países ricos), apresentam aos leitores uma mais ampla variedade temática do que no tempo colonial, com novos universos sociais e culturais, tensões e problemas, advindos das novas condições, que se podem talvez enumerar da seguinte maneira, com o intuito de mostrar como elas alargaram a sua expressividade e se tornaram mais complexas, sem que se possa concluir que tal diversidade confere substância a qualquer espécie de absoluta mistura, hibridismo ou transculturação, mostrando antes um natural e continuado processo de apropriação de elementos das realidades local, regional, nacional e internacional:

- a consciência da história de cada país e do continente africano, com o trabalho da memória, da documentação e da imaginação, ainda sentindo como fundamental a luta anticolonial, a luta pela nacionalidade, a que se agrega o sentimento patriótico de uma nova comunidade imaginada em construção e processo acelerado de consolidação;
- as novas guerras internas, com ligações externas, e a oscilação da identidade social e nacional;
- a formação de uma identidade nacional com o contributo da intervenção estética;
- a inquirição de identidades grupais e individuais, perante o mosaico de etnias, culturas e experiências vitais;
- a exposição da complexidade étnico-racial nas relações humanas, através de variadíssimas personagens, situações e referências, tanto aludindo à era colonial quanto situando-se na pós-independência;
- a complementaridade, conciliação ou fricção e mesmo antagonismo entre as tradições ancestrais e populares e as modernidades e pós-modernidades internacionais, inclusive com a reelaboração crítica de alguns aspetos das tradições ancestrais;

- a emergência de novas classes, nomeadamente das grandes burguesias, o fortalecimento das pequenas e médias burguesias (ou, se se preferir, a emergência de uma nova classe média) e o novo reordenamento social;
- a crítica aos novos poderes políticos, sociais, económicos e culturais;
- a emergência de um discurso do feminino, trazendo à cena do texto o mundo vivido e visto pelas mulheres;
- o explícito de novas formas do erotismo e da sexualidade;
- o flagelo de doenças antigas que persistem, como a sífilis e a tuberculose, e doenças da atualidade, como a SIDA;
- a sobrevivência de modos de realismo social e neorrealismo históricos quase em estado puro;
- o uso mais extenso e desinibido de formas e fórmulas codificadas, como o *hai-ku*, o soneto e o aforismo;
- a apropriação de formas de cultura urbana popular, como o *hip-hop*;
- a ligação mais íntima da literatura a outras artes, como a pintura;
- a afirmação da livre criatividade e invenção estético-linguística, inclusive a criação de textos em vários crioulos, francês, inglês, quimbundo, ronga e outras línguas;
- o aprofundamento e variedade das experimentações verbais e visuais;
- o uso mais extenso do modo metadiscursivo, isto é, da consciência autorreflexiva do fazer textual no próprio texto literário;
- a entrada na cena textual de novos credos religiosos².

Deste modo, pode-se sempre afirmar que as substâncias temáticas e discursivas são tão diversificadas que, nalguns casos, teremos dificuldades em detetar a sua origem, que tanto pode ser de procedência africana, o que, já de si, constitui um imbróglio, como de procedência *universal* (do resto do mundo), num processo similar ao de quaisquer literaturas de outros continentes, em que não é possível delimitar a criatividade individual. Por isso, afirmar que elas são o resultado da «mestiçagem» cultural ou realizações de «hibridismo», é usar categorias para a sua análise que decorrem, ainda e sempre, de uma visão que as distingue, como objeto estranho, distante ou alheio, mesmo que delas se fale a partir de um Sul, entendido, por isso, *a priori*, como mais fraterno. Nunca se afirma que a literatura francesa moderna, ou inglesa, é híbrida ou mestiça... Se a componente racial na produção literária não for considerada importante (a raça/cor de pele do autor; as raças referidas ou aludidas no texto), então as

(2) Esta enumeração apareceu no artigo «Múltiplas tradições e variedades: alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau (1975-2009)» (Laranjeira, 2009), mas parece útil.

misturas, mestiçagens e hibridizações podem dar-se em qualquer quadrante, não fazendo assim sentido que apenas se apliquem essas categorias ou caracterizações a países do Sul.

O RELEVO INTELECTUAL DOS «CRIoulos»

No caso de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau, interessa refletir sobre o que significa a «cultura crioula», seu específico enquadramento social e consequente utilização concetual, teórica e prática por grupos sociais que se outorgam a legitimidade da sua extensão a outros grupos, bem como do seu uso para manter ou criar poderes, isto é, para constituir uma cultura *dominante*, uma cultura dos *proprietários* e dos *organizadores* que lhe são associados, uma cultura de privilégios. De que modo, então, a literatura desses países nos provoca reflexões a propósito das respectivas culturas e das suas legitimidades quanto à identidade? Portanto, qual é a *identidade cultural genérica e particular* em cada país (fala-se, por exemplo, de «cultura caboverdiana») e qual a legitimidade no uso concetual dessa ou dessas identidades?

De momento, defino provisoriamente a «crioulidade», em contexto africano, como a existência de uma cultura «crioula» que tem na expressão de uma língua «crioula» um suporte incontornável. Portanto, onde não há língua classificada como «crioula» não pode haver «crioulidade». Não é aqui o local indicado para fazer o historial do conceito de «crioulo». Mas talvez convenha abandoná-lo, para evitar a perpetuação da sua origem, localizada na América do Sul, quando os brancos europeus – que criaram o conceito – se cruzavam com as mulheres indígenas: *criollo*, o branco que «criava», conceito este de «criar o incriado» tantas vezes extensivo à própria sociedade e cultura dos primeiros séculos de colonização, como se fosse uma criação em papel branco vazio de tudo. Depois, com o correr do tempo, no Brasil, por exemplo, «crioulo» passou a designar também o negro nascido no território, ao contrário dos escravos, que eram tidos, e bem, como africanos transplantados. Talvez seja necessário encontrar outra designação, mas nenhuma será aceite até que as próprias comunidades «crioulas», com os seus intelectuais, mudem a terminologia e apaguem os vestígios da sua etimologia. Do mesmo modo, convirá reavaliar tantos outros conceitos – o que se vai fazendo, no Sul e no Norte – como «assimilação», «mestiçagem», «miscigenação», «hibridismo», «fusão», «fronteira» (vão-se usando cada vez com mais frequência), e optar por outros, ou não, como «interculturalidade», «transculturização», « intercâmbio», «miscelânea», «ecletismo» ou «mosaico». Essa prática de renovação epistemológica, concetual, seria, pois, uma espécie de *arqueo-epistemologia*. Resta saber se, neste momento, não se terá implantado uma cultura científica, universitária e

também popular de apologia da mestiçagem – em plano semelhante aos tão mediáticos «perdões» históricos, políticos e sociais – como forma inquinada de camuflar ou apagar a consciência do racismo.

Por agora, para simplificar, ainda que à custa da manutenção de alguma linguagem herdada da etno-anthropologia da era imperial, utilizo o termo «crioulo», em contexto africano, sublinhe-se, para significar um tipo de língua e uma comunidade que a usa como primeira língua e também língua literária escrita (pelo menos, nalguns escritos), que se reconhece como conjunto social específico, próprio de sociedades coloniais e pós-independentistas, consciente desse facto por uma teorização que procura associá-la a um entorno de radicação, o africano, de que todavia se poderá destacar, como no caso caboverdiano, pela sua singularidade, sem, no entanto, deixar de nele se incluir.

Ser intelectual «crioulo» (escritor, artista, historiador, professor, pensador, etc.) no estado atual de evolução de qualquer sociedade «crioula», significa pensar a realidade social e cultural da sua comunidade desde uma posição que se fundou sobre a herança do estado colonial e sua cultura, associada à fundamentação de uma cultura libertária, revolucionária, humanista, popular, nacional e solidária com outros povos dominados. O intelectual «crioulo» procura refazer a sua identidade, recuperando a história do seu povo, para reequacionar o legado que lhe coube, mas vive o drama de nem sempre poder expressar-se na língua ou nas línguas desse povo, ou talvez não, porque vive a sua vida e sabe que outros intelectuais surgirão para falar desde esse outro lugar linguístico em que ele não pode (ainda) estar. Um «intelectual crioulo» obrigar-se-ia a usar em permanência a língua «crioula», mas não é isso que acontece, pois a língua de poder (social, cultural, político) é outra. Por outro lado, sofre a natural atração pelas culturas de todos os continentes e, quando é escritor, pela força centrípeta das culturas dominantes a nível global, não pode abster-se de conhecer outras literaturas, incluindo as ocidentais e, portanto, também a portuguesa. O intelectual «crioulo» vive, pois, sob a pressão de, umas vezes, querer ser *genuíno*, isto é, representativo da cultura tida como nacional e, noutras, ou ao mesmo tempo, estar com as vanguardas transnacionais ou, talvez mais rigorosamente, adotá-las para adaptá-las ao seu modo textual. Nem sempre se pode conciliar essas *maneiras* da arte, o que implica grandes exigências culturais e não menor talento.

O pensamento sobre a «crioulização», inclusive de sociedades continentais, já teve tempos mais pacíficos e consensuais; hoje, implica maturações e perspetivas diferentes. A ideia de uma sociedade «crioula» em Luanda no século XIX, teorizada por Mário António Fernandes de Oliveira (em livro saído em 1968, num contexto de publicação patrocinada pelo estado salazarista, em plena luta armada de libertação nacional, uma opção que lhe era estranha), e com seguidores atuais como José

Eduardo Agualusa ou Francisco Soares, que procuram aplicá-la à realidade contemporânea de Angola, entende-se como forma de afirmar a «mestiçagem cultural» de uma sociedade de que eles não querem reconhecer a matriz cultural banta ou, então, que desejam minorizar. Penso que os textos de Leonel Cosme (2001) e de Luís Kandjimbo (1997) sobre o assunto são esclarecedores quanto a uma posição crítica perante essa leitura da sociedade luandense de outrora por parte de um angolano, tal como de alguns dos seus discípulos doutrinários. Não é aqui o lugar ideal para debater tal questão, mas convém sempre assinalar quais as condições necessárias para a existência de uma sociedade «crioula».

UMA MULHER DE LETRAS PARA A GUINÉ-BISSAU

A Guiné-Bissau é um país com evidentes carências de quadros, intelectuais, escritores, embora, face a um levantamento recente de um doutorando que viveu alguns anos no país (ver Joaquim Bessa, neste volume), se possa talvez afirmar que existam mais de 70 autores, publicando em livro ou esparsamente. O ensino laico estabeleceu-se tarde na colónia. A existência de imprensa na colónia e uma atividade intelectual em Bolama, no século XIX, não despoletaram uma sequência de factos culturais da modernidade em escala mais alargada, como noutras colónias.

Ser guineense não é ser «crioulo», é falar a língua crioula, o português ou uma outra primeira língua (por vezes, as três em conjunto), mas não existe o hábito de chamar «crioulos» aos guineenses, isso porque parece somente se aplicar o termo «crioulo» aos povos insulares que têm uma língua «crioula» como materna e veicular, embora haja outra língua «oficial», o português. Não podemos dizer que o «crioulo» é a língua guineense, tal como os intelectuais e políticos caboverdianos dizem do seu «crioulo», pelo facto de existirem várias mais antigas do que ela e, portanto, ser incorreto afirmar que o «crioulo» da Guiné-Bissau é a língua guineense. Porém, existe uma comunidade «crioula» na Guiné-Bissau, aquela que fala «crioulo» como primeira ou segunda língua e, portanto, se instaura na guineensidade como uma sua componente restrita, específica, embora expressivamente social e política, uma elite nacionalista surgida na maturação de uma cultura em contacto com a língua portuguesa e a cultura dos colonizadores e dominadores. Ser intelectual «crioulo» guineense é ser duplamente distinto, porque se articula como sujeito em crioulo e português, distinguindo-se da massa da população que fala outras línguas, sejam o banto, árabe ou francês, ou todas elas, *distinção* essa, no sentido de Bourdieu, que é uma *qualificação especial*, uma mais-valia, na medida em que os que têm acesso a

essa qualidade (dominar a língua portuguesa e o «crioulo») têm acesso ao poder político, social e económico, porque podem falar *em nome* dos que não as sabem utilizar e dialogar com a comunidade internacional, em português ou noutra língua de origem europeia. Essa dupla distinção pressupõe uma cultura que já não é a cultura ancestral e popular do mosaico do Níger, e se distingue precisamente, nesse sentido bourdieusiano de qualificação e distinção, por ser a via (re)forçada para um Estado-Nação centralizado, fortalecido, condição *sine qua non*, por um lado, de exercício do poder sobre o mosaico múltiplo e eventualmente conflituante e, por outro, de democratização moderna, de pacificação agregadora do plural, no caso de tal confederação cultural ser possível. A cultura, na Guiné-Bissau, encontra-se profundamente ligada às tradições ancestrais da vasta região em que se insere, possuindo ainda mais propriedade a generalização de que se trata de uma cultura fundamentalmente de vivência e transmissão oral.

Será Odete Semedo, na Guiné-Bissau, após a independência, que representará a emanação tradicional e popular periurbana da oralidade, com a inclusão do modo de criação artística proveniente das *mandjuandadis*, típicas associações culturais e sociais das zonas intermédias entre o campo e a cidade, com assentamento urbano. São associações de mulheres sobretudo em Bissau, Bolama, Cacheu, Geba e Farim, que compõem cantigas de *ditu*, cânticos e ladainhas, ou cantigas ao desafio, improvisando, tantas vezes, para criticar maridos, carpir mágoas, solicitar favores aos espíritos e deuses, entre outras funções, de onde emerge o discurso simultaneamente tradicional, popular, culto e feminino daquela escritora guineense.

A poesia de Odete Semedo, ao apresentar-se na sua versão dupla de «crioulo» e português, e de voz feminina emanada do labor cultural das *mandjuandadis* periurbanas, pode simbolizar, com atraso em relação aos outros cinco países africanos, a suprema consciência ético-estética da amálgama da esfera do privado e do público e do feminino com o masculino, forçando a coalizão do local com o regional e nacional. Escrever simultaneamente duas versões de um texto a fazer-se duplo é reforçar textualmente o sentido de pátria e de nação com um mesmo ato ousado, instaurando um novo poder cultural.

Odete Semedo escreve em «crioulo» e português, usando a língua nova como base da sua expressão ontológica, metafísica e subjetiva, das suas ansiedades e interrogações, em que dá vazão às oscilações entre o quotidiano duro e complexo do papel de mãe e esposa, de profissional e política, e o não menos complexo sentimento e pensamento existencial, autêntica interrogação metafísica em forma de catarse. Mas ela vai mais além dessa íntima interioridade, atingindo, por vezes, minúcias da substância do chão manjaco e mesmo mandinga. A língua «crioula» constitui-se como veículo episodicamente testemunhal das culturas da diversidade étnica, funcionando

como expressão de trânsito entre a Guiné rural e a estrutura provisória de uma *cultura desejan*te da nacionalidade. Será, porém, a língua «crioula» uma opção tão limitativa quanto a do português? Nenhum escritor guineense tornou tão expressiva a intimidade sentimental e filosófica, em *língua franca guineense* ou português. Quando poderemos saber como é o discorrer estético-ontológico, sentimental e lógico da literatura em línguas outras, incluindo o árabe, que não o português e o «crioulo»? Por outro lado, mesmo considerando estas limitações, o discurso poético de Odete – tanto em «crioulo» como em português – é o da imensa ternura humana, feminina, do intenso fascínio, como que juvenil, pela potência e poder da linguagem, de quem tem por obrigação resolver as tensões e oposições entre o social, isto é, o «exterior», e o íntimo, nas suas inquietudes e dúvidas, através do apaziguamento dessa «interioridade» pela reflexão e, quando tudo parece gigantesco em relação às possibilidades do indivíduo, pelo limite do silêncio, uma forma subtil e inteligente de aceitar a episódica ineficácia da palavra. Todavia, como o silêncio não é presumidamente guineense, e as mulheres estão tomando a palavra escrita como mais uma possibilidade de intervenção na arena pública, para Odete, o ser mulher não é apenas ser um corpo sexuado, que se afirma no campo de um género, nem que se afirme pela sedução do feminino, como tantas vezes acontece no discurso literário de autoria masculina e também feminina, por qualquer libertinagem sensual ou obscena que funcione como libertação feminista, mas ser sobretudo um ser humano, uma cidadã, ser um corpo doutrinal, filosófico e um delicado filtro das evidências sociais. Daí que ela se refira à *língua di ninguin*, ou «língua de ninguém», a língua que ninguém ouve, ninguém entende, ninguém considera, que é a língua falada pelo homem, numa dialética tão fina e elegante, que, parecendo falar, e falará, por certo, de substância tradicional, talvez se possa afinal entender, noutra nível, como a linguagem agressiva e compulsiva dos homens, que tanto expressa a violência das relações institucionais quanto a violência da representação simbólica da posse do sexo e da polis pela posse do género (masculino).

Odete Semedo é a primeira poetisa guineense com livro publicado – *Entre o ser e o amar* (1996a) – que integra uma dessas *mandjuandadis*, fez um doutoramento sobre o assunto e escreve cantigas nessa tradição. Uma dessas cantigas, que não é da sua autoria, chama-se «Quando o mundo era mel para mim» e nela pode-se ler o seguinte trecho: «E hoje como não tenho nada/Nada tenho para dar a ninguém/Olhei para trás não vi os meus camaradas/Os meus amigos e companheiros//Nos lados onde passava e todos chamavam/por mim/Tudo calou-se, tão calado, calado, calado». A mais elementar tradição oral coletiva pode ter uma lição tão barroca e tão moderna como esta de melancolia da perda, da solidão, do desencanto e da finitude! Mas Odete Semedo, a mulher política transferindo-se existencialmente para a poesia é também a autora do poema «Esperança», de que se pode avançar, neste contexto, uma semântica travestindo-se politicamente:

[...]
Enquanto caminhamos
A vontade renasce
A esperança vive
[...]
Torrentes irrompem
Inundando a terra firme
Juízes dilaceram juízos
A multidão caminha
A vontade explode
[...]
Vontade renascida
Flor desabrochando

(Semedo, 1996a: 39)

Esperemos que sim, que as «flores»-mulheres contribuam para fazer renascer uma política mais poética na Guiné-Bissau martirizada pelos golpes político-militares!

Coimbra, abril de 2009 e abril de 2010; Paris, abril de 2011

Udju Ku Odja, Ma Boka Ku Pápia¹: por uma fortuna crítica brasileira da literatura guineense

Amarino Oliveira de Queiroz

O mercado editorial brasileiro tem registrado, nos últimos anos, uma ascendente movimentação em torno das produções literárias africanas em língua portuguesa, sobretudo aquelas provenientes de Angola, incrementando assim a pesquisa acadêmica e o universo de referências junto ao público leitor. Investidas semelhantes vêm contribuindo para a ampliação do circuito de leitura rumo a outras literaturas como as de Moçambique e Cabo Verde, embora as experiências de São Tomé e Príncipe e da Guiné-Bissau representem, nessa projeção, as produções africanas escritas em português menos conhecidas e estudadas em nosso meio. Tomando, portanto, a referência nominal dos discos compactos recentemente publicados em torno da obra poético-musical do cantor, compositor, músico e poeta guineense José Carlos Schwarz, *Boka ke pápia, Udju ke odja* – que parafraseamos no título deste artigo e cujos 60 anos de vida se cumpririam a 6 de dezembro de 2009 – pretende este estudo realizar não um inventário ou revisão detalhada da fortuna crítica brasileira desenvolvida sobre o tema até então, mas um pequeno comentário acerca da realidade literária bissau-guineense apoiado em bocas que falam, olhos que olham e textos que registram, a partir do Brasil, a expressão cultural e artística do país irmão, evidenciando na empreitada tanto a literatura em língua guineense como as criações produzidas em língua portuguesa.

Estudos brasileiros mais especificamente direcionados a manifestações socioculturais e linguísticas da Guiné-Bissau encontram significativo espaço no trabalho de autores como o linguista Hildo Honório do Couto e o antropólogo Wilson Trajano Filho, ambos professores pesquisadores ligados à Universidade de Brasília. Fundador da revista *Pápia*, especializada em crioulos de base ibérica, Hildo Honório do Couto

(1) «Os olhos é que viram, mas a boca é que falou»: dito popular da Guiné-Bissau.

vem produzindo uma série de estudos temáticos sobre a realidade cultural e linguística da Guiné-Bissau, visitando ainda a sua expressão literária, direção para a qual sinalizam vários dos ensaios assinados pelo antropólogo Wilson Trajano Filho, alguns deles referidos em nossa bibliografia (1993, 2000, 2007). No que concerne aos estudos brasileiros mais especificamente voltados para a experiência literária guineense, um breve histórico dessa atividade encontraria lugar em textos assinados por Gramiro de Mato, Rogerio Andrade Barbosa, Moema Parente Augel, Alfeu Sparemberger, Carmen Tindó Secco, Érica Bispo, Robson Dutra, Amarino Queiroz, Evelyn Blaut, Ricardo Riso ou Roberto Pontes, para dar alguns exemplos, além de vários artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses de doutoramento já publicadas ou em fase de elaboração.

Não obstante, informações a respeito da República da Guiné-Bissau permanecem ainda bastante obscurecidas em nosso meio, o que muitas vezes contribui para um espaço interpretativo de caráter reducionista e estigmatizador. Abordando esta questão em entrevista realizada no Brasil, a escritora guineense Odete Costa Semedo declarou acreditar que os laços entre os dois países poderiam estreitar-se de forma significativa através da ação cultural (Semedo, 2006). Na perspectiva da autora, além de promover uma maior integração binacional, empenhos como este certamente contribuiriam para romper estereótipos e redimensionar a visão que os brasileiros cultivam da África como um todo e da Guiné-Bissau em particular, considerando ainda, diga-se de passagem, que o desconhecimento acerca de sua história e de sua cultura no Brasil é desproporcional à informação que os guineenses dispõem a nosso respeito. Traçaremos, portanto, a partir de agora, um breve perfil sócio-histórico e linguístico do país.

Além de identificar textualmente pelo menos três Estados independentes no continente africano, o termo guiné está historicamente relacionado a uma série de outras acepções que incluem o antigo nome pelo qual ficou conhecida a faixa litoral atlântica compreendida entre o Senegal e Angola, ou a parte do continente que abrange áreas pertencentes aos atuais territórios do Sudão, Senegal, Gâmbia, Serra Leoa e Congo, entre outros Estados contemporâneos. 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 posteriormente 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 localizados os principais núcleos urbanos, inclusive Bissau, a sede do governo, e outra,

insular, constituída por um grupo de ilhas isoladas e pelo arquipélago dos Bijagós. Representa, na realidade, dentro do conjunto de países que compõem a África Ocidental, um enclave oficialmente lusófono no meio de 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. Fazendo fronteira com o Senegal e com Guiné Conacri, ao longo de seus 36.125 km² de território, na Guiné-Bissau estão assentados diferentes povos. Ao lado da minoria branca, cada um destes povos compõe o intrincado mosaico etnolinguístico que desenha o país, caracterizado pela franca expansão do crioulo (o guineense), em detrimento da oficialidade da língua portuguesa.

O trabalho poético desenvolvido por autores locais desde o período pré-independência, como é o caso do referido José Carlos Schwarz, acabaria por nobilitar o 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. A continuidade de experiências como estas, em diversas etapas da literatura, das artes e da cultura do país, tem apresentado respostas bastante interessantes no sentido de afirmá-lo também como veículo de expressão cultural lado a lado com o idioma do colonizador. 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 guineense de autores como Aliu Bari e Armando Salvaterra, tal como de José Carlos Schwarz e seu Cobia Djazz, entre outros, tentavam driblar a censura, trazendo nas entrelinhas metáforas que visavam denunciar os desmandos e as atrocidades cometidas pelo poder colonial (Augel, 1997). Ainda pouco 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, da qual destacamos «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
Perdeu a dor na nossa alma.*

(Schwarz, «versão portuguesa», *apud* Dáskalos *et al*, 2003: 184)

A referência a uma «versão portuguesa» que se fez acrescentar entre parênteses nesta publicação brasileira do poema remete-nos inevitavelmente para a existência de outra versão, anterior, em guineense, 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 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 (1997) no livro intitulado *Ora di kanta tchiga*, que reúne entrevistas de contemporâneos do poeta-cantor, textos de outros compositores do Cobia Djazz e a reprodução de reportagens publicadas em jornais da época. Dividindo-se entre letras de canções compostas em guineense, com versões para o português realizadas por Moema Parente Augel, além de poemas escritos em guineense, em português 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 de libertação, como na versão original 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 *apud* Augel, 1997: 49²)

Também a memória da tortura física testemunhada na prisão e pessoalmente sofrida durante os quase dois anos em que viveu encarcerado, aparece igualmente vertida em poesia:

«*Bu Djubin*» [*Quando olhaste para mim*]

*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 terá*

(*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 *apud* Augel, 1997: 67)

Mas também em poesia cantaria igualmente o amor, os sentimentos da paixão e do desejo conjugados na figura da mulher amada,

«*Kerensa*» [*Ternura*]

*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 *apud* Augel, 1997: 130)

(2) As versões para o português são de Moema Parente Augel.

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:

«Nau, no ka na seta» [Não, não admito isso!]

*Bu bin 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 *apud* Augel, 1997: 97)

Aliando-se à sua condição de língua veicular entre as etnias, esta utilização poético-musical do idioma 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 Zeca Castro Fernandes, contemporâneo de José Carlos Schwarz e do Cobia Djazz:

*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 ditos 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, *apud* Augel, 1997: 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 guineense engendrariam, portanto, um espaço fundamental no processo de sensibilização política e construção identitária da nação, ancorando-se também na utilização de manifestações tradicionais como os mencionados *ditus*, ou provérbios, de grande penetração popular, e as cantigas de *mandjuandadi*. Nos anos setenta do século passado, para o poeta e ativista José Carlos Schwarz, o idioma guineense 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 apud Augel, 1997: 6).

Vimos que desde o período colonial e, sobretudo, durante o processo independentista, as manifestações poético-musicais em português e em guineense 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 Mantilhas 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: 86).

As considerações do crítico galego 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 guineense a partir do território nacional se deveu à precariedade de um sistema editorial consolidado no país, o que não significa apontar a inexistência de uma literatura guineense escrita, em prosa ou em poesia. É o que assegura Moema Parente Augel, para quem

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, 1998a: 21).

A propósito, ainda segundo Moema Parente Augel, 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» (1998a: 44). 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 anos 90, a partir da associação de três intelectuais: o politólogo e ensaísta Fafali Koudawo, o romancista Abdulai Sila e a ensaísta Teresa Montenegro. O aparecimento de novas formas de edição, 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*³; 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 guineense do conjunto de stórias, lendas, passadas e pro-

(3) Moema Parente Augel descreve esses artistas na qualidade de «bardos profissionais [...] firmemente encravados na cultura muçulmana, mistos de cantor, músico, poeta e cronista», que desenvolvem no contexto cultural guineense, através de «suas composições louvatórias ou mordazmente satíricas, um outro tipo de manifestação teatral popular». Os textos dos *djidius* apresentam provérbios e ditos da sabedoria popular, e «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, 1998a: 382-383).

vérbios 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 suas coletâneas de *stórias e passadas*, gêneros de narrativa curta caracteristicamente guineenses.

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 Baticã Ferreira, Artur Augusto da Silva, Francisco Conduto de Pina, Vasco Cabral, José Carlos Schwarz, Hélder Proença, Agnelo Regalla e Pascoal D' Artagnan Aurigemma. A estes nomes somam-se os de António Soares Lopes Jr. (Tony Tcheka), Félix Sigá, Jorge Cabral, Djibril Baldé, Armando Salvaterra, Ernesto Dabó, Carlos Vaz, Humberto Gonçalves, Malamba Sissé, os irmãos desenhistas, autores de histórias em quadrinhos como «Ntori Palan», Fernando Júlio e Manuel Júlio. Neste cenário, destacaríamos ainda a presença de Nelson Medina, Respício Silva e Huco Monteiro, para citar alguns daqueles criadores cuja obra se fez imprimir, antecipando experiências de maior fôlego como as de Domingas Samy, Abdulai Sila, Filinto de Barros, Carlos Lopes, Filomena Embaló, Carlos-Edmilson Vieira ou Waldir Araújo, que enveredaram 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*, o que os aproxima da performatividade discursiva dos mestres de cerimônia (MCs) do rap e do hip-hop. A experiência rapper na Guiné-Bissau, aliás, com nomes como os dos Baloberos, dos Big Up GB ou dos Best Friends extrapola, por sua vez, os limites territoriais do país, difundindo-se em Portugal através de artistas como Rhyman, ou na Rússia, com o MC N Pal. No Brasil, poderíamos mencionar a atuação do grupo Seven Lox, constituído por estudantes de intercâmbio da Guiné-Bissau em Porto Alegre. Reiterando a situação, o colunista Mayron Recplay (2005) 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» em língua guineense, carregando-os de sotaque e malícia luso-africanos.

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». Conforme assevera Salvato Trigo,

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 poli-

fonía 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: 30).

A tradição oral em versos e prosa constitui um dos temas investigados por criadores como Odete Costa Semedo e Teresa Montenegro em seus artigos e estudos críticos sobre a Guiné-Bissau. Ao assumir a condição de contadora de *stórias* e *passadas* de tradição bissau-guineense, Odete Costa Semedo 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 linguístico, na tentativa de aproximação do texto escrito à performance verbal do contador. Em guineense, *ditu*, reforça Semedo (1996b: 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 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 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, 1998a: 40).

É notória, pois, a filiação ibero-africana das cantigas de mandjuandadi guineenses,

revelando, tal como nas finasons de Cabo Verde, uma assimilação dos torneios de insultos de tradição árabe levados para a Península Ibérica com uma marcada presença negro-africana através da percussão. Reportando-se aos escritores africanos contemporâneos, o crítico Salvato Trigo defende que a condição bilingue, 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» (Trigo, 1981: 59). A iniciativa de Odete Costa Semedo, ao publicar poesia deliberadamente escrita em guineense e em português, ilustraria o argumento de Salvato Trigo.

Na Guiné-Bissau, convém ressaltar, o uso literário escrito do idioma guineense 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, 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 língua guineense. Particularmente no que tange à consolidação de uma literatura nacional inscrita 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 guineense como língua escrita ao lado da língua portuguesa, diluindo assim as fronteiras do obscurecimento e provocando, mundo afora, outras bocas que falam e outros olhos que olham para a instigante realidade cultural do país.

A prosa guineense: admirável diamante a ser lapidado

Robson Dutra

*Sonhei caravelas
as mesmas que dobraram o adamastor
Deveras! Eram caravelas*

*Vinham com outros homens
pelos mesmos mares
agora navegáveis
não traziam santos na mão
nem espadas embainhadas
Vinham de braços abertos
com cravos vermelhos
calando os fuzis*

«Sonho-caravela», Tony Tcheka

Jean-Paul Sartre afirma que escrever é um ato de desnudamento através do qual o escritor revela o mundo, e, em especial, o homem aos outros homens, para que estes assumam sua inteira responsabilidade (2001: 18).

Muito embora existam algumas palavras para designar a escrita literária, como «inventar», «compor» e «produzir», a mais utilizada, por ser a que melhor exprime a manifestação artística em seu todo, é «criação». Daí supormos que a retirada de algo de um lugar nenhum para ser transformado em arte torna existente aquilo que não existia antes (Perrone-Moysés, 2002: 100). Por isso há uma ligação semântica inequívoca entre criação e imaginação, já que esta é o ou um dos principais fatores para o surgimento do texto literário.

Na ficção podemos, eventualmente, encontrar um mundo preferível àquele em que vivemos, do mesmo modo que podemos nos deparar com dados do real har-

monizados de modo mais satisfatório que os que nos circundam. Todavia, não é ofício do escritor narrar meramente o que vai acontecer ou o que efetivamente ocorreu. Se fosse apenas isso, ele não precisaria de uma imaginação aflorada, mas tão somente de um cuidadoso registro dos fatos a serem narrados. Caso isso ocorresse, ele deixaria a posição de produtor de um texto literário para tornar-se um simples contador de histórias sem qualquer efeito catártico do mundo em que vive ou em que idealiza viver.

Assim,

representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser e é revolucionária: por manter viva a utopia, não como imaginário impossível, mas como imaginável possível (Perrone-Moysés, 2002: 100).

O modo pelo qual essa revolução toma forma implica a aceitação do pacto que se estabelece, ainda segundo Sartre, entre o escritor e o leitor que passa a colaborar na transformação do mundo e da sua realidade. Por isso, a literatura é a tentativa do homem-escritor criar uma realidade que possa ser exibida no mundo real e modificar as estruturas da sociedade humana.

Assim, essa escrita se origina de uma dupla falta: «Uma sentida no mundo que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta» (Perrone-Moisés, 2002: 103). A segunda é sentida no meio de expressão que o escritor usa para externar a concretude da sua imaginação: a linguagem. Deparamo-nos, então, com um paradoxo, pois a literatura pretende suprir a falta que temos no/do mundo, mas intenta fazê-lo através de um sistema que funciona também em falta, o que o torna falível. Não se pode pensar que essa falha é um obstáculo para a criação literária, pois é a partir dela que cada leitor tem uma interpretação do que é narrado pelo escritor.

O caso da literatura produzida na Guiné-Bissau apresenta características bastante peculiares se comparado a outras manifestações literárias nas antigas colônias portuguesas, devido a diferenças específicas na percepção dessa falha. Assim, o desenvolvimento da prosa deu-se em meados do século XX, sobretudo após o fim da luta de libertação, colocando em cena elementos duramente combatidos pelo sistema colonial, como a grande multiplicidade étnica que compõe a Guiné, sempre subjugada por uma «portugalidade» imposta. O fato é que, historicamente, questões de ordem sócio-cultural decorrentes da escassez de lusitanos nesse território ao longo do período colonial, a inexistência de um estabelecimento secundário até a primeira metade do século XX, bem como a convivência com o referido hibridismo fizeram com que a escrita literária guineense adquirisse contornos bastante específicos. Contudo, a produção engendrada no pós-guerra preenche com eficácia suas lacunas, quer pela

ficcionalização de fatos históricos, quer pela legitimação do crioulo como linguagem literária, quer ainda pela assunção de diferenças entrelaçadas pela criouldade, entre algumas outras estratégias.

Num período anterior, entretanto, há alguns indícios de uma prosa que foi tateada, inicialmente, em órgãos associados ao governo português, como os *Boletins Oficiais* que, a exemplo do que ocorreu em outras colônias, versavam sobre a administração colonial que, obviamente, veiculava a ideologia de dominação colonial. Foi neles, porém, que foi publicado o que se considera o primeiro conto guineense, «Amor e trabalho», de Jaime Pinto Bull (Augel, 1998a: 319), não obstante o caboverdiano Artur Augusto da Silva, «naturalizado» guineense, também tenha publicado tanto ali quanto em Lisboa. No entanto, a crítica especializada não o lista, tampouco seu irmão, João Augusto, como escritores nacionais.

Ainda no contexto colonial, não se pode deixar de referir o concurso literário patrocinado pela Agência Geral das Colônias que não media esforços na propaganda do então denominado «Portugal Ultramarino». O certame reuniu escritores, sobretudo portugueses, que utilizaram cenários africanos como pano de fundo de suas narrativas. Não é, portanto, desprovido de ironia que Pires Laranjeira (1987: 21) se refira ao evento como «uma torrente exótica que sufocou a metrópole», ratificando o «espírito tarzanístico» de, mais uma vez, apresentar uma África exótica e sob perspectiva eurocêntrica.

Assim, data de 1993 a publicação do «primeiro livro de ficção propriamente dita da Guiné-Bissau» (Augel, 1998a: 321), ou seja, uma coletânea de contos escrita por Domingas Samy, intitulada *A escola*. A partir de costumes e tradições de seu país, a autora associa questões de gênero ao interrogar o *status quo* feminino, além de refletir sobre alguns embates entre tradição e modernidade como, por exemplo, o casamento interracial e tensões entre o mundo rural e o urbano, decorrentes dos processos de transformação sofridos a partir da independência.

O romance como gênero literário desponta apenas no ano seguinte, 1994, com o lançamento de *Eterna paixão*, de Adbulai Sila, publicado, assim como os demais, pela *Ku Si Mon* (que quer dizer *Com as mãos*, em crioulo), a primeira editora privada a firmar-se no país, visto que algumas antecessoras não lograram êxito. A ele seguiram-se *A última tragédia* (1995), *Mistida* (1997) e *Orações de Mansata*, peça teatral publicada em 2007. Ao ofício de escritor, Sila une experiências como engenheiro, além de ser co-fundador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, co-fundador da *Ku Si Mon* e da revista cultural *Tcholona*.

Entre os temas recorrentes em seus romances encontramos a internalização do olhar do outro, sobretudo o do colonizador, que levou a aberrações na vida guineense que este autor encena, como os diversos preceitos da «catequese» executada nas colô-

nias portuguesas que, dentre outras coisas, apresentava o «Dia de Portugal» como data nacional também naquelas províncias, em detrimento tanto da história local quanto de suas tradições. Operando uma mudança de olhar – uma vez que os protagonistas de seus romances são os nativos – Sila desloca o *locus* de enunciação da contextualização do lugar da fala, como propõe Hommi Bhabha, que se revela num contradiscurso que desestabiliza o colonialismo.

Ademais, ao viajar da contemporaneidade para o passado colonial, Sila destaca a convivência naquela sociedade de duas comunidades presentes, ou seja, a colonizadora e a colonizada. A transição para uma sociedade pós-colonial na qual uma nova elite recém-saída da luta de libertação se instala no poder, faz contrastar um discurso revolucionário com uma prática desastrosa na administração do país, traço comum, aliás, a outras ex-colônias africanas e que não escapa ao olhar atento de seus escritores.

Assim, esses romances surgem com vigor e intensidade que redimem a escrita do passado, recuperando alguns traços da literatura que lhe antecede, aliando sua mundividência num *jumbai*¹ pacífico. Dele emergem as marcas da oralidade que caracterizam a memória ancestral da Guiné e a que crescem os traços do amor à terra, – tematizado, igualmente, por Carlos Semedo – e as diversas *passadas* poéticas escritas por Odete Semedo, numa obra vigorosa e fatora de transformações. Semelhantemente, Sila antecipa outras tensões a serem retomadas por Filinto de Barros, no romance *Kikia Matcho, o desalento do combatente* (1997) ao discorrer sobre os dilemas vivenciados pela Guiné-Bissau pós-independente e às voltas com dramas advindos da revolução, como a vida decadente nos anos 90 e o sonho falhado representado pela emigração.

Com efeito, sua escrita mantém um olhar atento sobre o tempo e sua ação formadora, de modo que os diversos momentos da história pessoal de suas personagens servem como representação de outros tantos níveis para a compreensão do mundo e de si mesmo. A dimensão histórica do tempo é interiorizada e mais importante que o desenrolar da narrativa é o processo em que se revela o acaso que regula a vida, sobretudo quando confrontado com a rigidez de propósitos e certezas que norteiam suas personagens.

Através da incorporação do léxico guineense, ou seja, do crioulo, Sila transgride a «cultura oficial» metaforizada no discurso redutor do colonizador às línguas nacionais e à própria oralidade, posta, outra vez, em curso. Semelhantemente, as diversas modificações na sintaxe e, sobretudo, na ideologia com que a língua portuguesa é empregada, representa uma reação «calibanésca» que faz audível a voz dos «vencidos da história». Aproximando-se do que afirma Linda Hutcheon (1988: 86), é através

(1) Palavra que em crioulo quer dizer «convívio».

desta perspectiva que se percebe o momento em que o centro cede lugar às margens, revelando que os discursos totalizantes constroem-se a si mesmos, trazendo à tona contradições existentes dentro de convenções que começam a ficar visíveis.

Como assinala Moema Augel (2007b: 314) em sua análise de *Mistida*, houve uma crise na legalidade que, cada vez mais enfraquecida pelos abusos crescentes do governo, pôs em risco o próprio conceito de nação, visto que passou-se a viver um presente inominável que já não se sustentava. Assim, a escrita fragmentada do romance remete tanto metafórica quanto metonimicamente para o presente da nação e para a sensação de caos resultante de esperanças igualmente desmoronadas.

A própria significação da palavra é ampla e o autor não se preocupa em defini-la em nenhum dos dez capítulos da obra. Segundo Augel (2007b: 315), o termo foi incorporado ao crioulo a partir do verbo *misti*, que resulta da locução «é mister», tendo, desse modo, aceções como «ofício», «ocupação», «incumbência». Semelhantemente, equivale a «vontade», «cobiça», «necessidade», ou seja, vocábulos que definem a situação na Guiné pós-colonial, visto que seu uso corrente indica ações feitas em benefício próprio.

A esse respeito, o próprio Sila afirma que:

mistida significa amor, desejo, ambição, afazer, etc. No entanto, deve-se salientar que, ultimamente, este termo tem adquirido outros significados que não têm nada a ver com sua origem etimológica, nomeadamente, negócio, compromisso, etc. De facto, o seu significado só pode ser determinado no contexto de uma frase específica, tanto são seus possíveis significados e/ou sentidos. Deste modo, safar uma mistida pode significar tanto ir beber um copo de vinho de caju, como concretizar um negócio, participar numa reunião do partido ou ainda fazer amor com uma amante (apud Augel, 2007b: 315).

Em todos os capítulos do romance há uma personagem com uma importante *mistida a safar*, estratégia narrativa pela qual Sila expõe alguns de seus vários significados. O ponto comum entre eles é, nomeadamente, o roubo da memória, sem a qual a escritura do discurso histórico – e não importa aqui a ideologia a que ele se associe – pode ser registrada. Desse modo, cada capítulo faz com que o leitor encontre fiapos que se vão juntando numa trama que insinua pistas que, por sua vez, evocam narrativas policiais. Essa alegoria diz, portanto, que não cabe apenas à literatura denunciar crimes, mas, sobretudo, tentar aclará-los através de uma maior reflexão e conscientização da nação tanto sobre sua existência quanto sobre suas consequências.

A isto se junta o traço risível, presente nessa e em outras obras, caracterizador do anti-heroísmo que faz com que a ironia seja o *tropo* que melhor define as narrativas

contemporâneas e o caráter fragmentário que lhes subjaz. Tal característica se revela quando a voz enunciativa expressa um ponto de vista insustentável que subverte o que é e o que não é corroborado por este. Assim, a diegese assume palavras, mas não necessariamente o ponto de vista do que elas representam no contexto, o que as faz portadoras de novos sentidos.

Muitas vezes esses procedimentos tateiam o insólito, uma vez que os acontecimentos que caracterizam o período pós-independência desarticulam, como mencionamos, a lógica e a racionalidade. Desse modo, a união entre o sol e a lua que *Mistida* enuncia e que soa como ameaça ao governo hegemônico parece tão improvável e intangível quanto a realização dos desejos que permearam o movimento de libertação do colonialismo e que resultaram em distopia no presente que a narrativa de Sila tem como foco.

De modo idêntico, ao gravitar em torno do que está ainda inacabado, Sila rememora, também, preceitos de Mikhail Bakhtin (1993: 147) ao trazer à cena literária atitudes que presencia no cotidiano de seu país, fazendo com que desponham outras dicções que são também entre-ouvidas não apenas em uma, mas nas múltiplas tragédias e conflitos que seus romances enunciam. Assim, o fracasso colonialista se revela trágico na medida em que a diegese aponta para a inexorabilidade de seu fim, revelando a falha que induz o escritor à escrita da nação. Ao dessacralizar seu prisma hegemônico e absoluto através de procedimentos como a ironia e a paródia, Sila revela o lado tosco e obtuso de «brancos de segunda» que, em Portugal, também seriam vítimas de um esmagamento político, econômico e social. Semelhantemente, num processo de questionamento que conduz seus leitores ao pensamento e à reflexão, o escritor conclui seus romances pela relativização, através da oralidade, do que acaba de contar. Através deste procedimento, deixa o tempo de enunciação de seu texto para regressar ao presente pós-colonial em que escreve, de modo a reavaliar e redimensionar os discursos equivocados e autocelebrantes.

Em suma, Abdulai Sila redimensiona, numa metonímia da nação, a catarse advinda de sua literatura, alertando que este tipo de purgação e exorcismo tem de ser coletivizado, de modo a não permitir que o período pós-independência acabe por resultar em tragédia e caos.

Tal nos parece ser o desejo de Waldir Araújo em *Admirável diamante bruto*, livro de contos publicado em 2008, em que o autor se apropria da característica descrita por Propp (1984: 59) de que o conto é uma narrativa que praticamente se narra sozinha ao ser atualizada por diferentes personagens em diferentes situações ao longo do tempo.

A partir do título, que nos lembra o romance *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, podemos fazer algumas conjeturas, mesmo que essa semelhança não tenha sido intencional: o texto de Huxley narra um futuro hipotético em que os

homens são pré-condicionados biológica e psicologicamente a viverem em harmonia com leis e regras de uma sociedade extremamente rígida e que se organiza por castas. Tal sociedade não possui a ética religiosa, tampouco valores morais que norteiem seus membros, de modo que os dilemas daí resultantes eram dissipados com o consumo de uma droga, a «soma».

A teia polifônica que se abre a partir de então nos permite ler, na esteira dos textos de Sila, sobre um novo mundo guineense que se descortina no pós independência, trazendo consigo uma visão desestruturada do mundo a partir de uma quebra de paradigmas éticos e sociais, sem, contudo, deixar de intentar a construção de um universo que o autor deseja total. Ademais, devido a sua estética, o conto torna-se uma forma metonímica bastante sugestiva e dramática através da qual o homem contemporâneo exprime suas incertezas.

Diferentemente da vertente popular, que representa o mundo estereotipado em que maus e bons são mostrados de lados sempre antagônicos, tal qual Jolles enuncia (1972: 173-195) ao referir-se às «*formes simples*», o conto literário, como «*forme savante*» escapa a essa sorte de convenção, cultivando a transgressão e a depuração dos elementos que poderiam impedir a percepção exaustiva de uma certa realidade, exigindo um perfeito domínio da forma.

Por isso, as treze narrativas que integram *Admirável diamante bruto* fazem releituras da relação entre sujeito, sociedade e nação, em que traços da ficção científica semelhantes aos pensados por Huxley se concretizam, sobretudo em seu caráter ético, tendo, por isso, de ser postos em xeque. Desse modo, a ordenação dos contos é aleatória, visto que sua eficácia não se dá na parte, mas sim no todo. Um traço comum entre eles é a identificação dúbia do autor-narrador em que a reflexão sobre a marca autoral e as intervenções narrativas entremeiam «estórias» que, a partir do que afirma Sartre, incitam o trabalho criativo.

Semelhantemente, os contos não deixam de refletir a relação entre a Guiné e Portugal, de modo que a visão do outro também é um dos aspetos privilegiados na obra. Assim, lê-se claramente a indagação do caráter colonialista já no primeiro conto, cujo título é o mesmo da coletânea, e que discorre sobre a vida do protagonista que trocou seu antigo nome, referido como «até hoje um segredo bem guardado» (Araújo, 2008: 15), pelo de *Admirável diamante bruto*.

Percebe-se aí um ligeiro apuramento das relações entre colonizadores e colonizados, visto que o protagonista transfere-se da Guiné para Lisboa a fim de jogar futebol numa equipa portuguesa, buscando o que a enunciação denomina «vida nova» (2008: 15). Todavia, como enuncia Albert Memmi (1989: 80), as relações colonialistas tiveram como sustentáculo a força do trabalho advindo dos braços fortes dos escravos. No caso de *Admirável* e de outros futebolistas africanos, ocorreu apenas

uma ligeira mudança, visto que o ponto de interesse passou dos braços de seus antepassados para suas pernas que, enquanto fossem rijas e fortes, lhe garantiriam uma ligeira melhoria em seu *status* de imigrantes.

O fracasso como jogador, a busca, africanamente, do amparo da família e o consequente emprego na construção civil servem, contudo, como elementos que antecedem o ponto alto do cotidiano da personagem, que, pontualmente às cinco da tarde traja, «um dos poucos e clássicos fatos que tinha» e «acompanhada pela pasta de pele estilo executivo que comprara com o primeiro ordenado de futebolista» (Araújo, 2008: 19), procura um hotel sofisticado para, instalada confortavelmente no *hall* de entrada e por horas a fio, ler prazerosamente jornais internacionais e simular conversas ao telemóvel.

Desse modo, dá-se o que Jolles denomina a «moral ingênua» que se opõe ao «trágico real da vida cotidiana» e que possibilita ao protagonista «vestir outra vida, assumindo a identidade de alguém que sempre sonhara ser ou em quem sempre acreditara» (Araújo, 2008: 21). Através deste fato e, associada à ironia que caracteriza a escrita de Araújo, Admirável assume, inadvertidamente, o lugar de um *scort boy* contratado por uma empresária francesa que por ele se apaixona e com quem se casa.

Este é um dos primeiros e variados momentos em que a ironia desponta na obra, revelando as incongruências do real que passa a ser analisado de modo crítico e veraz, trazendo em seu bojo uma visão desestruturada do mundo, mas também um processo de construção de um universo que quer ser total. Por isso, riso e ironia se tornam instrumentos eficazes para uma análise lúcida e jocosa do homem ao longo dos tempos, num ir e vir progressivo do presente ao passado como modo de definição do futuro. Por essa razão, muito embora Admirável adentre um mundo idealizado e a princípio interdito aos de sua condição, ele retornará, mais uma vez, ao ritual anônimo de sentar-se em outros hotéis para desfrutar, saudosamente, de prazeres do passado.

Lançando mão de um hiperrealismo, Araújo une real e sobrenatural, que coabitam de forma natural, apresentando a morte, por exemplo, como «uma vida de sombra que segue na continuidade da existência precedente» (Borgomano, 1998: 25), como se pode depreender, dentre outras, da leitura dos contos «Quer flor?», «O último salto» e «Salvo pela morte».

No primeiro, Rachid Ismael, o protagonista, está mais uma vez prestes a realizar um ritual e, por isso, veste um fato azul-marinho. Em seguida, sai à rua para vender rosas cuidadosamente envenenadas na estufa mantida nos fundos de seu quarto de pensão, cujo efeito era letal aos que as cheiravam. A ironia se revela no fato de Ismael tornar-se vítima de sua própria vingança e morrer do veneno criado por ele mesmo sem recuperar-se de um trauma do passado. Do mesmo modo, Nair, a jovem que o

levara a aspirar o perfume, também sente o veneno das flores que ganhara, vindo a falecer sem haver tido uma experiência amorosa concreta. Sendo assim, Ismael ignora a «*promesse de bonheur*» do futuro para enclausurar-se no passado de dor e revolta que lhe ceifam a vida.

Em «O último salto», a diegese narra uma «perseguição» a Morgado Severino, que se dá, insolitamente, através de trechos que a personagem lê ao abrir, aleatoriamente, livros distintos que lhe transmitem mensagens de morte, cujo ápice é a morte anunciada através do salto final a que o título do conto se refere.

No terceiro conto, por fim, a morte aparece metaforizada na notícia que Carlos Nhambréne lê de seu próprio falecimento. O trágico da morte é ampliado não apenas na leitura, ainda em vida, da notícia fúnebre, como no fato de estas serem sempre as primeiras páginas que a personagem lê diariamente. Amplia-se, também, no fato de as demais pessoas a lerem o anúncio serem seus pais e irmãos, todos falecidos, fato que faz com que Nhambréne *Mon di ferro*, como era conhecido por seu temperamento destemperado, revise sua própria vida, reavalie sua trajetória e decida, ainda em vida, consertar erros cometidos na ânsia desmedida de enriquecer a todo custo. Assim, a conjugação dos binômios morte e vida, passado e presente, torna-se um hábil instrumento de ponderação e de conscientização quanto ao futuro.

Através desses textos, sonho e realidade, morte e vida confundem-se, evidenciando um feixe de significações que evocam um passado mítico africano, ao mesmo tempo em que assumem o poder de reconstituir o espaço de onde emergem, fazendo-nos ver para além do racionalismo com que certos conceitos são ainda considerados na contemporaneidade.

Idênticos critérios são percebidos em «Destinatário presente», um dos mais notáveis contos de *Admirável diamante bruto*, em que a personagem Mina Sandi contrata Mimito Adão, um escritor ambulante para escrever-lhe cartas a Malaquias Biagué, o noivo que partira subitamente para Portugal. É através da letra que Mina dá notícia das saudades que sente, ao mesmo tempo que, pela insistência com que escreve, ou melhor, faz escrever, reclama novas do amado. O que Mina e Adão desconhecem, entretanto, é que a proximidade e o nascimento de um afeto pela moça fazem com que o escritor resolva ele mesmo passar-se por Biagué. Por isso, passa a responder às cartas enviadas, alegando desculpas cada vez mais incoerentes para o regresso adiado.

Convocada, a ironia faz-se presente numa última carta, escrita após o sumiço repentino de Adão, desesperançado e constrangido por não ter mais sobre o que escrever: Mina pede-lhe que transcreva as palavras ditadas dessa vez por ela mesma, dizendo a Malaquias que sempre soubera de sua partida com outra mulher e que a decisão de escrever-lhe fora uma forma de não aceitar o que sempre conhecera (Araújo, 2008: 56). Por isso, sabe que as cartas nunca tiveram resposta, o que, àquela

altura já não fazia mais diferença, pois, tal como acontecera com o noivo, ela mesma se havia interessado por um outro com quem deseja viver. Ao término da carta, Mina pede a Mimito Adão que lhe responda de imediato, deixando de lado o passado ilusório para abrir-se a um futuro de imensas possibilidades apontadas, mais uma vez pelo riso, pelas diversas reclamações dos muitos moradores pela ausência do carteiro que escrevia cartas de amor.

Através dessas narrativas, cujos *loci* de enunciação variam entre diversas localidades da Guiné e de Portugal e entre personagens que demonstram a variedade dos tipos que a compõem, Araújo sonha e repensa seu país. Ao efetuar uma releitura do passado, sua escrita define certos valores da contemporaneidade, demonstrando que o que caracteriza o olhar moderno é o não julgamento do passado a partir de critérios pré-estabelecidos, mas, pela criação de novos métodos de ponderação.

Sua escrita, dessa maneira, adquire grande força motriz que a torna, como enuncia Jameson (2004), um conceito mediador que cumpre a dupla agenda de fornecer um princípio para a análise de textos da cultura e apresentar um modelo do paradigma ideológico geral do que seu país tem vivenciado. Por essa razão, os contos que integram *Admirável diamante bruto* representam, na parte e no todo, uma análise acurada «da variedade de expressões culturais e humanas que são, como num caleidoscópio, modos distintos de compreender a Guiné-Bissau, através da arte de inventar um modo de se representar algo» (Gotlib, 2003: 12).

Nessa representação, o escritor conta, inequivocamente, com leitores que participam da leitura tal qual Roland Barthes preconiza, ou seja, «com a cabeça levantada», para, juntamente com ele, interpelar o amplo universo de «verdades» decorrentes de seu texto e das multiplicidades que compõem a Guiné-Bissau.

Assim, Waldir Araújo também *safa sua mistida* ao evidenciar a falta que temos no e com o mundo, bem como repensa e idealiza um novo mundo, notadamente, «admirável».

O contributo dos «djidius de caneta»¹ na construção da identidade nacional, no contexto da literatura em língua portuguesa da Guiné-Bissau

Joaquim Bessa

O presente trabalho resulta das reflexões, no terreno, sobre a problemática da identidade nacional de uma nação em construção, presente na literatura em língua portuguesa da Guiné-Bissau. Estas reflexões tiveram como ponto de partida um conjunto de conversas que, ao longo do ano 2009, mantivemos com escritores guineenses, que vivem atualmente em Bissau.

Durante os últimos seis anos em que vivemos na Guiné-Bissau, pudemos ver de perto o percurso de um país em construção, marcado por perturbações políticas constantes. Não obstante estas perturbações, surgiu, a partir do conflito político-militar de 1998/99, uma nova onda de publicações literárias. Neste contexto, e antes de avançarmos para a nossa reflexão, é pertinente começarmos com uma breve apresentação das obras de autores guineenses que apareceram a partir do final do século XX.

Odete Costa Semedo inaugura este ciclo em 2000, com dois livros de contos, *Sonéá, histórias e passadas que ouvi contar* e *Djênia, histórias e passadas que ouvi contar*. Em 2002, Meio-Dia Sepa Ié Có aparece com o livro de contos *Os testemunhos di Mbera*. A Editora Ku Si Mon, no seu décimo aniversário, em 2004, publica os *Contos da cor do tempo*, com pseudónimos. Carlos-Edmilson M. Vieira apresenta-nos os *Contos de N'Nori*, em 2005. No ano seguinte, aparece Marinho de Pina com *Fogo fácil*. E, em 2008, *Admirável diamante bruto* de Waldir Araújo.

No campo da poesia, encontramos os poemas de Manuel da Costa, em *Olhar de mulher*, em 2001. No mesmo ano, surge Rui Jorge Semedo com *Stera Di Tchur*. Odete

(1) Expressão usada por Abdulai Sila, em *Mistida* (1997: 210). Nas palavras do autor signi- fica um artista, um músico, mas também é o historiador – aquele que conserva a memória coletiva e tem a missão de a transmitir. No fundo, «djidius de caneta» representam os escritores em geral.

Costa Semedo publica uma nova obra poética *No fundo do canto*, em 2003. Filomena Embaló publica *Coração cativo*, em 2005. Em 2007, surgem duas obras poéticas, uma, de Rui Jorge Semedo, *Retrato*, e outra de Tomás Soares Paquete, *Estados de alma*. Por fim, em 2008, Tony Tcheka publica *Guiné sabura que dói*. Abdulai Sila reaparece não com um romance mas com uma peça de teatro, *As orações de Mansata*, em 2007. Em 2009, o jornalista João de Barros faz uma pré-publicação do seu romance *Djassira do bairro de Missirá*, no jornal «Diário de Bissau».

Para além destas catorze obras em língua portuguesa, acrescentamos o livro de poemas em crioulo de Nelson Medina, em 2002, *Sol na mansi*.

A questão da identidade nacional foi, desde os primeiros momentos da independência da Guiné-Bissau, um dos motivos de lançamento de vários escritores na aventura literária. Em conversa com alguns dos escritores guineenses que vivem em Bissau, pudemos constatar essa mesma preocupação. Assim, este trabalho visa essencialmente expor algumas das ideias que os escritores guineenses entrevistados, que não estão na diáspora, manifestaram, enquanto escritores, independentemente das profissões que exercem em Bissau.

No âmbito da conversa encetada com o escritor Filinto de Barros², e apesar deste não ter publicado mais nenhuma obra, para além do romance *Kikia Matcho*, em 1997, o escritor referiu que a «grande crise da Guiné-Bissau passa por essa ausência da nação, da nação em construção», onde o étnico «ainda tem muita força». Ora, o seu romance *Kikia Matcho* é uma tentativa de mostrar como cada indivíduo viveu o período da Luta, «o impacto que o levou à Luta e o impacto que ele deu à Luta, o que ele passou nesse ambiente».

O maior problema para Filinto de Barros tem a ver com a indefinição da própria África, em não «se adaptar ao modernismo». E, neste ponto, o escritor aproveita, no seu romance, para pôr a ridículo certas tradições, que, do ponto de vista do escritor, «acabam por ser obstáculos para nós». Sobre este aspeto particular, Filinto de Barros conta que o romance *Kikia Matcho* teria duas partes. A primeira parte é aquela que conhecemos. A segunda, a qual chamou de *Rota dos santuários*, contaria o regresso dos guineenses que se encontravam em Portugal para fazerem a cerimónia que ficou em aberto ao terminar o *Kikia Matcho*. Essa cerimónia teria que ser feita segundo os costumes de cada etnia.

A ideia de Filinto de Barros é a de levar as pessoas a pensarem na cultura tradicional e na necessidade de a modernizar. «Não aceitar como está, que ela já perdeu a dinâmica. Tentar mostrar o ridículo dessa maneira tradicional que impede as pessoas de se desenvolverem e mostrar as contradições próprias que se encerram dentro delas».

(2) Entrevista realizada a 21 de maio de 2009, em Bissau.

Filinto de Barros é um escritor preocupado com as vivências de cada guineense em contexto de guerra ou conflito. E a propósito do conflito político-militar de 1998, o escritor confessou que tinha preparado uma outra ficção, gravada num computador que entretanto se perdeu, sobre esse mesmo conflito. Tratava-se de um diário onde o escritor se «propunha a contar a história da Luta da forma diferente do historiador... Como eram as pessoas antes e depois do impacto da Luta».

Olhando para o presente, preocupa-se com o facto de a nova geração «não ter encarnado a nação», quando, por exemplo, são questionados acerca da etnia a que pertencem. É em contexto de emigração que essas diferenças étnicas se apagam, como dizia uma das suas personagens, Daniel, «Aquele terra pertence-nos a todos, todos temos os mesmos direitos, porque somos todos herdeiros da obra comum, construída pelos nossos avós, nossos pais...» (Barros, 1997: 38).

Mais à frente, no mesmo romance, o próprio narrador explica as palavras de uma outra personagem, a Joana, sobre a mesma questão:

Com estas palavras Joana queria dizer que a entidade Guineense surgida da síntese colonial não se confunde com as suas partes, sobretudo após a Luta ter posto de lado as contradições que alimentaram a estratégia colonialista (Barros, 1997: 40).

Abdulai Sila³, autor de três romances (*Eterna paixão*; *A última tragédia* e *Mistida*) e da peça teatral *As Orações de Mansata*, também reflete sobre a nação, mas, tal como Filinto de Barros, precisa de criar personagens que, de alguma maneira, se encontrem fora do ambiente guineense, como, por exemplo, a figura do professor na *Eterna paixão*. É que

[...] é difícil você explicar a alguém que não entende aquilo que está a acontecer no seu próprio país, sob o seu nariz. Buscando um indivíduo lá fora com essa carga ideológica, que pensa que basta querer para sobreviver. E depois começa a levar pancada até entender que as coisas não são de facto muitas vezes como a gente imagina.

Um dos problemas da busca da identidade é a questão da «perda da memória» que o escritor Abdulai Sila, na sua obra *Mistida* repete. Por isso, ao longo dessa obra, não será difícil encontrarmos várias personagens, cada uma com um papel social distinto: uma vendedeira, um antigo combatente, um prisioneiro, entre outros. E o autor mostra-nos como cada uma destas personagens vive as suas memórias.

(3) Entrevista realizada a 20 de junho de 2009, em Bissau.

Por um lado, há os que vêem nessa memória um fardo, na medida em que não conseguiram realizar aquilo que pretendiam e pelo qual lutaram. E há outros, que, pura e simplesmente, preferiram limpar aquilo para ter espaço para poder armazenar outro tipo de valores.

No final da *Mistida*, o autor reúne todas essas personagens, para ouvirem da boca de Mama Sabel «ser urgente resgatar a esperança» (Sila, 1997: 208). É essa esperança que Abdulai Sila refere nas conversas que tivemos.

Nós tivemos um sonho bonito em relação ao nosso país. Mas a partir de determinado momento vimos que isso era absurdo. [...] a situação em que se encontra um país como este aqui, onde há gente que viveu momentos de forte esperança no amanhã e o que está a viver hoje, é uma frustração enorme.

Não se pode esquecer que, como explica Chinua Achebe, «É verdade, é claro, que a identidade africana ainda está em processo de formação» (*apud* Appiah, 1997: 112). Por isso, o escritor terá também o papel de «[...] estimular a criação de uma identidade africana» (*apud* Appiah, 1997: 112). Neste ponto, Abdulai Sila queixa-se da perda de memória, já que, segundo o próprio, é preciso recuperar os sonhos que outrora tiveram em relação à Guiné-Bissau. E vai mais longe, ao confessar que está a pensar em fazer uma segunda parte da *Mistida*, e, em jeito de continuação, pegar na figura de Amambarka (que, nas palavras do autor, significa «que não presta»), obrigando-o a recuperar a memória. Esta figura simbólica também aparece n' *As orações de Mansata*, mas, e curiosamente, apenas na primeira cena. Questionado sobre este assunto, Abdulai Sila contou que «O Amambarka nunca morre». E, por uma questão de tempo, teve que encerrar a peça, mas, nas palavras do próprio, haverá também uma segunda parte desta peça teatral, onde novamente a figura de Amambarka se destacará.

No campo da poesia, conversámos com o poeta Félix Sigá⁴, autor do livro *Arqueólogo da calçada* (1996) que nos confidenciou que quando escreve sente «que é uma obrigação, a missão primeira da minha existência, a transmissão». E quando questionado sobre o que transmite, respondeu-nos que anuncia as suas «conclusões, internas, íntimas». Apesar de não ter mais obra publicada, este poeta guineense, com as suas dezenas de capas Âmbar cheias de poemas inéditos, diz-nos que está a passar por uma fase em que decidiu «enfrentar tudo o que é mais difícil... tudo o que é regrado, tudo o que é norma...». Se antes escrevia um poema conforme a inspiração, hoje «vem a inspiração, ponho tudo no papel, depois faço rascunhos e a técnica».

(4) Entrevista realizada a 26 de maio de 2009, em Bissau.

Sobre a questão da identidade, Félix Sigá queixa-se da falta de conservação dos usos e das tradições de algumas etnias menos representativas, a ponto de reiterar que «há etnias neste momento em perigo de extinção». Adepto da expressão «guineidade», Félix Sigá explica que a «guineidade» representa para si «a alma do meu país, a síntese de todos os povos que habitam a Guiné-Bissau, os autóctones, é a guineidade, a síntese das sínteses».

Na verdade, nem todos os escritores guineenses que entrevistámos usam o termo «guineidade». Filinto de Barros é um deles e explica que quando proclamaram a independência sabiam que o «processo da nação» ainda não estava acabado, pois sabiam que tinham no «étnico o seu adversário».

Agnelo Regalla⁵, poeta guineense que aparece em três antologias⁶, embora não use o termo «guineidade» aponta para a «solidariedade» como uma das grandes marcas da identidade guineense. Para Regalla, foi essa mesma solidariedade que «salvou os guineenses» do conflito político-militar de 1998. E o que escreve é «aquilo que eu sinto, em função dos momentos». Ao contrário de Félix Sigá, Agnelo Regalla duvida da capacidade de fingir, enquanto poeta, sobretudo

[...] quando nós, nos nossos poemas, retratamos todos os aspetos graves da situação de miséria, de pobreza, de obscurantismo, de subdesenvolvimento. [...] Infelizmente a partir de determinada altura a situação do meu país tornou-se tão dramática, contraditoriamente em vez de eu escrever, não sei se essa desesperança me levou a parar.

O poeta Francisco Conduto de Pina⁷, pioneiro na publicação de autor da Guiné-Bissau, com a obra *Garandessa di no tchon*, em 1978, tal como Felix Sigá também reconhece que como poeta finge, pois o «fingidor do poeta é para fingir, porque nunca consegue retratar os sentimentos da forma como as pessoas sentem». A sua poesia é uma maneira de «sentir a Guiné-Bissau». Este poeta traz-nos uma visão privilegiada da noite. Numa grande parte dos seus poemas, vive-se a noite «porque é na noite que tudo acontece, tudo pode acontecer». Assim, na noite «há a malvez, há o amor, há a desgraça». Mas também a vida é sentida nos seus poemas, pois «ela é louca e bela». Nascido no arquipélago dos Bijagós, Francisco Conduto de Pina deixa-se levar pelo que a ilha lhe oferece, «na caminhada, no ambiente que se vive, no

(5) Entrevista realizada a 16 de maio de 2009, em Bissau.

(6) *Mantilhas para quem luta!* (1977); *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990); *O eco do pranto. A criança na moderna poesia guineense* (1992).

(7) Entrevista realizada a 9 de maio de 2009, em Bissau.

ritmo, na desgraça, na amizade, na alegria, no amor, na fraternidade, na solidariedade acima de tudo».

A opção pelo uso da língua portuguesa também foi tema de conversa com estes cinco escritores guineenses que escrevem em língua portuguesa, na ficção, preferencialmente. De uma maneira geral, na poesia, é em língua portuguesa que estes três poetas se expressam, embora também encontremos alguns poemas, sobretudo de Félix Sigá e Francisco Conduto de Pina, em crioulo. Já na poesia de Agnelo Regalla não encontramos qualquer poema publicado em crioulo.

Filinto de Barros optou pelo uso da língua portuguesa por uma questão de «universalismo», por, segundo o mesmo, ser um «instrumento bastante bom, porque as outras línguas, como o crioulo, não evoluíam bastante para retratar» a realidade que ficciona. No entanto, impregna o seu romance de algumas expressões em crioulo na medida em que «é o leitor guineense que é chamado a ler».

O reparo que Abdulai Sila faz ao uso da língua portuguesa, independentemente do seu uso na escrita ou no dia a dia, tem a ver com o problema da norma. Para o autor, há uma preocupação acrescida por parte dos guineenses em «falar o português tal e qual como aprendemos na escola de Portugal». Ou seja, «nós não assumimos» o uso do português «como os outros já o fizeram, o Brasil e a Angola». Além disso, recorre nos seus romances ao uso do crioulo e de outras línguas apenas quando «não há alternativa, ou, então, quando é a personagem a falar e não há um outro termo. Então não tenho outra opção».

Francisco Conduto de Pina confessa que evita escrever em crioulo porque não domina o crioulo escrito, não obstante ter publicado também poemas em crioulo. Depois de sair de Bubaque, ilha onde nasceu, veio para Bissau «onde o crioulo iniciou a minha caminhada, mas depois na missão éramos obrigados a falar o crioulo e o português, na residência éramos obrigados a falar o português e o mesmo na faculdade». Por isso, quando inicia o processo de criação poética, é em português que o autor pensa.

Félix Sigá preocupa-se mais com a importância que os governantes dão à língua portuguesa no âmbito da educação, isto é, «deviam se preocupar muito em educar-nos no sentido de falarmos o português como deve ser». E dá o seguinte exemplo: quando «uma pessoa começa a falar o português, as pessoas ficam à espera que cometam um erro». Perante este quadro, para o poeta, «o crioulo não tem outro caminho... tem que evoluir, mas ter o português, porque o português abre a porta para a ciência». Quando questionado sobre em que língua pensa quando inicia um poema, Félix Sigá confessou que depende do momento. Na verdade, encontramos poemas seus publicados em português e alguns em crioulo. Para além disso, e nos seus cadernos, é possível verificar poemas em francês, em espanhol e também em língua balanta. Nesta língua étnica, a da sua etnia, cremos que Félix Sigá é pioneiro na criação poé-

tica escrita de poemas em língua balanta. Apesar dos mesmos não estarem publicados, é possível ouvi-lo declamar poemas nessa língua como convidado em programas de rádio local.

Importa referir, a propósito do uso da língua portuguesa, a obra poética de Nelson Medina⁸, *Sol na mansi*, de 2002, a primeira obra individual de poesia em crioulo publicada na Guiné-Bissau. Neste caso, não só os poemas estão escritos em crioulo mas também o próprio prefácio, da autoria de Tony Tcheka. Questionado o poeta sobre o uso do crioulo, este respondeu que

Para mim, o português foi uma língua emprestada. Eu falo português, mas não domino tão bem porque não é a minha língua materna, como é o crioulo. O meu poema em crioulo não é uma fotocópia dos meus sentimentos, é os meus sentimentos no original.

Nas conversas com estes escritores, todos são unânimes em reconhecer as dificuldades por que passam os novos escritores e eles próprios, quando se trata de publicar na Guiné-Bissau as suas obras. Não se trata de um problema de falta de editoras, mas «tem a ver com a leitura», nas palavras de Abdulai Sila. De facto, «quando não há um público leitor, isso gera uma certa frustração». Por isso, é «preciso pôr mais gente a ler e a escrever». A solução que Abdulai Sila aponta é a de pôr mais gente a publicar, e esses trabalhos serviriam «como elemento catalisador para mais gente escrever». A propósito, continua o escritor:

Dedico voluntariamente uma parte do meu tempo a falar com gente que quer comunicar, a ler trabalhos, a opinar sobre trabalhos que me chegam à mão, com o objetivo claro de contribuir para que haja mais e melhor literatura neste país.

Apesar do poeta Agnelo Regalla ser um exemplo entre outros poetas guineenses que ainda não publicaram uma obra individual, ele também não deixa de apoiar os novos jovens poetas. Na realidade, os poetas entrevistados têm consciência que os jovens guineenses, em geral, conhecem os seus poetas. O próprio Agnelo Regalla diz-nos: «Há muita gente que vem ter comigo. Há muitos jovens que me pedem para eu ler os seus poemas, para os apoiar». Mas, por vezes, esse apoio não é suficiente por faltar «um movimento cultural neste país capaz de captar todas as sinergias, todas as vontades para a afirmação da cultura».

Destes cinco escritores guineenses, apenas o poeta Agnelo Regalla parou de escrever, embora tenha a ambição de voltar a escrever poesia. Entre os poetas, Félix Sigá é

(8) Entrevista realizada a 1 de julho de 2009, em Bissau.

o que mais tem produzido, ao ritmo da inspiração. Quanto ao poeta Francisco Conduto de Pina, sabemos que tem um novo livro de poesia concluído, mas, como acontece com outros poetas, está com dificuldades para o publicar.

As circunstâncias em que cada um destes escritores escreve diferem. Se, por um lado, o poeta Félix Sigá escreve quando vem a inspiração e depois, noutro momento, trabalha o poema, por outro lado, Francisco Conduto de Pina quando escreve um poema não volta a retomá-lo.

Eu estou no avião, ou estou no carro, se há alguma coisa eu escrevo, escrevo poesia. Depois começo a escrever e, passado algum tempo, depois perco a ideia, não dá para retomar. Tenho muitos trabalhos começados, não consigo, não é porque não consigo, evito não sair daquilo para manter a autenticidade, não consigo fabricar os sentimentos.

Já Abdulai Sila tem outra maneira de escrever, e a escrita tem dois momentos distintos:

Há um momento prévio em que eu trabalho o enredo. Tenho praticamente todo o esqueleto. Eu gosto muito de andar a pé, vou observando. Há cenas que eu me recordo, por exemplo, um indivíduo com um carrinho de mão de manhã à noite, e chega ao final do dia não conseguiu ganhar nada. E como ficará a família em casa? E eu imagino como vai ser a situação da vendedora de peixe, que não conseguiu vender todo o peixe, não tem como conservá-lo, porque não tem dinheiro para comprar uma câmara frigorífica. E eu vou criando cenários e depois vou ajuntar as peças. Tenho a sorte de ter gente que tem paciência para me ouvir. Eu conto muitas vezes a nova versão para testar aquilo que eu mudei. Depois de ter tudo completo e me sento, escrevo. Não tenho nada escrito, mas a história já está toda concebida. Quando me sento para escrever, então tenho duas ou três semanas para escrever, porque já está tudo preparado.

Se, por um lado, encontrámos diferentes opiniões entre cada um destes escritores guineenses, ao longo deste trabalho, por outro, deparámo-nos com um consenso quanto ao papel que eles próprios, conscientemente, desempenham enquanto «*djidius* de caneta», numa nação em construção.

Transcrevemos as palavras destes escritores guineenses porque quisemos mostrar, em particular, o que pensam com, de e para além das suas obras. Para uns, escrever continua a ser uma missão, para outros, um prazer. Mas, em comum, todos têm a tarefa de promover e de pensar a identidade nacional, numa fase em que ela ainda se encontra em construção e em definição. Essa tarefa, de facto, já está a ser realizada através das suas obras publicadas em contextos político-sociais conturbados.

E a literatura, aquela que brota das canetas destes «*djidius*», espelha uma identidade própria e distinta das demais literaturas em língua portuguesa, cada vez mais amadurecidas. À literatura da Guiné-Bissau em língua portuguesa urge ser conhecida e estudada além fronteiras, para que assim possa ser enriquecida e reconhecida.

Os romances de Abdulai Sila e o abraço entre gerações

Laura Cavalcante Padilha

No prefácio de *Eterna paixão* (1994), segundo romance de Abdulai Sila, mas o primeiro por ele publicado¹, Carlos Lopes alude ao «fenômeno raro» e marcante – poder-se-ia acrescentar – «das gerações que viveram o processo de independência». Trata-se do gesto de amor pelo qual tais gerações, para Lopes, realizam seu «casamento com o país, a terra e a pretensa nação em construção» (Sila, 2002: 177). Essa aliança, fruto da paixão pela terra, pode-se dizer que já se estabelece mesmo antes da libertação, unilateralmente proclamada em 1973. É o que comprovam aqueles que, como Amílcar Cabral, dentre outros, projetaram o sonho da nação por vir e por tal sonho lutaram, às vezes, até a morte, reiterando a importância desse «casamento coletivo» que se faz a principal premissa da própria causa revolucionária. Afirma o mesmo Cabral, em um de seus discursos, que, «se eu me for embora, se eu parar, se eu morrer, ou desaparecer, há gente aqui, neste Partido, que é capaz de andar com ele para a frente. Porque um homem que fez uma obra que só ele é capaz de continuar ainda não fez nada. Uma obra vale, na medida que é obra de muita gente» (1999: 62).

Quando a nação se inventa e historicamente se cumpre, competirá à geração subsequente pô-la de pé, dando continuidade à obra dos antecessores e assegurando a manutenção do sonho de «auto-determinação, [...] independência e [...] progresso» que, no dizer de Cabral, no pronunciamento de 8 de janeiro de 1973, que fica conhecido como seu «testamento político», asseguraria ao povo da Guiné um lugar na história dos estados nacionais de todo o mundo. É este o legado recebido pela própria

(1) Os três romances do autor até agora editados são *A última tragédia* (1984/1995); *Eterna paixão* (1994) e *Mistida* (1997). Os três livros foram posteriormente editados em Cabo Verde, na Praia, pelo Instituto Camões, em 2002, sob o título comum de *Mistida (trilogia)*. O autor publicou, ainda, a peça teatral *As orações de Mansata* (2007).

geração de Sila e que se torna ainda mais importante pelo fato mesmo de o líder ter sido assassinado doze dias depois de seu pronunciamento. Desse modo, pode pensar-se que a geração do mais novo abraça a do mais velho, passando a lutar, com outras armas, para que o projeto se consolidasse, quando o percebe de algum modo ameaçado.

Abre-se aqui um parêntese, para lembrar que o abraço entre gerações se projeta, simbólica e sintomaticamente, na cena final de *Eterna paixão*. Nela se enlaçam o afroamericano Daniel Baldwin e a «mais velha das velhas» da aldeia erigida concretamente pelo sonho do jovem engenheiro, não por acaso, agrônomo, cujo entusiasmo lembra o de um outro engenheiro agrônomo e a força de sua utopia revolucionária. O encontro é assim narrado pelo contador da escrita que não consegue escamotear sua emoção:

A velha ampliou o sorriso e solicitou mais um abraço. Os dois corpos uniram-se e, como um só, giraram movidos por forças invisíveis, banhados por raios solares portadores de uma mensagem de Esperança e de Futuro, anunciando uma África nova, nascida da fecundação da Fé e do Empenho das gerações que os dois representavam (2002: 315).

Ganham realce, na cena, as espécies de lemas cuja força se assegura pelas maiúsculas alegorizantes a marcá-las: «Esperança e Futuro» (palavras-chave da utopia cabralina) e «Fé e Empenho» (inversão da máxima camoniana da «Fé e Império»). Evidencia-se, por tal jogo emblemático, que se torna urgente transformar a «história-necessidade» em «história-invenção», aqui retomando o que preceitua Joseph Ki-Zerbo, para quem ambas as formas se fazem os dois pés inseparáveis da história como um todo (2006: 17). O historiador do Burkina Fasso enfatiza ainda que: «Como a história tem esse pé da liberdade, que antecipa o sentido do processo, existe sempre uma grande porta aberta para o futuro» (2006: 17). O abraço entre as gerações assegura a abertura dessa porta, em todos os sentidos, embora alguns guineenses pareçam, às vezes, querer fechá-la, talvez em nome de novas «fés e impérios».

Por outro lado, o abraço ficcional entre a mais velha e o mais novo que, pelo jogo simbólico, podemos ler como o que se dá entre Cabral e Sila, afasta qualquer hipótese de «afro-pessimismo», termo que é proposto por Carlos Lopes para quem, com frequência, o «olhar sobre a África reveste-se do simbolismo da inferioridade», sobretudo dos «pessimistas [...] do sul do planeta onde a crise marginaliza e faz razias e onde os modelos, até agora importados, fracassaram, com raras exceções» (Lopes, 1997: 57). Em oposição a esse «afro-pessimismo», o autor propõe um «afro-otimismo», como forma de preservar, de alguma maneira, uma esperança (1997: 57-79). Ao levan-

tar, em *Eterna paixão*, a bandeira dos quatro lemas, Sila parece querer demonstrar que «um homem que fez uma obra que só ele é capaz de continuar, ainda não fez nada. Uma obra vale, na medida que é obra de muita gente» (1999: 62), repetindo a já citada fala de Cabral.

Faz sentido, pois, pôr em diálogo alguns textos de Amílcar² com a produção romanesca de Abdulai, convocando, à guisa de breve conclusão, o texto dramático *As orações de Mansata* (2007). O leitor atento percebe, nas obras de Sila, muitas vezes, as palavras de ordem do líder revolucionário que, ora se projetam de forma quase explícita, ora se escamoteiam nas suas fissuras discursivas. Os romances, por conseguinte e segundo o aqui proposto, se fazem um modo de manter viva a urgência de que «Fé e Empenho» continuem a fecundar a história-invenção de um novo país e de seu povo, ambos sempre a clamarem pela «Esperança», pois só ela é capaz de impedir o fechamento total da porta do «Futuro».

A VIOLÊNCIA DE DUAS ORDENS HISTÓRICO-SOCIAIS: A ÚLTIMA TRAGÉDIA

A primeira cena do romance *A última tragédia* se abre com uma fala em direto reveladora do estado de subalternidade do sujeito que a profere: «– Senhora, quer criado?» (Sila, 1995: 9). Se o significante «senhora» demonstra, de partida, que o falante não domina o código linguístico hegemônico, o substantivo «criado» faz pensar que estamos diante de alguém do sexo masculino. O «querer», neste ato, é do outro a quem o enunciador se dirige.

Quando o narrador se assenhoreia do discurso, fica claro, para o leitor, que o «dono» da fala primeira é uma mulher – «Ela repetira esta frase já não sabia quantas vezes naquele dia» (1995: 9). Separam-se, em blocos distintos, os discursos da personagem e o do narrador, já que este domina, e bem, o código pela outra estrofiado. Também o fato de a falante ser do gênero feminino demonstra sua dupla elisão. A subalternidade se configura, em tal quadro, como uma espécie de manto espesso pelo qual se cobre a imagem de mulher então apresentada aos olhos do receptor, fazendo-se aquele que narra, por sua onisciência, o principal «senhor» da cena de abertura da diegese.

(2) Serão aqui utilizados textos pontuais de Amílcar Cabral, como *A arma da teoria*; «Libertação nacional e cultura»; «Partir da realidade da nossa terra» e «A democracia revolucionária». Os referidos textos tiveram como fonte de consulta as obras: *Amílcar Cabral: a arma da teoria*, coordenada por Carlos Comitini (1980) e *Nacionalismo e cultura*, editada por Xosé Lois García (1999).

Este jogo ficcional se desdobra na primeira sequência romanesca por várias páginas, sempre com aquele que conta a resgatar os pensamentos daquela que é por ele «contada». Tal resgate revela um outro significante a ganhar estatuto de principalidade: «Branco/a», palavra que se espraia pelo bloco formado pela fala do enunciador extra-diegético na qual se entranham os pensamentos da personagem plasmada, durante um bom tempo narrativo, como um sujeito não nomeado. Dela se fica sabendo apenas que saíra de uma tabanca (Biombo) para a capital (Bissau), em busca do emprego que a faria realizar o sonho de viver com e como os brancos. No entanto, era escorraçada, ao bater a casas de famílias abastadas, em um bairro que considera rico, a repetir sempre «a pergunta imbuída de esperança que colocara em muitas casas e diversas pessoas» (1995: 9). Também se conta que «ela fora atendida quase sempre por jovens brancos, provavelmente filhos das senhoras brancas a quem ela de facto queria dirigir a fala» (1995: 9).

Tal fala, assim dirigida e sustentada pela esperança, fora recebida e negada muitas vezes – e aqui se abre uma segunda ordem de valores – por seus iguais, ou seja, por «empregados domésticos que apesar de serem, na quase totalidade dos casos, da sua raça, nem por isso se dignaram ouvi-la, deixá-la explicar direito as suas pretensões» (1995: 9). Se o mundo colonial branco a elide como sujeito, a personagem é igualmente elidida pelos de sua cor e de sua terra, encontrando-se, desse modo, cindida entre duas ordens de violência: a dos outros e a dos próprios. Escancaram-se as contradições internas e se equiparam as ações dos de fora com as dos de dentro. O romance nos faz lembrar o que um dia dissera Cabral: «Por isso nos mantemos vigilantes contra nós e procuramos, na base do conhecimento concreto das nossas forças e das nossas fraquezas, reforçar aquelas e transformar estas em forças» (1980: 41).

A estória de Ndani – como se chama a jovem – comprovará que nem tudo que parece fazer sentido e merecer o respeito coletivo no espaço cultural autótone possui sólida base ética, ao fim e ao cabo. Eis a razão por que o romance põe em tensão e acaba por aproximar as estruturas de sustentação da violência externa das internas. As referidas estruturas tornam ainda maior a tragédia do povo guineense que, flagrado em sua cotidiana vivência colonial, antecipa o que virá a ser, não o pós-, mas o neocolonial.

Vale lembrar que a saga de Ndani tivera origem quando um homem grande da terra, pelo seu conhecimento dos «segredos» e «mistérios», que sustentam a estruturação cosmogônica local, a assinala, ou seja, quando um «Djambakus [...] disse que ela tinha um mau espírito no corpo, que a sua vida não seria outra coisa senão uma sucessão de tragédias» (Sila, 1995: 29). Tem razão Moema Parente Augel ao afirmar que, no romance, «para tentar compreender o fracasso da independência, o escritor faz recuar a [sua] ação [...] ao período colonial, procurando aí uma explicação para

a origem e as causas dos males atuais. [...] Sila mostra-se especialmente hábil em captar os conflitos entre a mentalidade do colonizador e a dos nacionais» (2007b: 305). Tal «mentalidade do colonizador e dos nacionais», apesar de estruturalmente divergentes, convergem em muitos pontos da trama romanesca, principalmente no que respeita à violência e à estigmatização que se abate sobre o povo, de modo geral.

As principais representações da violência colonial se podem encontrar nos padrões brancos de Ndani, em Bissau. Ele, ao estuprá-la, refaz a trajetória do imperialismo que sempre buscou violentar o próprio corpo simbólico da terra. E isso não se dá por acaso, pois mulher e terra se fazem duplos na cosmogonia guineense tradicional. Por sua vez, a patroa, cujo nome ironicamente é Linda (corruptela de Maria Deolinda), é a projeção ficcional do fascismo salazarista, sempre pugnando pela manutenção da «fé» e do «império». Em nome deles, faz de Ndani, por seu desconhecimento da onomástica local, Dânia, nome interpretado, em sua miopia fascista, como «um nome russo, nome comunista» (Sila, 1995: 18). Por isso, cristamente, rebatiza-a de Daniela: «O teu nome vai ser Daniela, ouviste? A partir de hoje, tu és Daniela» (1995: 18). Também tentará catequizar a «criada», obrigando-a a frequentar missas e pendurando-lhe um crucifixo ao pescoço, até flagrar a cena do estupro e expulsá-la violentamente de casa.

Já a ordem da terra, além da figura do Djambakus, é representada, principalmente, pela do Régulo de Quinhamel. Ambas as figuras pertencem à comunidade de Biombo. O Régulo, no plano da política da resistência, é uma personagem mais que positiva, pois deseja vencer e se vingar da ordem colonial branca e castradora. Poder-se-ia até pensar nele como um duplo de Amílcar, por este seu desejo incontido. Como Cabral, ele busca criar um plano para demolir tal ordem, sempre acreditando no «poder do pensamento» (capítulo 3) e no que lhe é subsequente: o da escrita, pois «as pessoas às vezes pensam muito e podem esquecer, logo é preciso escrever para não esquecer» (1995: 81). Entra em cena a terceira figura principal da terra, a do Professor, que, em sua condição de representante do vetor alto da cultura e por ser, conseqüentemente, a ela assimilado, tem condições de contribuir, com sua escrita, para esse não-esquecimento a ser fixado no «Testamento do Régulo». A convivência com este chefe local muda o Professor profundamente, assim como se dará com a relação amorosa com Ndani.

Tudo isso comporia um quadro de positivities, não fosse o fato de o Régulo escolher e «vestir»³ Ndani apenas pelo fato de a jovem conhecer o mundo dos brancos, sabendo como cuidar de uma casa nos moldes da do colonizador, já que o chefe tribal

(3) Do termo crioulo *bisti*, «vestir», que significa desposar, casar/casar-se.

construía um simulacro dessa casa. Quando descobre que a jovem não é mais virgem, o marido polígamo a repudia, acabando por morrer e deixando, assim, o testamento inconcluso, bem como o caminho livre para que Ndani e o Professor realizassem seu pacto amoroso que finda quando este é acusado de matar o Administrador. Isto se dá depois de ser agredido, com violência, pelo branco opressor. É, então, preso, condenado e degredado para São Tomé, de onde não retorna. Ndani volta ao porto no qual ele partira, todos os anos, até que, consciente de que o tempo passara e «tudo estava a crescer, a aumentar diariamente, menos a esperança» (1995: 154), faz sua última visita ao lugar da partida. Abre-se, então, a cena final e a mulher, já envelhecida, ao invés de ver o «rosto do amado», como se dera sempre, o que vê é «aquele maldito Djambakus que lhe vaticinara tragédias [e que] estava no lugar onde devia estar o seu homem [...] sempre com o seu cachimbo na boca e a deitar fumo como aquele barco que tinha levado seu homem» (1995: 155).

Sem esperança, na abertura dessa última cena, ao contrário do que se dera na inaugural do romance, e ainda com a fusão das duas ordens de violência, metonimizadas pela imagem do Djambakus a confundir-se com a do barco do então branco opressor – ambos a esfumaçarem seu sonho – Ndani caminha para a morte. Em certa medida pratica seu último e talvez mesmo único gesto libertário.

A morte, ao constituir o ponto final do romance, não é só de Ndani. É a da esperança de todo um povo, joguete de duas ordens que, excludentes entre si, incluem-se, quando se trata do exercício do poder, sempre cego em relação ao que se lhe opõe, isto é, ao exercício legítimo da liberdade dos excluídos da história. Nem mesmo o «Epílogo», apostado ao romance em 1994, consegue, apesar do embaralhamento do contado por ele proposto, romper a teia de contradições que a ficção tenta superar para vencer – aqui resgatando o belo título da obra de Augel – «o desafio do escombros» que tanto o colonial quanto o neocolonial acabaram por impor aos países ditos «periféricos», sempre às voltas com a «última tragédia» a eles a cada passo imposta. Só lhes resta lembrar, como Ndani, a «enorme paixão misturada com tristeza e saudade» (1995: 156) com que a terra parece olhar seu povo. Esta «paixão» se faz «eterna», no segundo romance produzido pelo autor e retornará no final do terceiro, reafirmando sua urgência.

UMA PORTA ABERTA PARA O FUTURO: *ETERNA PAIXÃO*

Ao responder a uma pergunta de sua entrevistadora, Fernanda Cavacas, na abertura da trilogia *Mistida* (2002), Abdulai Sila afirma ter escolhido *Eterna paixão*, como primeiro romance a ser por ele publicado, pelo fato de a obra revelar «sua vontade

de dizer certas coisas» e de refletir sua «vivência do momento» (Sila, 2002: 9). Por sua vez, Carlos Lopes, no prefácio da edição de 1994 – resgatado na trilogia – reitera que, neste livro, o autor «dá conta [do] fervor com que acreditamos no novo Homem, na construção de um todo diferente, e a difícil gestação de uma aprendizagem de contradições» (Lopes *apud* Sila, 2002: 177). O momento de elaboração do texto ficcional se faz, por tudo isso, uma espécie de tempo de balanço dos acontecimentos que marcam a história da Guiné nos anos 90 do século XX, quando o sonho da construção do homem novo e a certeza de que se poderia abrir a porta do futuro – marcas da ação revolucionária – passam por uma espécie de estremecimento.

Uma das cenas de *Eterna paixão* deixa bem clara a crise do sujeito nacional guineense. Trata-se da cena do encontro, nos Estados Unidos da América, entre Daniel Baldwin e um embaixador africano. Dan, um dos ativistas do Africa Committee, fora o idealizador e ganhador de um concurso, por ter escrito o melhor trabalho sobre o tema «As Vias para o Desenvolvimento» em África (Sila, 1995: 205). No encontro, o embaixador avalia como a luta representou, para sua geração, a festa da esperança:

nós [...] pertencemos à geração da juventude que conquistou a independência política. Nós acabamos com o colonialismo e fizemos nascer uma nova era de esperança. Uma esperança que nos fazia crer num futuro maravilhoso, uma esperança que nos fazia sonhar (1995: 217).

Arrematando esse momento de doloroso desabafo, diz o embaixador, mais tarde assassinado, depois de preso e acusado de subversão pelo governo de um certo país africano, não nomeado, para o qual Dan já emigrara: «Onde é que todos aqueles sonhos estão? [...] onde ficaram as nossas esperanças?» (1995: 217). É interessante notar que na cena se resgata a figura de Amílcar Cabral, quando Dan se refere ao amigo, não por acaso chamado Mark Garvey, e um dos presentes o compara ao líder da Guiné: «Ele usa aquele chapéu... assim como Amílcar Cabral usava» (1995: 220). Há um outro elemento narrativo indiciador da presença de Cabral no que tange à vivência de Dan em Atlanta. O texto remete ao comitê a que a personagem pertencia pelas iniciais AC e se pode bem intuir por quê.

Portanto, convocar Amílcar Cabral para um diálogo narrativo não é gesto inocente e/ou aleatório. As recorrências remetem o leitor, que conheça os textos cabralinos, à abertura do célebre discurso por ele feito, em nome das cinco colônias portuguesas então em luta, na «1.^a Conferência de Solidariedade dos Povos da África, da Ásia e da América Latina», realizada em Cuba (Havana) de 3 a 14 de janeiro de 1966. No texto intitulado, posteriormente, *A arma da teoria*, Amílcar demonstra lucidez ao apontar a possibilidade de fracasso do processo revolucionário que ele e os demais líderes

africanos como Eduardo Mondlane e Agostinho Neto, por exemplo, punham em marcha. Amílcar chama a atenção para o fato de que as fraquezas internas constituíam o nível da «luta mais difícil tanto no presente como para o futuro dos [...] povos» por ele representados (1980: 24). Analisa que tal dificuldade tanto se revelava naquele momento, como continuaria posteriormente, dadas as «contradições internas da realidade econômica, social e cultural (portanto históricas) de cada um dos [...] países» (1980: 24). A futura classe dirigente nativa, segundo ele, só com muito esforço poderia vencer tais obstáculos, uma vez que seria inevitavelmente cerceada por eles, pois, dadas as «condições concretas da economia mundial do nosso tempo esse enfeudamento [seria] uma fatalidade» (1980: 33). A história das independências mostrou a pertinência dessa análise antecipatória do que viria a ser o futuro das nações libertas.

Por seu turno, o romance de Sila acaba por dar corpo concreto ao temor do outro, ao representar ficcionalmente o profundo mergulho de sua nação no encapelado mar do neocolonialismo. Para o líder, o processo – seja ainda como uma prática dos agentes internos do território colonial, seja como ação dos futuros dirigentes da nação liberta – era e/ou seria uma fatalidade. Ele via o neocolonialismo como algo igual ou pior do que o colonialismo clássico, daí aquele constituir-se «o aspecto principal da luta de libertação nacional» (1980: 34). O processo histórico posterior à independência demonstrará como a perda dessa luta contribui para o esfumaçamento dos sonhos da causa revolucionária, o que impedirá o pleno cumprimento do projeto de construção da nação guineense (Cardoso, 1998: 93).

Ao trazer, à cena de seu primeiro romance publicado, os estragos e distorções causados pela força da neocolonialidade imperialista imposta ao país africano onde decorrem as ações narrativas, o grande enunciador do romance torna mais densas e tensas as contradições já claras em *A última tragédia*. Ambas as obras, se lidas na ordem de sua publicação, comprovam, como afirma Edward Said, que, se «em nossa época o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais» (1995: 40). Como se pode intuir, muito antes do ensaísta palestino, a lucidez de Cabral já atentara para a fatalidade de tal sobrevivência.

A certeza da inevitabilidade do imperialismo sustenta ideologicamente o romance, daí a profunda inquietação de Dan que, ao contrário da esposa Ruth (um duplo local de Linda, a patroa branca de Ndani), insubordina-se quando o ministro e ex-embaixador é assassinado. A insubordinação transforma-se em violência quando a personagem flagra o adultério da mulher, pelo que a agride fisicamente. Ele, antes um burguês no seu mais amplo sentido (Sila, 1995: 182-184 e 187-188), ao ser violenta-

mente torturado na prisão por tal agressão, «suicida-se», depois de liberto, como classe, aqui recorrendo, uma vez mais, ao pensamento de Cabral. Para este, «a pequena burguesia revolucionária deve ser capaz de *suicidar-se* como classe, para ressuscitar na condição de trabalhador revolucionário, inteiramente identificado com as aspirações mais profundas do povo a que pertence» (1980: 41). Mesmo não pertencendo, por origem, a nenhum povo africano, Dan comprova a tese de Cabral, ao abandonar a capital do país e realizar a sua obra em Woyowayan, aldeia natal da ex-empregada Mbubi, transformada em amiga e conselheira. Aliás, Mbubi se faz o duplo invertido de Ndani, por sua força e sentido de liberdade.

Para realizar seu projeto transformador, o engenheiro põe em prática o que Cabral chama de «democracia revolucionária», colocando «o poder nas mãos do [...] povo da aldeia» e transformando profundamente este povo. Contribui, assim, para que os cidadãos da aldeia tivessem, como queria Cabral, «a certeza de que o poder [era] seu de facto» (1999: 64). Antes, porém, Dan teve de aprender a pensar como este povo, ser como ele. Assim: «Aprendeu com espantosa facilidade a língua e os costumes. Escrupulosamente, respeitava as tradições e os anciãos. Cedo conquistou o respeito dos adultos e o coração das crianças» (Sila, 1995: 301). Em certa medida, o já quase ex-afroamericano parece ser o depositário do «Testamento do Régulo de Quinhamel», pois ambos lutam para vencer os dominadores da terra e mostrar a força local de sua cultura.

Como a obra esclarece, pelo *flashback* através do qual o leitor conhece o passado do engenheiro agrônomo, sua ideia de desenvolvimento para a África chegara-lhe – de algum modo, como um testamento – através da leitura de um «documento muito velho e gasto» que «falava da agricultura no Egito e de uma maneira geral das práticas agrícolas nas margens do Nilo» (1995: 224). Tal documento, como afirma, o ajudara a ver «o paralelo entre o passado e o presente» (1995: 224). Desse modo, percebe o leitor que modernidade e tradição unem-se, primeiro, em tese, no trabalho premiado, e, depois, na realidade da prática democrática na aldeia, quando, em certo sentido, seguindo o pensamento do Régulo, ele começa pela «escola [...] primeiro empreendimento», enchendo-a «de crianças e adolescentes» (1995: 301). Depois, vem a organização comunitária do «clube da juventude» (1995: 301) e as demais obras que, afinal, não sendo realizações de um homem só, espalharam-se na aldeia de Woyowayan que, desse modo, «mudou profundamente». Como o texto indica: «Depois foi a vida das tabancas vizinhas. Era como o fogo numa lala na estação seca» (1995: 301).

Abraçam-se, assim, o sonho de Cabral e o de Dan que, unidos, mostram a força de uma «eterna paixão». Isso explica por que Daniel Baldwin não se deixe fechar em um ministério para sempre, como seu dirigente máximo, pois a sua «causa» era maior que a atividade política e de ordem burocrática por ele exercida. Assim, passados

muitos anos, ele volta à aldeia e, ao abraçar aquela que era a sua mais velha, põe em curso, outra vez, o gesto revolucionário pelo qual, como no tempo de Amílcar, se anuncia «uma África nova, nascida da fecundação da Fé e do Empenho das gerações que os dois representavam» (1995: 315). Com esse abraço e esta volta de Dan, aliam-se – conforme indicado por Cabral, ao analisar o pensamento e a obra de Lenin – de maneira «permanente e dinâmica a teoria e a prática», pois «o pensamento deriva da ação e, no homem consciente, deve regressar à ação» (Cabral, 1980: 46). O regresso de Dan é a demonstração clara disso, daí o reforço de seu abraço aos princípios que moveram a geração anterior, assim como Sila o faz com a de Cabral, seu eterno «Professor». Talvez se explique, quando se pensa nisso, a importância que as figuras de professores ganhem em suas obras. Não seria demais lembrar, neste ponto, que Amílcar Cabral, ele próprio, era filho de um professor de Bafatá. Portanto, as malhas a ligarem o líder a Sila se tornam, por pequenos detalhes, sempre muito claras e sólidas.

O ESCURECER DO «SOL DA INDEPENDÊNCIA»: *MISTIDA*

O título e o conteúdo da obra de Ahmadou Kourouma – *Les soleils des indépendances* (1970) – se adequam perfeitamente ao romance de Sila de 1997, *Mistida*, que fechará, em 2002, a trilogia, fazendo-se seu título geral também. Como Kourouma, o romancista guineense mostra sua decepção com os caminhos tomados no pós-independência, cujo «sol» não brilha mais, fazendo-se, pelo plural, um traço irônico. Não é por acaso que o texto do autor da Costa do Marfim se abra e se feche com o relato das mortes de duas figuras que, dada a sua condição em seus grupos étnicos, se fazem «homens grandes» da terra: Koné Ibrahimia, da casta dos ferreiros, e Fama Doumboya, nascido em berço de ouro e que é destroçado por seu não-lugar na nova ordem de poder instituída. Do mesmo modo, as mortes físicas ou simbólicas dominam a diegese na obra de Sila, desde a apresentação do Comandante, sua primeira figuração narrativa. Ele abre o contado e, para não sofrer a contaminação do que o cerca, se propõe a realizar a «*Operação imunidade total*», ou seja, «manter os olhos fechados durante todo o dia, da manhã à noite, enquanto houvesse um só raio de sol que tornasse algum objecto deste mundo visível» (Sila, 2002: 335). O movimento para «apagar» o sol revela o estado de anomia do sujeito que se nega a ver a realidade do país, para ele uma ameaça de morte. No final, por sua vez, morrem fisicamente os representantes do poder estabelecido – Amambarka e Yem-Yem –, momento em que o romance, contrariamente ao de Kourouma, cede um espaço para a esperança metonimizada pelas crianças a entoarem «canções da liberdade» (2002: 460) e pelas mulheres que, apesar do massacre no qual sucumbiram os heróis da resistência,

como o Comandante, o Comissário Político, etc., lutam «pelo resgate da esperança» (2002: 462).

Também liga os romances de Kourouma e Sila o fato de ambos buscarem o resgate das tradições de suas terras, aliás, um procedimento recorrente nos romances africanos, de modo geral, e, de modo particular, nos chamados pós-coloniais. Ambas as obras romanescas partem do cotidiano de seus países em que, aqui retomando uma resposta do autor à pergunta da entrevistadora, na abertura da trilogia, os «valores tradicionais africanos de solidariedade, sobretudo, até certo ponto de partilhar a vida, foram destruídos» (Sila, 2002: 12), razão pela qual nada se pode sustentar de pé.

A forma estilhaçada de *Mistida* se quer, no plano discursivo, metáfora e metonímia da perda dos referentes que sustentaram histórica e simbolicamente a luta pela independência. Para Sila, o legado de sua geração à que lhe sucederá está claramente ameaçado pelas «guerras que há por todo o lado, com essa desgovernança, essa corrupção que acaba por dar cabo de nós mesmos» (2002: 12). Ao denunciar toda a precariedade de seu presente, o romancista quer garantir o abraço da geração futura, a qual será capaz de perceber, em suas obras, principalmente na terceira, que, para ele, o «sol», no singular, «da independência» continua a brilhar e a fazer algum sentido em meio aos estilhaços que marcam o contado, discursiva e diegeticamente. Sem dúvida tem razão Augel quando aponta que o romancista «procura exprimir sua decepção e sua preocupação através de estratégias de representação, servindo-se da transgressão às leis da narratologia tradicional para um decalque metonímico e metafórico do estado de espírito de muitos guineenses diante de suas esperanças frustradas» (2007b: 314-315). São tais estratégias de representação que tiram as coisas do lugar, para proporem uma rearticulação que permita a sobrevivência do sonho e a volta da esperança.

De outra parte, é de se notar que a arquitetura romanescas revela sua filiação aos textos da tradição oral nos quais tem muita força a cadeia de continuidade das narrativas, a se sucederem umas às outras. Por tal cadeia, cada nova estória acaba por se suplementar em outra, conforme se dá nos contos das *Mil e uma noites*, analisados por Todorov (1970), ou em uma «peça de jazz», segundo o proposto, e bem, por Teresa Montenegro, na primeira edição do romance (Sila, 1997: 9). Ainda para nos lembrar a articulação discursiva dos textos orais, cada capítulo é antecedido por uma espécie de mote, ou de adivinha, nos termos africanos e guineenses em particular. A primeira dessas adivinhas se aloca na página de entrada do romance e diz, em crioulo: «*Si fere ala, fere bonde ko fere?*», seguindo-se, ao pé da referida página, a tradução em português: «Se não há saída, uma má saída é saída?». Esta pergunta emoldura ideologicamente o narrado como um todo, solicitando que se cumpra o convite para sua decifração.

Em termos discursivos, fazem-se pequenos «emblemas» que o itálico ilumina e terminam, até o oitavo capítulo, sempre com uma pergunta (ver, por exemplo, as páginas 329, 345, 359, entre outras). No nono, o que era interrogação se faz exclamação: «Finalmente!». Prepara-se, por esse capítulo, o epílogo em que a roda do contado se fechará, retomando o início. Assim, ouve-se a voz do Comandante, cujos olhos já se abriram. Ele diz:

... E no fim da longa caminhada, com a cumplicidade de todos os seus companheiros, o Comandante recitou:

«... E mil vezes se interrogarão quem és

Meu povo

Meu país

Meu amor...»

(Sila, 2002: 449)

Revela-se, aqui, o sentido primeiro da palavra *Mistida*, cuja raiz, de «mister», é, segundo Montenegro, no prefácio da edição de 2002, «retida em *misti* com o significado de “precisar”», a que «o crioulo acrescentou [...] “desejar, amar, querer”. Eu preciso de ti, eu amo-te, eu desejo-te, eu quero-te é tudo *n mistiu*» (2002: 323). Também significa, embora toda a sua polissemia, como aponta Augel, «“negócio”, “algo a ser realizado em proveito próprio” [...] com uma valoração negativa» (2007b: 315). No romance, estes significados se embaralham, não escapando a ideia de confusão e/ou de dificuldade a ser vencida. Por isso mesmo, em sua estrutura formal, a obra vai revelar-se como um corpo fragmentado que, recusando-se a pactuar com a linearidade, propõe o estilhaçamento já aqui referido, como modo de sustentação figurativa. Com tal procedimento, reforça-se a questão da destruição dos sonhos pelos obuses neocoloniais. A forma do romance projeta-se como reflexo especular desse processo, discursiva e diegeticamente, como atrás também se apontou.

No denso tecido simbólico do texto, cada personagem toma seu lugar na cena, sempre em busca de preencher uma falta, um vazio que implora para ser superado. A escritura do romance responde a tal urgência, sobretudo ao tentar fazer com que a memória retome seu lugar e que aqueles que a tiveram «roubada» ousem levantar-se contra os agentes de tal roubo. Eis a *mistida* a resolver.

No último capítulo, o sonho se põe em marcha, sugerindo um movimento que leva o leitor a pensar no renascimento da esperança, com a destruição de Nham-Nham, o chefe supremo, tragado pelo lixo, símbolo de sua obra política, nada edifi-

cante. Há o início de uma festa, com o conagraçamento dos violentados, mas de novo a opressão retorna e o breve momento, em que «os versos» recitados pelo Comandante «ficaram a dançar no ar, exibindo toda a grandeza da pátria libertada» (Sila, 2002: 457), dá lugar à violência e destruição do grupo pelos remanescentes do poder, ou seja, Amambarka e Yem-Yem. Cabeças se cortam. Corpos se esfacelam. O sangue se derrama outra vez. Como se deu no curso da história do recente país.

Com a chegada de Mama Sabel e de suas companheiras, a esperança anima-se e, ao final, mortos os opressores, a mais velha, conforme se dá em *Eterna paixão*, comanda o renascimento da terra, outra vez. Há um processo recolhitivo e os demais romances de Sila são convocados. Desse modo, em primeiro lugar, ressurgue Ndani, transformada na «mulher que andava sempre descalça e com a cabeleira despenteada» (2002: 460). Ela lembra, então, sua condição de esposa do Professor, chamando o contador de sua história de «djidiu de caneta» (2002: 461). Fica-se sabendo que Mama Sabel se chama Mbubi, retomando-se, assim, a mensagem de *Eterna paixão*, não só pelo nome, mas pelo fato de que, ao acusar também o narrador de ser um «fulano» que «exagera demais», junta-se às «mulheres» – depois que Ndani parte com as crianças –, mulheres estas que, como ela, no romance anterior, «abnegadamente lutavam pela esperança, deixando o narrador, a quem tinham chamado de djidiu de caneta, sozinho e abalado, sem saber o que devia fazer nem aonde ir» (2002: 462).

Mistida se fecha, portanto, com a tessitura de vários procedimentos narrativos, sempre reforços do plano ideológico. Tem-se o processo recolhitivo pelo qual os três romances ganham a forma de trilogia e, assim, o colonial e o neocolonial revelam as duas faces de um mesmo estado de violência e elisão dos sujeitos pré – ou já nacionais. O narrador sai de seu estatuto primeiro de sujeito de papel, para apresentar-se com sua plena autoridade de enunciador da obra. A nova voz que assume a autoria do texto a fechar-se, promete, então, uma nova obra que, não por acaso, se poderá chamar «*Sol e suor* ou quem sabe [...] *Memórias somânticas*» (2002: 463), de acordo com os rumos do que Ki-Zerbo chama de «história-necessidade». Daí, a voz dizer: «Depende...» (2002: 463).

No último parágrafo, ou seja, no fechar das luzes narrativas, há uma espécie de profissão de fé pela qual se reafirma a crença na esperança a vir, quando «Djiba Mané e as suas companheiras a resgataram» (2002: 463). Abre-se, outra vez, a possibilidade de uma nova estória, a narrar-se, retomando-se, assim, a prática tão comum nas rodas da contação oral. Por sua vez, a peça teatral *As orações de Mansata* (2007), de certa forma, ao escrever-se e tornar-se pública, se faz a vingança do que aconteceu nos três romances, em especial em *Mistida*, quando retornam Amambarka e Yem-Yem, dois dos representantes da violência da opressão que surge desde *A última tragédia*, embora com outros nomes. Ambos, como os demais conselheiros do supremo Chefe da

Nação e como este também, se destroem uns aos outros, abrindo a promessa de um novo espaço ficcional onde o sol sustentará «o alvorecer numa nação que renasce das cinzas para se tornar no mais belo jardim do mundo», como afirma o Terceiro Talibé, no primeiro ato da peça (Sila, 2007: 20).

A utopia, marca de Amílcar Cabral, abraça a de Abdulai Sila, ambos à espera de que novas gerações possam realizar a obra que só faz sentido se for «obra de muita gente», reiterando-se, desse modo, que a luta só será ganha, para Cabral e Sila (a repeti-lo), «quando o [...] povo sentir que tem o poder nas mãos [...] Até agora ele não o sentiu muito bem» (Cabral, 1999: 63). Sem senti-lo, o caminho está aberto para que novas violências se cometam a cada novo momento da história dos chamados povos do sul do planeta, o que, na África, acaba sempre por reduzir o brilho e fulgor do sol das independências, conquistadas, quase sempre, depois de muito sonho, muita esperança e, infelizmente, muito sangue.

Assim Falaram e Deixaram
no Papel os *Djidius di Kaneta*

A outra mistida

Abdulai Sila

Eu. Sou eu e não eu ao mesmo tempo. Em cada instante. Sou como a fotografia. Eu e não eu. Uma eternidade feita momento. Um único momento. Finito. Sem intimidade. Sem vizinhança. Sem esperança.

Olho para mim, para a minha sombra, e não me encontro. Falo para mim, para a minha alma, e não me entendo. Procuo à volta, os meus sonhos, amores, paixões, o meu país... Procuo na minha memória delirante os rastos dos meus irmãos, dos meus amigos, dos meus companheiros... Procuo, procuro... Nada! Só encontro a solidão. Uma misteriosa e vagabunda solidão. Às vezes agressiva, às vezes silenciosa. Mas sempre presente, eternamente cúmplice. Tal como o teu sorriso, que me cativa e me arrasta para longe de mim... E sigo o eco da tua vaidade, as pegadas do teu amor ambulante. E do meu outro eu, surge mais um eu – que desconheço e ignoro – que te quer, que te adora, que te ama! E com a minha solidão cresce o desejo de sentir a tua mão carinhosa passear na minha face, afagando a amargura que assola a minha alma, temperando o fel que corrói o meu coração: acorda, querido. E quando abro os olhos, consciente do perigo que é encarar o teu rosto, desejo a tua rendição: vamos, querido, acorda... Foi só um pesadelo.

E sem ser eu, sou eu. E sou como a fotografia. Eu e não eu. Uma longa caminhada reduzida a um passo. Um único passo. Curto. Sem objetivo. Sem meta. Sem destino.

E sem destino anunciado, oiço passos carregando a esperança, toda a esperança. Passos apressados, fugitivos, longínquos... Rogo pela minha alma e acodem-me vezes ferozes, celestiais, amaldiçoando a minha (in)existência. Apalpo a vida e oiço a noite chegar. Agressiva. Violenta. E no escuro vejo-me em mil momentos defraudado, des-

pedaçado, transfigurado... Perdido. Procuo o meu verdadeiro eu e sinto-me distante, flutuando no tempo sem tempo. Interrogo-me, procuro-me, desejo-me... E não me sinto eu. Eu mesmo.

Por isso, confesso: Eu sou como a fotografia. Eu e não eu. Um profundo amor reduzido a um olhar. Um único olhar. Fugaz. Sem cor. Sem brilho. Sem fé.

E sem fé nem fuzil sinto com a derrocada da esperança botas do antigamente sufocando a minha voz, pesadas botas demolindo ideais, velhas e sujas botas destutelando a minha memória. E quando me procuro, no escuro da pátria sem futuro, só vejo o *striptease* dos Altos Dignitários, hipócrita e pagãmente profanando a minha/nossa africanidade. Sem direito à palavra, resgato a minha voz ferida e busco refúgio longe de mim.

Por isso, torno a confessar: sou e não sou eu. Sou como a fotografia de mim mesmo sem mim. Sem o meu passado, sem os meus sonhos, sem orgulho...

Quero gritar por ti, mas a dor não me deixa, mãe. Mãe, tenho um punhal de dois gumes espetado no peito, que me impede abraçar-te. Por isso, mãe, deixa o meu outro eu, aquele que mantive imune, procurar asilo no teu ventre. E se me perdoares, mãe, se me esqueceres, ficarei à espera de mim. E no teu próximo parto, mãe, eu serei eu mesmo. Para que esse amor que tenho, essa profunda paixão pela vida, não fique reduzida a uma mera e fútil recordação.

Eu ser eu mesmo. Reconciliado comigo e com a minha terra. Eu voltar a ser eu. Sempre eu. Mãe: que mistida!

A Estátua Perdida

(peça de teatro em cinco atos)

Raul Mendes Fernandes

A MINHA ESTÁTUA

A minha estátua surgiu-me um dia em Bubaque a partir de uma notícia sobre o desaparecimento de uma outra estátua na ilha de Bolama dada pela Rádio Bombolom. A minha estátua começou então a desenhar-se e a caminhar longe da sua inspiradora. Ela foi por aí, encontrou-se com outras um pouco perdidas nas nuvens e fundiu-se numa outra que se revoltou contra a sua sorte. Ela tornou-se insurreta e como não tinha muitos meios para enfrentar os seus «opressores» escolheu a fuga. A sua única certeza é que não queria a sua condição original e não iria voltar atrás. A sua linguagem também se misturou com a minha sem que nenhuma delas tenha desaparecido ou mantido na mesma. Transfiguraram-se. A minha estátua é uma história que pensei que os jovens (sobretudo estes rappers que fazem a dança da estátua) iriam gostar de representar, por isso imaginei cenários simples que podem caber em qualquer sítio. A minha estátua foi feita para eles.

PERSONAGENS

O Alcaide

O Comandante da Polícia

A Mulher do Alcaide

O Professor

A Curandeira

A Estátua

Três Pescadores

Grupo de Crianças

ATO I

Uma sala ampla com duas portas, uma, lateral, à esquerda, onde se lê em cima «saída», a outra, no meio da parede de fundo. No canto direito, uma secretária antiga de mogno, uma cadeira antiga meio inclinada, porque um dos pés está partido, e tem blocos a sustê-la. Em cima da secretária há dossiers espalhados, um carimbo, um prato com caldo branco, uma colher, um copo, e um jarro grande com vinho de cajú. Atrás da cadeira duas estantes com dossiers desarrumados e uma grande teia de aranha numa das prateleiras. No meio da sala três mochos.

É um dia de chuva. Choveu toda a noite e de manhã continuou a chover. O Alcaide, vestido da sua balalaica cinzenta, toma calmamente o seu pequeno almoço. Tinha afastado os documentos da secretária e colocado o seu prato de sita à sua frente. É um caldo branco com bagre fresco bem apimentado. À frente tem o seu jarro de vinho de cajú e um copo. O Professor, vestido de jeans descorados e camisa de batik azul, entra precipitadamente na sala.

PROFESSOR (Tentando controlar a respiração)

Alcaide, Alcaide. A estátua perdeu-se. A estátua não está lá.

ALCAIDE (Engasgando-se com o vinho)

Quê? O que dizes? A estátua perdeu-se?

PROFESSOR

É isso mesmo. Esta manhã quando entrei no armazém da escola não a encontrei. A cabeça e o tronco, as pernas e um dos pés lá não estavam. Só ficou o pé esquerdo.

ALCAIDE

Reparaste bem? Bem mesmo?

PROFESSOR (Arranjando os óculos)

Mas não dá para não se reparar. Ele era grande demais.

[O Alcaide levanta-se e começa a dar três voltas ao salão. Para e olha para a ventoinha do teto]

ALCAIDE

Mufunesa. Mufunesa. Mufunesa. (Para) Diabo, nem me deixaste terminar o meu mata-bicho. O apetite já terminou completamente. Vai lá, vai e termina o caldo branco.

PROFESSOR

Eu também estou sem apetite.

ALCAIDE

Deixa-te de histórias. Não vamos estragar a comida. Come mas deixas o vinho. (Hesita) Bebe só um copo.

[O Professor dirige-se para a secretária do Alcaide e começa a comer. Termina e bebe dois copos. O Alcaide continua a olhar para a ventoinha. Bebe um terceiro copo. O Professor levanta-se e dirige-se para perto dele]

PROFESSOR

Alcaide, não queres ir verificar tu mesmo para teres mais certeza?

ALCAIDE

Credo. Se tu já viste que ela não está lá, que só o pé é que lá se encontra, o que é que eu vou verificar? Só se for se o pé ainda tem as suas botas. Nada disso. Vai me chamar o chefe da polícia. Diz-lhe para cá vir imediatamente, mas não lhe digas nada. Deixa que eu lhe vou pôr ao corrente da situação.

[O Professor sai pela porta lateral onde está escrito «saída». Logo em seguida, entra pela outra porta no meio do cenário a mulher do Alcaide. Este continua a olhar atônito para a ventoinha]

MULHER DO ALCAIDE (Olhando também para a ventoinha)

Vais poder repará-la. Olha que ela é dessas velhas mas que resiste bem. Se a reparares logo que o gasóleo chegar e repararem o gerador chinês que se avariou no ano passado ela vai poder trabalhar muito bem. Vamos ter só que arranjar um novo mecânico porque o velho que estava na central regressou à sua tabanca e ouvi dizer que ele agora é djambakus. Rende-lhe mais.

ALCAIDE

Ó mulher, nada disso. (Para e continua a olhar). Estou a olhar para a ventoinha. É isso. Estou só a olhar para ela.

[A mulher olha para a mesa e vê o jarro de vinho de cajú quase no fim]

MULHER DO ALCAIDE

Tens que ter atenção com o vinho que andas a beber. Tens mandado buscá-lo lá na Kumputera e já te disse várias vezes que eles não têm bons vasilhames. Têm aproveitado os tambores da central, dado que o responsável não está, e untam com alcatrão para retirar o cheiro de combustível. Isso deve subir à cabeça. Deves ter atenção.

ALCAIDE

Nada disso. (Põe a mão em frente à boca) A estátua perdeu-se. Acabam de me dar essa notícia.

MULHER DO ALCAIDE

Quê? Não, não ouviste bem. Ainda ontem eu fui lá para ver como andava. Se o serralheiro tinha feito bem o seu trabalho de arranjar aquelas rachas que estavam na cabeça para o dia da inauguração. Faltavam-lhe só duas rachas, uma do lado da orelha e outra em cima do olho, assim na testa. (Um gesto da mão acompanha as palavras) Santo lugar. Não, não acredito, não ouviste bem.

ALCAIDE

Ouvi perfeitamente. Foi o professor que veio cá esta manhã e me contou de viva voz. O bom caldo branco que me mandaste nem pude terminá-lo. Foi ele mesmo que o terminou. (Lança um olhar para a secretária) Sacana, bebeu-me o vinho quase todo. Quando ele regressar vamos ajustar contas.

MULHER DO ALCAIDE

Verdade, a coisa é grave. Assim é que a terra está. Isso é obra de ladrão. Mas não é um qualquer. Devem ser esses estrangeiros que vêm de canoa na calada da noite e que aproveitaram o barulho da chuvada de ontem. Deve ter sido de madrugada quando todo o mundo estava a dormir. Este tempo de vinho de cajú é assim. Ninguém ouviu nada. Todo o mundo a dormir como anjos. (Para) Mufunesa.

ALCAIDE

Mufunesa mesmo. Mufunesa mesmo a sério.

[A mulher recolhe os pratos, os talheres, as espinhas de peixe que estão em cima de um guardanapo e prepara-se para levantar o resto]

ALCAIDE (Olhando para ela)

Deixa ainda o jarro e o copo. Ainda sobrou um bocado.

MULHER DO ALCAIDE

Mas sobrou só um copo. Vou to encher e levo o jarro. (Levanta as louças e deixa o copo cheio) Bom, eu vou ainda lá para cima. (Para junto à porta e vira-se) Então, a inauguração da Estátua vai ou não vai haver?

ALCAIDE

Vai, vai e deixa-me agora.

[Ela sai pela porta do meio e deixa o Alcaide, que retoma as voltas à sala. Após três voltas, ouve-se bater à porta]

ALCAIDE (Dirige-se para a secretária, bebe o seu copo de cajú, ajusta a camisa)

Entre.

[Pela porta lateral entram o Professor e o Comandante da Polícia. O Comandante da Polícia está vestido de camuflado, tem boina militar vermelha e calça sandálias de plástico]

COMANDANTE DA POLÍCIA

Bom dia, Alcaide. Mandaste-me chamar?

ALCAIDE

Sim, Comandante. Sente-se. (Aponta os mochos) Sente-se, Professor. (Ele mesmo se senta em frente aos dois) Comandante, mandei-te chamar porque há novidades na terra.

COMANDANTE

Novidades?

ALCAIDE (Abrindo os olhos)

Sim, Comandante. Novidades e das grandes.

COMANDANTE

Não me diga. O que é que há mais?

ALCAIDE (Olhando para o Professor)

Conta. Conta tudo tintim por tintim ao Comandante. (Faz um gesto para trás para ajustar as costas)

[Todos se viram para o professor com olhar atento]

PROFESSOR

Hoje levantei-me cedo para ir à casa de banho. Ontem apliquei um bocado no cajú. Ao passar no pátio, vi que a porta do armazém da escola estava aberta. Pensei que era o vento da chuvada de madrugada que a tinha aberto. Como estava um pouco apressado, só no meu regresso para o quarto fui fechar a porta do armazém. E lá o que vejo? Nada. Melhor, só o pé. O pé esquerdo calçado com as suas botas. O resto tinha evaporado. (Para) A Estátua perdeu-se.

O ALCAIDE E O COMANDANTE

Não digas isso. Nem ouses repetir isso.

PROFESSOR

Pois é isso mesmo. É isso mesmo a grande verdade. Nem a cabeça, nem o tronco com o seu casaco comprido, nem as pernas, nem o pé direito. Só o pé esquerdo é que estava lá no fundo, encostado aos retratos dos antigos governadores coloniais. Depois saí para o pátio e vi que o portão também estava apenas encostado. A fechadura tinha sido arreventada.

COMANDANTE

Mufunesa. Alcaide, isto é que se chama mufunesa.

ALCAIDE

É isso, é. Não há outro nome. É isso mesmo. Mufunesa. Mu-fu-ne-sa.

COMANDANTE

Como fazer com a inauguração, que já tem data marcada e tudo? O pedestal já estava todo preparado. E custou dinheiro e não é pouco. Como vamos explicar isso ao Presidente, ao Embaixador, aos convidados, aos munícipes?

ALCAIDE

É por isso mesmo que eu te mandei chamar. Nós não vamos contar isso a ninguém. Mukur-mukur e tu tens que apanhar o ladrão. (Vira-se para o Professor) Professor, fechaste bem a porta do armazém?

PROFESSOR

Sim, mas o cadeado estava estragado. O ladrão certamente conseguiu arreventá-lo com a barra de ferro que estava no chão junto ao portão.

ALCAIDE

Bom. (Mete mão no bolso e tira dinheiro) Toma e vai comprar dois cadeados e tranca tudo. Não deixes ninguém entrar na escola por nada deste mundo.

[O Professor toma o dinheiro e sai. Perto da porta, o Alcaide, com olhar severo, interpela-o]

ALCAIDE

Professor, temos depois um assunto a tratar.

(Olha para o copo em cima da mesa) Fica para depois.

(Vira-se para o Comandante) Comandante, tens uma grande tarefa pela frente: apanhar o ladrão que roubou a estátua. Minha mulher suspeita que deve ter sido obra desses estrangeiros que vêm pescar de madrugada. Devemos seguir essa pista. Eles não devem ter tido tempo de atravessar a fronteira. Se conseguires alcançar o posto de Surubá poderás ainda intercetá-los.

COMANDANTE

Problema é combustível.

ALCAIDE

Tenho um amigo comerciante na zona. Diz-lhes para irem lá em meu nome e ele vai certamente dar-lhes o combustível necessário. Depois eu arrumo com ele. Vou-lhe telefonar mesmo para isso. Isso não há problemas.

COMANDANTE

Alcaide, ouvi dizer que o motor também tem problemas na vela.

ALCAIDE

Eles que peçam uma vela nova ao meu amigo. Vou-lhe telefonar.

COMANDANTE

Alcaide, ouvi também que o ejetor de óleo tem alguns problemazinhos e o mecânico foi ao fanado.

ALCAIDE (Irritado)

Bom. Bom. Que peçam emprestado um motor ao meu amigo, que ele também tem uma canoa. Vou-lhe telefonar imediatamente.

COMANDANTE (Levanta-se para sair)

Alcaide, me podes safar com um cartão de telemóvel?

[O Alcaide vira-se e põe as mãos à cabeça. Cai o pano]

ATO II

ALCAIDE

(A falar ao telemóvel) Sim, sim. É o meu amigo? Sou eu, o Alcaide. Tudo bem. Tudo bem. E o meu amigo está bem? Fico contente. Estou-te a telefonar por causa de um favor que queríamos pedir. A nossa polícia deve fazer uma missão de urgência, uma missão de interesse nacional. Suspeitamos de bandidos que estão a circular na fronteira e a nossa polícia deve apanhá-los ainda hoje antes de atravessarem. Têm algumas dificuldades e vão precisar dos seus favores. Vão necessitar de um motor emprestado. Sim, sim. (Pausa) Claro que vão ter cuidado. Eu responsabilizo-me. Se estragarem vão pagar. (Pausa) Claro, sei que custa caro. E se puder também um pouco de combustível. (Pausa) Ah, o motor é a gasolina. Tá bem. (Pausa) Pode ser um tanque. (Pausa) Caro amigo, é um especial favor. Trata-se de uma missão nacional. É realmente importante, tem a ver com a nossa imagem internacional. (Pausa) Claro que não me esqueço do nosso assunto pendente. (Pausa) Já está resolvido. Mandei correr com o lavrador. Este ano ele não semeou nem milho nem mancarra nem feijão. Já está resolvido. Sim, sim. Falta o assunto da capitania, que diz que não se pode dar o terreno junto à praia. Mas esse assunto basta mandar-me aquilo que eu já lhe disse. Eu vou-lhes entregar e eles assinam o documento com certeza. (Pausa) Pode confiar, não haverá problemas, principalmente agora que eles não recebem há muitos meses. Não se inquiete por isso. Basta mandar aquilo que lhe disse. (Pausa) Será suficiente. (Pausa) Vou transmitir. A minha mulher também lhe manda cumprimentos. Ah, antes que eu esqueça, mande o arame farpado com urgência e a placa com o seu nome para demarcar a propriedade. Vamos ter que os colocar com urgência, nunca se sabe, as coisas por vezes mudam, sobretudo hoje em dia. Obrigado por tudo. Bom, um abraço.

[O Alcaide desliga o telemóvel, senta-se à secretária e olha para a ventoinha. Alguém bate à porta]

ALCAIDE

Entre.

COMANDANTE DA POLÍCIA

Boa tarde, Alcaide. (Este responde ao cumprimento e olha para ele com ar ansioso) Avisaste o teu amigo? Eu já dei ordens ao subcomandante das fronteiras e portos e ele vai já tratar de tudo. Havendo meios ele vai fazer a operação como deve ser.

ALCAIDE

Ele que faça depressa porque tudo está já tratado. Se eles conseguirem apanhar os macabéus vou-lhes recompensar com presentes dignos dos reis. Para já, os salários em atraso vão ser pagos. Isso asseguro-te. O resto virá.

COMANDANTE DA POLÍCIA

Mas Alcaide, há um problema. Já há rumores, a cidade já sabe do assunto.

ALCAIDE

Como? Quem foi? Não é possível, eu mandei fechar tudo. Fiz colocar dois grandes cadeados, um na porta de frente e outro na de trás. Não é possível. Deve ser obra desse Professor. Mentiroso. Sempre desconfiei que ele anda metido com a oposição, essa gente de barrete. Deve ser ele que andou por aí a dar à língua.

COMANDANTE

Eu também desconfio dele. Há dias vi-lhe com um livro de Filosofia debaixo do braço. Mandei investigar mas não se trata disso. Só o armazém é que tem um cadeado, um cadeado grande. Mas o portão principal não. As pessoas podem entrar e ver pelas frestas da janela o que não está no armazém.

ALCAIDE

Estás a ver, o Professor é um ladrão. Mandei comprar dois cadeados. Ele aproveitou-se para meter dinheiro no bolso. Um sacana. Aldrabão. Depois vamos ajustar contas. Comandante, vai e trata de tudo porque eu já não consigo dormir. Agora que a cidade já sabe é claro que o Chefe Maior já sabe, é claro que essa gente de barrete já sabe, é claro que a rádio vai falar. Essa rádio que está sempre pronta para contar mentiras. Ainda vais ouvir na rádio que a estátua perdeu-se. Mentirosos.

[Nesse instante o telemóvel do Alcaide toca. Atrapalhadamente tenta tocar no botão de responder a chamada, engana-se e a chamada termina. Ele suspira. Pouco depois o telemóvel volta a tocar, ele responde]

ALCAIDE

Sim, sou eu. Sim, chefe. Sou eu mesmo. (Afasta um pouco o telemóvel da orelha devido aos berros que está a ouvir e responde de longe) *Sim, chefe. Sim. É isso, dentro de 24 horas. Sim, chefe. Vai ser tudo resolvido. 24 horas, sim, chefe, sim. Dou-lhe a minha palavra, será resolvido. Como, já não vem para a inauguração? O embaixador também não? Que pena. Está bem, chefe.* (Desligam o telemóvel e ele começa a olhar para o telemóvel com a cabeça empurrada para trás como para reparar o número. Depois olha para o Comandante) *Comandante, já viste como são os mentirosos da nossa terra? Não há segredo. Tudo se sabe mesmo antes de acontecer. Incrível. Agora temos de mudar de tática. Vamos mandar um comunicado à população para a informar do ocorrido. Chama-me o Professor, porque ele é que esteve na Escola de Formação do Partido e sabe como escrever esses comunicados.*

[O Comandante sai pela porta lateral. A mulher do Alcaide entra pela porta do meio]

MULHER DO ALCAIDE

Hoje tenho uma hóspede. Minha cunhada. Ela vem passar o dia. Quero fazer uma sigá e falta-me o dinheiro da feira. Sigá leva muita kandja e o seu preço tem estado a aumentar neste tempo.

ALCAIDE (Mal olha para ela)

E quanto é isso?

MULHER DO ALCAIDE

Cinco mil. (O Alcaide vira a cabeça a olhar para ela) *Vou ter que comprar mais algumas coisinhas, baguitchi, tomate, malgueta.*

ALCAIDE

Credo. Isso não é coisinha, é ouro. Cinco mil? Mas eu dei-te dinheiro há bem pouco tempo. Já gastaste tudo?

MULHER DO ALCAIDE

Sim, já te esqueceste que a tua mãe mandou-me pedir arroz que já se lhe tinha esgo-

tado? Não te lembras que a tua irmã ia viajar e tivemos que lhe comprar um bubú novo para ela levar? Não te lembras que o teu cunhado tinha um choro e tivemos que participar na compra da vaca? Não te lembras... (Ele interrompe-a bruscamente)

ALCAIDE

Sim, sim. Já chega. Toma aqui o dinheiro. (Mete a mão no bolso e entrega o dinheiro à mulher sem olhar)

MULHER DO ALCAIDE

Bom. Não te esqueças de subir a tempo do jantar, porque temos hóspedes. (Ela já no meio do caminho para sair, vira-se para ele) *Hoje à noite tenho um assunto a tratar contigo.*

ALCAIDE

Assunto?

MULHER DO ALCAIDE

Assunto pois. Já faz muito tempo que nós não tratamos desse assunto.

ALCAIDE

(Passa a mão pelo cabelo) Escolheste uma boa hora.

[A mulher sai pela porta de meio. Entra o Professor]

PROFESSOR

Alcaide, mandaste-me chamar?

ALCAIDE

Sim. Então o portão da frente não tem cadeado. Porquê?

PROFESSOR

Sim. Ainda não te tinha dito. Andei por todo o lado à procura dos cadeados mas só encontrei na Casa Matias, que tem os melhores cadeados, mas lá o preço é o dobro. Por isso só comprei um e preferi pô-lo no portão do armazém e meti aquela tranca de ferro que estava no chão no portão principal.

ALCAIDE

O que é certo é que o portão principal está aberto, a tranca no chão e todo o mundo

pôde ver através das frestas da janela do armazém que a Estátua não está lá. Todo o mundo na cidade já sabe. É o desastre.

PROFESSOR

Já sei quem retirou a tranca de ferro. São essas crianças da vizinhança que todos os dias saltam o muro para irem mijar como sempre o fazem na Estátua. Fazem isso todos os dias que o sol nasce. Já corri com elas de todas as formas mas nada.

ALCAIDE

Agora todo o mundo já sabe. O Chefe já me telefonou. Está ao corrente de tudo e já não vem para a inauguração na próxima semana. Nem o Embaixador. Vamos ter que adiar a nossa cerimónia de empossamento da Estátua, até porque se a descobirmos nós não sabemos em que estado ela poderá estar, se vai precisar ainda de mais soldaduras para estar em condições de ser colocada no seu novo pedestal. Pena porque o Embaixador depois de nos fazer a doação para a escola fez questão de pôr uma coroa de flores aos pés da Estátua. Representa muito para ele. Acho que ele foi herói na terra dele.

PROFESSOR

Bom, é uma grande notícia, essa do empossamento adiado. Isso vai nos dar algum tempo para resolvermos os problemas pendentes.

ALCAIDE

Nem nada. O Chefe está enraivecido, chamou todo o mundo de incompetente e deu-nos vinte e quatro horas para encontrar a Estátua, senão tudo na rua. Mas não vou eu sozinho. Toda a gente do estado na rua. Ninguém vai escapar, por isso vamos ter que agir com cabeça.

PROFESSOR

Isto é que é mufunesa, eu que acabo de arranjar noiva nova aqui.

ALCAIDE

Isto é mais do que mufunesa. Isto é pior que empurrar barco na lama. Temos que escrever um comunicado à população. Esta é a razão por que eu mandei te chamar. Eu sei que tu andas a ler livros de filosofia e sabes muito bem como escrever esse comunicado, com aquelas palavras caras que vão impressionar o Embaixador e o Chefe.

PROFESSOR

Posso tentar. Vou para casa, concentro-me um pouco e trago-lhe um comunicado.

ALCAIDE

Nem nada. Vais é buscar o vinho de cajú que me debes com algum troco que ainda tens no bolso que sobrou do cadeado e vens comer uma sigá bem condimentada que a minha mulher está a preparar. Quando regressares sentas-te à secretária e escreves. Enquanto não terminares de escrever não sais daqui. Amanhã logo de manhã tem que sair o comunicado na rádio desses mentirosos antes de eles dizerem o que quer que seja sobre a Estátua.

[O Professor dirige-se para a porta lateral]

ALCAIDE (Antes de o Professor sair)

Não te demores.

[Levanta-se e dirige-se para a porta do meio]

[Cai o pano]

ATO III

Uma cozinha com prateleiras e alguma louça de porcelana, umas gamelas e bandejas grandes. Algumas colheres de prata e loiça fina misturadas com colheres de alumínio. Copos de cristal misturados com copos de plástico. Uma botija de gás deitada ao chão junto de um fogão antigo com forno, cuja porta está aberta, e um fogareiro com algumas brasas em frente. Algumas panelas no chão. A mulher do Alcaide, com cabelo entrançado, vestida com um pano da terra amarrado à cintura e uma T-shirt branca simples com palavras de ordem («Luta contra a Sida») e a sua cunhada, vestida com um lindo bubú azul e lenço da mesma cor atado à cabeça. Estão sentadas a primeira na turpessa e a segunda numa cadeira. A mulher do Alcaide está com uma cabaça entre as pernas a bater o baguitchi. A cunhada tem uma lata de sumo na mão e ouve-a com atenção.

MULHER DO ALCAIDE

Tu sabes que estou preocupada com o meu homem?

CUNHADA

O que há? Ele ainda não resolveu o problema?

MULHER DO ALCAIDE

Esse é um problema menor. Ele arranjou um amigo que lhe tem ajudado muito e lhe tem oferecido cimento para terminar a casa. É realmente um amigo simpático. Mandou-

-me no outro dia este relógio novo. (Mostra o relógio para a cunhada) Não é de ouro mas brilha como se fosse. Muita gente até confunde. Mas o problema não é esse. O problema é que quando lhe chamo ele não responde.

CUNHADA

Não me digas. Ele não responde? Nada, nada?

MULHER DO ALCAIDE

Nadica de nada. Sobretudo de há uns meses para cá. Desde que ele se meteu a preparar essa história da Estátua e o Embaixador mandou dizer que queria pôr uma coroa de flores aos seus pés. Ele já não respondia bem mas depois disso ficou mesmo mal.

CUNHADA

O problema então é grave. Agora que a Estátua se perdeu vai ser ainda pior. Mas o meu homem também há meses atrás estava com esse problema. Todas as vezes que lhe chamava ele não respondia. E logo ele que sempre respondia imediatamente. Mas arranjei uma solução. Uma amiga mostrou-me uma curandeira que faz milagres. Ela curou-o em pouco tempo e ele agora responde prontamente a cada chamada.

MULHER DO ALCAIDE

Não me digas. Eu também mostraram-me um moro mas esse aí ando muito desconfiada dele. Ele disse-me que me podia fazer uns mezinhos mas eu teria que me despir à sua frente para ele me ver o meu corpo de mulher. Só assim é que ele se podia inspirar para me fazer os mezinhos. Eu pensei logo que ele deve ser um aldrabão. Mas a minha prima diz-me que ela vai sempre nele e que lhe faz mezinhos maravilhosos. Eu não vou nessa. Por favor, vais-me mostrar esta mulher.

CUNHADA

Logo depois do jantar tu fazes que me vais acompanhar e vou-te levar nela. A casa dela não é muito longe.

MULHER DO ALCAIDE

Deus obrigado. Nem sei como agradecer-te. Mas conheço-te desde há quantos anos e sei que és uma amiga sem igual. Lembras-te do nosso bairro, como brincávamos à cebra-cega, ao papá e a mamã, e na escola cantávamos «Malhão, Malhão, que vida é tua». A nossa professora que veio da Índia. Tão linda. Naquele tempo é que era escola. Falávamos português como deve ser. Agora nem sei que língua se fala. Porque o que eu oiço nem é crioulo. Madjé. Kota. Putu baza. Dreds. Kita mona.

CUNHADA

São os jovens, os rastas, os dreds, os nossos filhos. Fumam tabaco de irã e cantam e dançam todo o tempo. Escola nada, trabalho pior ainda. Eles é que falam assim e fazem uma música rap que só diz mal. Há dias ouvi uma onde o cantor dizia que ele era gémeo de três e que comeu os seus dois irmãos e que só ele sobrou por causa do seu feitiço. E ameaçava os seus inimigos com o gato preto por baixo da cama das suas mães. Também dizem muitas verdades. Ouvi um outro que falava dos combatentes abandonados e que empurravam carreta na feira.

[O Alcaide assoma na porta da cozinha]

ALCAIDE

Cunhada, como estás? A família?

CUNHADA

Cunhado, cá estamos, deitando dias para trás. Como estás? Tens ar cansado.

ALCAIDE

Kansera e mufunesa.

CUNHADA

Tudo vai passar com fé em Deus.

ALCAIDE

Sei que vens jantar connosco mas não vou poder participar. Tenho uns trabalhos a terminar em baixo. (Vira-se para a mulher) Manda-me comida para duas pessoas, o Professor vai comer comigo. Vamos estar a trabalhar e não sei a que horas vou terminar. Aquele assunto de que me falaste fica para outro dia. Cunhada, boa noite.

CUNHADA

Boa noite. Não te deixes ir abaixo. Saúde é mais do que tudo.

[O Alcaide sai pela porta da cozinha]

MULHER DO ALCAIDE

Estás a ver, ele já está a fugir e já arranjou desculpas para esta noite.

CUNHADA

Tens que ter calma.

MULHER DO ALCAIDE

Calma sim. É bonito dizer. Tu estás feliz e dizes-me calma.

CUNHADA

Espera um pouco. Tudo se resolve. Logo depois do jantar vamos ver a curandeira e vais ver que ela faz milagres.

MULHER DO ALCAIDE

Esperança Deus.

[Cai o pano]

ATO IV

No gabinete do Alcaide, o Professor está sentado na cadeira grande no lugar do Alcaide e o Alcaide está num mocho sentado em frente. O Alcaide apanha uns óculos em cima da secretária, ajeita-os na ponta do nariz e olha para o papel que está à frente do Professor, que se prepara para escrever. Ao lado um candeeiro aceso. Em cima da mesa uns pratos, um jarro de vinho de cajú quase no fim e dois copos.

ALCAIDE

Agora que já estás bem farto e bem bebido tens por obrigação escrever um bom comunicado. Não te esqueças de pôr as palavras de ordem.

PROFESSOR

Alcaide, agora não se põe palavras de ordem do Partido. Isso iria dar uma grande bronca com a oposição. Os tempos são outros, a linguagem mudou.

ALCAIDE

É por isso que eu tenho confiança em ti. Sei que vais encontrar as palavras certas e todo o mundo vai aplaudir. O Chefe e o Embaixador vão ficar contentes.

PROFESSOR (Ajeitando os óculos)

Esta luz é que me está a cansar. Nunca mais se resolve o problema da luz. Caramba. (Mexendo no candeeiro e tentando mudá-lo de posição) Alcaide, não pode ficar para amanhã?

ALCAIDE

Nem pensar. De manhã cedinho a Frasqueira de Novas vai acordar todo o mundo com a notícia da Estátua mas antes disso tem que passar o meu comunicado. É pena o gerador ter uns problemas de vela, quando arranca deita uns fumos, a panela começa a tremer e logo para. Escreve com letras grandes.

PROFESSOR

É pena. De todas as formas, deixa-me concentrar.

[Bebe o último copo de cajú que sobrava, olha para cima, depois baixa a cabeça e esfrega as mãos na cara. Pega a caneta e começa a escrever sem parar duas páginas. Enquanto isso o Alcaide fica a olhar para o papel. Depois de terminar a segunda página para. O Alcaide levanta a cara e olha para ele]

ALCAIDE

Já está? Agora lê devagar para eu poder perceber bem. Isso vai me facilitar a leitura na rádio.

PROFESSOR (Lendo lentamente com ar solene)

«Cidadãos, cidadãs: No quadro de uma reflexão levada a cabo pelo Alcaide e a sua equipa sobre os eixos estratégicos, os programas de reforço de capacidades, a Boa Governação, a Luta contra a Pobreza e outros projetos inovadores. Tendo em conta que estamos num mundo globalizado, com novas tecnologias, cheios de desafios da concorrência e do mercado livre. Devemos promover a luta pela equidade de sexo e em favor dos grupos vulneráveis, a luta contra a sida e outras práticas nefastas que corrompem a nossa juventude como o narcotráfico e outras endemias e catástrofes naturais para assegurar a estabilidade, a paz e a concórdia nacionais. A reconciliação é necessária para o desenvolvimento durável, a atração dos investimentos privados estrangeiros e o equilíbrio da balança. O nosso projeto de relançar a imagem de marca da nossa cidade com o empossamento de uma nova obra de profundo significado nacional, a colocação da velha Estátua no seu novo pedestal. Este projeto iria relançar a economia e permitir uma nova dinâmica da sociedade civil, do setor privado e de outros grupos-alvo, em particular as nossas mulheres e os jovens e atrair investimentos privados estrangeiros. No entanto um grupo de inimigos da estabilidade e da paz roubaram a nossa Estátua. Nós garantimos que as nossas valentes forças hão de reprimir violentamente o inimigo saboteiro e repor a legalidade democrática com a prisão e o castigo dos prevaricadores que merecem a pena de prisão perpétua como manda a lei».

ALCAIDE

Sobrinho, tu és uma grande cabeça. Fizemos bem em ter-te mandado para a escola do partido na Checoslováquia. Olha como me escreves este comunicado. Ninguém dentro da terra podia fazer melhor. Sobrinho, só tu. Ninguém mais. Bebe o resto do vinho de cajú... (Pega no jarro) Ah, já terminou.

[Ouve-se bater à porta]

ALCAIDE

Mas quem será a esta hora? Quem é?

COMANDANTE DA POLÍCIA

Sou eu.

[O Alcaide levanta-se e vai abrir a porta que estava fechada à chave]

ALCAIDE (Com olhos arregalados)

Comandante, o que é que te traz?

COMANDANTE

Notícias de terreno. A minha gente patrulhou. Andou tudo à volta. Fez a fronteira várias vezes e nada. Gastaram todo o tambor de gasolina e nada. Nem estrangeiros nem inimigos. Nada. O pior é que as pessoas disseram-me que os pescadores estão já há dois dias aqui mesmo, com a canoa atracada na zona de Matu Garandi e que devem partir esta madrugada com a maré alta. A pessoa que os viu não notou nada de anormal e assegurou-me que chegou mesmo ao pé da canoa e nada viu que se assemelhasse a uma estátua.

ALCAIDE

Agora que é verdade. Eles estão aqui mesmo. A nossa pista estava errada. Como vamos fazer? (Para e arranja os óculos) O que conta é o resultado. Vamos ter que apresentar alguém como culpado. Lembras-te de Nhu Kinguiti? Quem roubou a pasta do Ministro dentro do seu carro quando ele veio visitar-nos? Quem roubou os candelabros do Palácio e as louças de porcelana do tempo colonial? Quem roubou a televisão a cores oferecida pela cooperação? Quem roubou as cápsulas das balas para vender aos djilas? Não foi o Nhu Kinguiti? Então foi ele que roubou a Estátua. Vai-lhe prender.

COMANDANTE

Alcaide, agora temos que ter provas materiais, senão a Liga vai-nos cair em cima.

ALCAIDE

Qual Liga qual quê. Quando roubam as coisas ouves a Liga a protestar? Vai-lhe buscar e prende-o. Leva uma corda, se ele resistir amarra-o muito bem e trá-lo.

[O Comandante sai pela porta lateral]

ALCAIDE (Virando-se para o Professor)

Professor, agora vais ter que mudar o discurso na parte final. Conta que as nossas forças de ordem conseguiram deitar a mão a um malfeitor de unha comprida, useiro e vezeiro no trabalho de dedos. Acrescenta que dado que ele atentou contra a nossa imagem pública ele será julgado como antigamente no estádio de futebol, diante de todo o povo. Por baixo escreve «Pátria ou Morte».

PROFESSOR

Alcaide, isso já não se faz.

ALCAIDE

Põe só o que te estou a ditar e depois veremos.

[O Professor, contrariado, dirige-se para a secretária e o Alcaide segue atrás dele. Puxam as cadeiras e sentam-se, o Alcaide na sua cadeira e o Professor no mocho. O pano cai]

ATO V

Uma floresta desenhada ao fundo, no meio da qual se destaca uma árvore frondosa. É noite e há um jogo de luzes que permite ver os personagens uns a seguir aos outros. A Curandeira debaixo do foco de luz em frente à árvore fala com ela.

CURANDEIRA

Aqui estou eu novamente. Venho te pedir mais um favor. Quero que me dês o teu mezinho para eu curar esse homem, fogoso amante de outrora, que já não responde à sua mulher como ela quer. Só tu podes fazê-lo porque és homem como ele. Só tu podes me dar esse teu mezinho miraculoso. (Começa a retirar os seus panos lentamente e fica só com uma tanga. Faz isso num movimento de ancas e começa uma dança erótica cantando em crioulo para a árvore) «Si bu odja nha rabada. Si bu odja nha rabada. Si n na balansa pa direta. Si n na balansa pa skerda. Fasi santadu. Biridja na tchora. I nobu nan. Nobu na dana. I nobu nan, nobu na kansan».

[Dizendo isso aproxima-se da árvore, abraça-a, sempre a dançar, ouvem-se alguns gemidos de prazer. Fica algum tempo abraçada a ela, tira da tanga um pequeno punhal e corta um dos ramos. Ouve-se um grito e um líquido sai gota a gota do ramo cortado. A Curandeira apanha um kalma no chão e nele recolhe o líquido que escorre. Põe o kalma em cima do pano. Abraça a árvore, acaricia-a. Retira-se lentamente sem lhe dar costas e diz lhe «I sabari». Prepara-se para vestir o pano, abaixa-se e vê dois olhos como os de um animal que brilham no meio da noite. Ela grita, prepara-se para fugir e uma voz fala na escuridão]

VOZ

Tem paciência, não fujas. Por tudo o que há de mais sagrado, não fujas de mim. Não sou do mal. Sou do bem como esta árvore que se apaixonou por ti.

[A Curandeira para e começa a olhar. O foco de luz vai mudando e incide sobre um velho homem todo cinzento sentado debaixo de uma pequena árvore ao lado, vestido com uma grande capa e apoiado numa bengala. Ele fala-lhe com uma voz ao mesmo tempo profunda e doce]

VOZ

Sou eu. Saí desde ontem do meu cativo e procuro uma maneira de ir para longe. Caminhei toda a noite, debaixo da chuva. Estou exausto e sentei-me aqui para descansar e prosseguir viagem até ao mar.

CURANDEIRA

Ouvi falar de uma estátua que roubaram e até disseram que já apanharam o ladrão.

ESTÁTUA (Apoiada na bengala, põe-se em pé com gestos de estátua e fala com voz firme):

Ninguém me roubou. Aliás ninguém pode roubar uma estátua. Ela só pode ser ou não ser. Ela só é valor quando está firme, de pé como eu estava. (Põe-se firme como um militar) Quando não está assim deixa de ser estátua. É o que me aconteceu. (Relaxa-se) Eu deixei de ser estátua. Tiraram-me do local onde estava para um barracão. Morri como estátua. Ninguém pode roubar o que não existe. Triste destino porque sem mim nem cidade haveria. Sinto a minha morte como uma injustiça irreparável. Outras estátuas hão de vir como essa em honra dos aviadores, mas de quem nunca se lembra quem eram, nem os seus nomes, nem as suas famílias, nem a sua pátria. Eu não. Fundei a cidade, sem mim ela não existiria sequer ou então seria outra coisa, talvez melhor, talvez pior, mas outra cidade certamente. Eu lutei pelo espírito das leis, combati em mil batalhas

pela justiça e pela liberdade. Conheci glórias únicas, escapei a tudo, ao meu próprio assassinato traiçoeiro nessa madrugada fria, a tudo (Para) menos à minha real morte, a morte da minha imagem. Pergunto, porquê me puseram num pedestal? Porquê me tiraram assim de maneira tão brusca? Porquê me querem repor? Do alto desse pedestal onde me tinham erigido escapei à lei da morte, de pé, olhar firme voltado para o horizonte e o pôr de sol. Orgulhoso, como nas minhas campanhas, cheio de pólvora e morte até esse dia em que um grupo de homens armados me retiraram e cobardemente e me partiram. Procuo uma razão, uma explicação, confesso que não encontro. Talvez tu, Curandeira, possas saber, eu não. Tinham que me fazer descer, mais nada. Só essa era a razão.

Abandonado no meu barracão, onde me deixaram caído, partido em bocados de bronze. Desconjuntado, desconexo, fui morrendo. A minha agonia foi lenta, dolorosa como a de um camelo em pleno deserto. As crianças durante anos vinham ao meu barracão mijar por cima do meu bronze e rir. Comecei a ouvir vozes estranhas, antigas, as dos meus soldados nas vésperas das batalhas, ouvia as suas orações, ouvi também os seus gritos lancinantes na hora da morte, deles e os dos inimigos. Comecei mesmo a ouvir a voz da minha amada, essa mulata da Virgínia com quem não consegui casar por ter sido incapaz de lhe oferecer outra vida que a de um militar sempre em campanha. Nesse dia algo estremeceu os pedaços de mim. Foi quando comecei a ouvir claramente novas vozes, dos mesmos homens armados que me tinham deitado abaixo. Queria me repor no meu antigo lugar. Queria me refazer estátua.

Cúmulo de vergonha, de hipocrisia, de insensatez. Como é que um conjunto de peças de bronze, partidas, desconjuntadas, desconexas, destronadas, poderia voltar a ser estátua? Irrracionalidade no seu estado bruto. Que deselegância. Decidi então fugir com o que ainda sobrava de mim. Esperei que o soldador me repusesse as fendas mais graves, sobretudo as da cabeça, que não me permitiam ver, e não esperei que ele viesse soldar o meu pé esquerdo, que ficou junto aos retratos dos governadores coloniais. Que importa. O que me interessa é simplesmente ir para longe e descansar a minha alma em paz. (Para e olha para longe) Peço-lhe, ajude-me a alcançar o mar.

CURANDEIRA

Tio, pode estar certo que lhe vou ajudar. (Ela veste ainda os panos, segura o kalma numa mão e noutra a Estátua apoiada na bengala e começam a caminhar, a Estátua com os seus gestos característicos)

[A luz apaga-se lentamente e quando acende é de dia e o cenário é uma praia onde estão três pescadores de tronco nu a prepararem a sua canoa para partir depois de nela terem metido remos e redes. Os pescadores começam a empurrar a canoa com

vozes de encorajamento. A canoa não mexe apesar dos esforços. A um momento dado parecem desanimados]

PRIMEIRO PESCADOR (Dirigindo-se a um dos seus companheiros)

O tchoni desta canoa é pesado demais para ela. Bem te disse para não substituíres o antigo por este.

SEGUNDO PESCADOR

Como havia de fazer? O antigo estava já roído pelas baga-baga. Procurei, procurei e só encontrei este. Agora é difícil encontrar a madeira apropriada.

TERCEIRO PESCADOR

Paciência. Quando regressarmos vamos lavrar um novo tchoni. (Para, levanta a cabeça e põe a mão ao ouvido) Vem gente.

[Todos viram a cabeça na direção dos passos que se aproximam. Pelo outro canto do cenário entram a Estátua e a Curandeira e se dirigem para os pescadores, que olham atónitos para eles]

CURANDEIRA

Pescadores, levem-me esse tio na vossa canoa.

PESCADORES (Olhando para a Estátua):

Para onde ele vai?

CURANDEIRA

Ele diz que vai para a sua terra.

PESCADORES

Tio, onde é a tua terra?

ESTÁTUA

É a terra dos homens livres.

PESCADORES

Onde fica isso? Bom, de todas as formas vem. Apressa-te, se não perdemos a maré.

[A Estátua larga a mão da Curandeira e avança para a canoa. O pano cai. Ouve-se a música de Zé Carlos «Si bu sta dianti na luta nim ka bu djubi tras»].

Em terra de surdos...

Carlos Lopes

O amigo de um doido é um doido, e o de um esperto, esperto é. Assim queriam fazer entender, na ausência de pensamentos um pouco mais sofisticados. É que a Dona Winfred não era pessoa para brincadeiras. Sempre que iniciava uma conversa não se tinha muito bem a certeza de onde podia terminar. Mas desta vez ninguém podia imaginar até onde podia chegar. Certamente que por achar que havia de terminar todos tiveram paciência suficiente para não a amachucar. Ela não se fez de rogada e na sua usual postura, descontraída e relaxada, mas com gesticulações bem premeditadas, arrematou:

– Eu já não posso mais. Esta família passa a vida a discutir heranças, falam de casa e bens com tal paixão e ódio que nem parecem irmãos do mesmo sangue. São capazes de discutir penicos, travessas, almofadas e qualquer dia até os restos do frigorífico, como se suas vidas dependessem completamente destes bens deixados. Mas porque carga de água? Se durante tanto tempo fizeram as suas vidas, casaram-se, pariram, divorciaram, mudaram de emprego quantas vezes, viajaram, e até móveis compraram, sem nunca precisar dos bens agora disputados, porque razão esta insistência em querer usar bisnaga, discos, toalhas e até chávenas como instrumento de luta, uns contra os outros. Por exemplo, como é que se explica que já no dia do enterro do patriarca, nos discursos fúnebres se falasse de dinheiro? Como aceitar que aí mesmo, em praça pública se comesse a lavar a roupa suja? Digam-me só meus caros como é que julgam esta família? Acham um exagero eu estar a dizer que sinto vergonha porque ninguém respeita a memória daqueles que lutaram para que fossem gente? Para que conseguíssemos agora ter o privilégio de não passar fome? Nem na boca nem na mesa? Ah, não respondem, não têm comentários nem nada a dizer? Gostavam que eu falasse de outras coisas? Incomoda-vos estas perguntas porque atrás delas podem vir outras ainda mais difíceis de responder?

Não se pode aceitar que quase dez anos depois de os pobres estarem debaixo da terra ainda se revolva mais do que o estrume das suas vidas: o pai devia ter feito isto... a mãe nunca devia ter dito aquilo... se eles tivessem dividido tudo não era preciso esta confusão... Mas falando disso se calhar a questão não é divisão, porque eles, verdade seja dita, não fizeram mais do que pensar no presente sem nunca imaginar que não nos íamos entender à volta dos bocados deixados. Se calhar a nossa vergonha ainda é maior do que parece, pois pouco ganhamos em disputar os ossos quando a verdadeira herança foi cada um fazer a sua vida com os melhores propósitos e apoios.

Assim continuou a Winfred, que não podia imaginar que muito poucos a escutassem. Não era uma questão de paciência, mas de desafio. Já a conheciam de ginja, quase que podiam antecipar as palavras que iria martelar, com um tom de provocação e melindre. Era verdade que o grande problema era o assunto, essa história da herança, uma herança que todos se acordavam a considerar como a fonte de todos os males. Havia um ditado que dizia que muitas vezes o que não se tem é o único que se quer. Seria assim?

Na realidade, a Dona Winfred era muito diferente do que pretendia. Atrás da sua conversa bem engraxada estava uma pequena víbora, que sabia muito bem o que queria, e o que queria era bem simples. Conseguir para si justiça, mas uma justiça muito especial, quase de um só sentido.

O Senhor Aruba era um paz de alma. Simpático, trabalhador, respeitado por todos. Levantava-se cedo e ia logo trabalhar. Tudo lhe corria bem na vida porque os seus objetivos eram modestos e realizáveis. Com esforço e dedicação conseguia alcançá-los de uma forma quase previsível. Nunca pensou em jogar ao loto, nem alcançar fortuna. Contentava-se com o que tinha e dava graças a Deus. Tinha uma mulher que parecia encaixar na plenitude da sua modéstia. Até um dia.

Tudo começou com as disputas com a Dona Winfred. Sua mulher achava que a sua irmã falava de mais, como se ela falasse de menos. No princípio, dizia que rivalidade é melhor que inveja, mas depressa se deu conta que o seu presságio podia ser um pouco exagerado. Se calhar era mais do que rivalidade, já que aos poucos, o Senhor Aruba já não reconhecia a calma plácida da sua esposa, que tinha virado uma regateira, mas muito pior ainda, uma coscuvilheira. Discussões tórridas, nessa família amaldiçoada pela herança, ele Senhor Aruba, tentando dar uma mão, rapidamente rejeitada pelos calores da discussão. Impossível de acertar as agulhas desta gente. Depois de tanto tempo, são incapazes de se frequentar, a não ser em ocasiões especiais, onde prolifera a vertente menos íntima da família. Foi numa dessas ocasiões que se deu conta que o Timothy parecia ter perdido o sentido da audição.

O surdo do Timothy foi-se isolando da confusão à medida que esta crescia. Por solidariedade, um outro elemento da família fez-se de surdo e estava tão consciente da complexidade do seu papel que acabou mesmo por ficar surdo... às discussões azedas da família. E outro mais lhe seguiu, e outro e mais outro. Até que o Senhor Aruba aderiu ao movimento.

Dona Winfred continuava o seu interminável parlapié. Mas os que lhe escutavam já eram poucos. Como se lhe faltasse apoio na família sentiu-se só e incompreendida. Depois de aturada reflexão, chegou à conclusão que a maneira de resolver a questão era ir para além de uma pequena combustão: castigar a família e abrir-se ao mundo de uma só vez. Resolveu pois, candidatar-se para um cargo político nessas terras de África agora tocadas pelo vento democrático. Partido tinha: todos os que não fossem «surdos». Programa tinha: os problemas das heranças e como destroem as famílias. Ideologia tinha: disputar propósitos de heranças como objetivo de vida. Que faltava então? Lançou-se ao veredito das urnas.

Foi com grande preocupação e muita antecipação que esperou pelo dia da votação.

Quase não teve constituintes. Pelos vistos o movimento da sua família tinha-se estendido ao país. Venceu o Partido dos Surdos.

Outubro 2000

Eleição Presidencial: carta aberta de uma bidera abstencionista, aos que querem mandar na Guiné

Fafali Koudawo

Caros candidatos,

Eu Segunda Té, *bidera* de peixe na Feira di Nhu Djungutu, venho pela presente carta dizer aos dois candidatos que pretendem mandar nos próximos anos, algumas verdades que já não posso calar. A minha idade avança e a minha vida recua. Por isso, quero falar em nome dos meus filhos, antes que seja tarde demais. Espero que os candidatos leiam esta carta e levem em conta uma parte da fala de uma filha do povo.

Sou Segunda Té, filha de Amisson Safim Té e de Arte Cá, *katandera*, hoje aleijada, domiciliada em Prabis com o meu tio materno. O meu pai, Amisson, tinha dois irmãos. Foram fuzilados em 1974 ou 1975, bem não sei. Eles eram tropas no tempo dos Tugas. Graças à recomendação deles, o meu pai trabalhava num quartel de Tugas como ajudante eletricista. Graças a Deus, ele se safou depois da saída dos Tugas. Ele foi mesmo recrutado como eletricista no Ministério da Educação Nacional em 1977. Até agora ele trabalha, mas receia a reforma de que se fala tanto.

O meu pai tem oito filhos, dos quais três herdados dos seus irmãos mortos. Um dos meus irmãos está no Brasil. Ele vendeu quatro talhões de um terreno do nosso tio em Quelélé para poder ir estudar fora do país, pois ele é o único que fez o sétimo ano. Hoje, ele desenrasca-se, não sei como, mas ele telefona pelo menos cada dois ou três meses. Sou casada, tenho cinco filhos. O *kodé* tem dois anos. Dois estudam na escola de Bôr. É a nossa tabanca. Eu fui também à mesma escola antes de ser dada em casamento.

Conto-lhes tudo isso para que não tenham nenhuma dúvida sobre a minha identidade e condição de vida. Assim, vão melhor entender a minha fala.

Eu não votei no dia 28 de junho. Tinha o meu cartão de eleitor guardado em lugar seguro. Não o rasguei como alguns vizinhos enfurecidos pelos últimos acontecimentos violentos no país. Eu queria votar. Nenhum candidato conseguiu convencer-me das

suas boas intenções. Eu tinha um sentimento de dúvida e cansaço geral. Quando ouvi que muitos eleitores ficaram em casa, isso não me surpreendeu. Nós *bideras* estamos sempre em contacto com a população, pois todo o mundo come peixe na Guiné quase todos os dias. Assim, ouvimos todos os dias aquilo que pensa o povo que vem comprar o seu *mafê*.

Neste momento, a maioria das pessoas que falam connosco dizem que o país vai de mal a pior. Eles pensam que os políticos não dizem a verdade e não pensam no povo. Eu penso como eles. Pois, vivo o retrocesso do país diariamente. Por exemplo, quando comecei a escola em Bôr, havia salas de aulas e mesmo uma residência para alguns professores. Agora, a maior parte da escola está feita de *kirintin*. É a maior escola de barracas da capital, a poucos quilómetros do centro da cidade. Quando eu ia à escola, tínhamos carteiras com estruturas de ferro e tábuas de madeira bem rija e lisa. Hoje, os meus filhos que estão na segunda e terceira classes estudam debaixo das árvores, em cercos de *kirintin*. Eles devem construir as suas carteiras cada ano, com pedaços de cibe e tábuas de contraplacado recuperadas em caixas de variadíssimas origens. Se vierem visitar Bôr antes da segunda volta, podereis ver as estacas de cibe ainda plantadas naquilo que foi o recinto das salas de aulas há duas semanas, pois desde o início das chuvas as aulas pararam e as férias foram dadas precipitadamente.

No mês de maio, o meu filho que está em terceira classe voltou da escola em pânico. Uma enorme cobra preta saiu debaixo de uma carteira, fazendo fugir alunos e professores. Era uma cobra cuspidreira. Há muitos destes bichos perigosíssimos nas matas de *bisilon* contíguas à escola. A professora Fátima, minha cliente, que não gosta de fazer greve, mas não recebe tão-pouco o seu salário, disse-me que ela já fugiu três vezes da sua turma este ano. Uma vez, ela viu cair um camaleão perto do quadro, e logo atrás caiu uma cobra verde que perseguia o camaleão. Ela não viu o resto da cena, pois correu, deixando atrás os seus chinelos. E quando não é uma cobra que cai, são dejeções de aves que sujaram os cadernos dos alunos, ou mangas maduras que caem sujando livros de leitura e outros materiais escolares. Como uma criança pode aprender nestas condições? Quando os senhores falam do futuro, quando prometem tantas coisas que nunca serão realizadas em cinco anos, devem também pensar que, para nós em Bôr, a mudança começa simplesmente pelo fim dos cercos debaixo das mangueiras.

Como posso ir votar se ninguém me convence que vai realmente mudar a minha vida e dar esperança aos meus filhos? Em 2000, eu votei em Koumba Yalá porque acreditava que, finda a guerra, o país iria ter uma alternativa. Em 2004, eu escolhi Cadogo porque eu tinha visto o descalabro que levou as pessoas a não receberem os seus ordenados durante quase um ano, em 2002-2003. Em 2005, votei em Nino Vieira porque ele representava a autoridade que devia acabar com o deslize para a anarquia.

Em 2008 votei no PRID, cujos candidatos nos disseram que iriam ajudar Nino a reconstruir o país. Hoje, tenho muitas dúvidas sobre a seriedade da fala dos políticos.

Hoje, estou com medo porque a violência é a linguagem que mais se ouve no país. Quando cidadãos importantes morrem sem que haja nenhuma reação que nos possa dar confiança, quando o cidadão perde os seus bens por causa de agressões dos ladrões que já não receiam as autoridades policiais nem judiciais, quando o cidadão perde o seu bem porque o mais rico é mais forte e ganha todos os casos de flagrante injustiça, quando os filhos vão à escola só para não ficarem em casa, quando os funcionários não recebem os seus vencimentos, quando as *bideras* não podem vender por falta de clientes, quando não há nenhuma rede elétrica em Bôr, a sete quilómetros da maior central elétrica do país que nem consegue iluminar a praça entregue às trevas... para que serve o voto de uma cidadã como eu?

Eu gostaria muito de votar no dia 26 de julho, mas quero saber para que serve o meu voto. Vai ainda ser como «*mon di sal na iagu?*», isto é, inútil?

Caros candidatos, não fiquem zangados com a fala magoada de uma cidadã cansada de ser considerada *punduntun*, cujo marido, pedreiro, não tem trabalho regular porque as obras de construção civil são parcas neste país economicamente deprimido, cujos filhos estão constantemente doentes por causa das más condições de vida e dos deficientes cuidados sanitários, cujo futuro não se vislumbra risonho porque o país caiu tão baixo que serão necessários vários anos de esforços para o tirar da lamaceira.

Caros candidatos, eu gostaria de votar no dia 26 de julho, pois o meu cartão está bem arrecadado num saquinho de plástico ao abrigo da humidade que invade a nossa casa neste momento, mas deem-me esperança num amanhã melhor, pois, segundo dizem as religiosas que dão complementos alimentícios às nossas crianças em Cumura, nós devemos ainda ter esperança. Mas, eu pergunto: em quê, em quem?

Carta aberta de uma bidera abstencionista, publicada no *Jornal Kansaré*,
n.º 179 de 22 de julho de 2009.

No princípio era a gota... era o grão...!

Odete Costa Semedo

No princípio não havia segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses ou anos bem definidos como agora. Era o começo! Havia um pingo que pingava, escorria, lagoava, passava, era sorvido e reaparecia. Havia a chuva que caía em baques, ia e voltava. Havia o sol que nascia, se levantava, ardia, decaía para voltar a ribar. Mas, um dia, de tanto ver a areia a cair, grão a grão, a chuva miúda a fintar as folhas borrifando, o bico do passarinho debicando, grão a grão, o milho triturado e grãosinhos de arroz, o velho de todos os tempos, medindo os seus passos – nos quais se sentiam o peso de muitas travessias – ali, naquele cair de grãos e gotas, puxou até junto de si as palavras ancestrais e disse: tudo isto é tempo! É tempo porque tem pó; é tempo porque *ter* edifica-se a partir do pó e da pedra e *ser* se constrói da origem ao chão que nos espera lá... com gotas, com grãos, deixando tudo correr, conforme ditaram as palavras ancestrais.

A partir desse dia, grãos que caem, gotas que pingam, gotinhas que borrifam; o pó, a terra que se deixa escorrer por entre os dedos das mãos, a areia que se deixa levar pelo vento viraram tempo e movem sem parar. O Homem-grande não quis que o tempo se fechasse, pois se assim fosse fechar-se-ia sobre si mesmo. Ele quis que o pó-tempo, o tempo-grão ou o tempo-gota se fundissem apenas em um só «tempo» e assim movesse sem parar; esse tempo jamais iria fechar-se, porque ao chegar perto do fecho do anel entraria numa roda vida, espiralando, espiralando... espiralando. E isso seria o verdadeiro Tempo.

O Mais-velho deixou que o tempo ditasse as gotas de cada um, em qualquer lugar. Assim, o tempo emprestou a cada um de nós o seu nome, para olharmos à nossa volta, para não nos enclausurarmos à volta do nosso corpo-umbigo.

O tempo passou a acompanhar-nos, para que possamos compreender o seu nome

– tempo, aquilo que tem pó – e o seu movimento. E, enquanto companheiro, o tempo nos anima, mas desespera-nos, igualmente, por isso muitas vezes tomamos o tempo para nós mesmos, como se fôssemos nós uma *padida* egoísta fazendo dele o nosso filho predileto, dispondo-nos de todos os seus grãos e gotas. Outras vezes, agindo como se fôssemos filhos do tempo, esperamos que ele cure as nossas mágoas, sare as nossas feridas, limpe e faça desaparecer as cicatrizes com que a vida nos vai escoriando, e ficamos quedos... muito serenos à espera das suas obras... das obras do Tempo: do tempo que recusa a passar, do tempo carrasco que nos faz enfrentar intempéries, seu grande inimigo, do tempo mágico portador de bons presságios... o tempo curandeiro e *tcholonadur*...

Deus, o Homem-grande, também dono do tempo, naquele dia...
acordou bem disposto
chamou os seus anjos deuses *irans Natsi-Batsi*
ajudantes lesto e disse:
hoje é dia da criação
olhou olhou pegou num punhado de terra lançou no mar
e das águas fez emergir outro bocado de terra
balançou balançou
buliu nela e quando parou
fizeram-se pequenas fendas
dessas fissuras saíram água a correr fininho fininho
eram rios e riachos do meu chão

Deus suspirou, suspirou profundamente
e fez-se uma brisa... uma aragem que corria não lesto-lesto
ia e vinha ora sonora ora numa acalmia
ia, vinha, sussurrava
que só o sentido sentia
Deus pensou em árvores e *pastros* alimárias do chão
da terra e do mar
pensou grande e nasceram *poilões cabaceiras* pés de cola
pensou grande grande e vieram *lagartu pis-bus vaca d'água*
pensou delgado saíram palmeiras coqueiros *sibes*
pés de frutas... frutas que nascem a rastejar
o *foli* se rodeou na *malila* e lastrou parece seios suspensos

De tão contente com a sua obra

Deus chorou muito de tanta comoção
e foi a chuva...
muita chuva grossa e delgada finiiinha
Deus calou-se para respirar suspirar e olhar à volta
fez-se o tempo de seco
De tão bela que era a sua criação
Deus calou-se mas voltou a chorar
então fez-se o tempo de seco mais uma vez
e outra vez o tempo de chuva
Foram seis meses de lágrimas de Deus
seis meses que deixaram o chão florido
as sementes rebentaram-se
abriram o chão e espreitaram a terra
...as que não saíram compenetrados na terra húmida
de lá pariram seus filhos
rizomaram sem começo nem fim e espalharam-se
filhos de batata-doce filhos de mandioca
filhos de inhame filhos de *manfafa*
mergulhados na terra esperaram que mãos de mulheres
e de homens de lá os arrancassem
Já não eram sementes
já não eram só rebentos
já não eram apenas frutos maduros
eram filhos e linhagens
para alimentar o corpo e a alma das gentes
garantir a continuidade das *djorson*
firmar com a sua bênção e gosto *sabi* todas as linhagens

Seguiram-se mais seis meses
entre o frescor de *kunfentu* e a quentura da língua-de-fogo-do-sol
o chão sugou a água arrecadada
lambeu toda a humidade para adormecer a sede
alimárias e palhas e plantas se metamorfosearam
os riachos pareciam correr mais lesto absorvidos pelo tempo quente
as águas viraram mais mornas
nos mangais desovaram camarões
as ostras encostaram-se nos *tarafes* e pariram por dentro filhos e pérolas
nas areias brancas lingueirões *kombe-fina*

gandin e *kuntchurbedja* cresceram nas suas conchas búzios
e espalharam a sua beleza na orla do mar
na lama preta *kakri* e caranguejo surripiavam o limo
e Deus olhava encantado e sereno a sua obra

Agora que as orlas estão enfeitadas
agora que as pérolas cresceram
e brilham
agora que as palmeiras e coqueiros se deixam pentear pelo vento
agora que as papaieiras, mangueiras e goiabeiras pariram seios suculentos
agora que dos riachos e olhos de fontes correm água doce e límpida...
Agora que pandanáceas e *malilas* se irmanaram
agora que os mangais se rizomaram
e entremearam a terra e o mar
agora que filhos de alimentos saíram debaixo da terra
pelas mãos de mulheres e de homens
se juntaram em harmonia com os que se sacudiram do chão
agora que alimárias e gentes têm o seu lugar...
agora que grãos e gotas se transformaram em Tempo...

Deus pegou no seu *kanhoto*
tritou duas pedras fez-se o relâmpago
acendeu o cachimbo
fumou e apareceram as nuvens
eram rostos de homens e de animais
de plantas e de coisas mais
Deus olhou e viu que sobrava um pedacinho para compor
mal nela pegou escapou-se-lhe das mãos e caiu
estalando-se na água
dali saíram pedaços de terra entrecortadas por riachos rios
e águas do mar de fora
nasceram as ilhas Bijagós Komo Jeta Pecixe...
e todas as ilhotas espalhadas por Cacheu Bolama Quinara e Tombali
agora que muito estava feito... Deus olhou...

... onde estão as gentes para abraçar tudo isso?
Eram poucos os que ali estavam
Nhor Deus não tinha mais barro de uma só cor
para botar no seu forno de criação e terminar a sua obra

Sobraram-lhe bocados de barro de várias cores. Que fazer?
Chamou *Natsi Batsi* – vem ajudar com esse barro!
Era compor tal como fez
tal como havia feito em outros cantos do seu mundo.
Nhor Deus arremessou a sua bengala com quanta força tinha
e onde a lança fincou foi o limite do meu chão da minha terra
e do forno de Nhor Deus saíram gentes...
em cada canto várias cores tons e sons
gente de muitas raças muitas línguas
muitas danças e cantares e se misturaram com os primeiros ancestrais

Deus soprou o chão
pensou branco
nasceu o algodoeiro
espalhou-se do norte a leste
o algodoeiro engravidou...
engravidou barriga grande
pariu algodão branco *fandan* qual cabelos de homem grande
do algodão as linhas rolaram pelas mãos de mulheres
das linhas bandas das bandas panos
outras mãos trouxeram índigo
outras cores outros tons
que se juntaram ao vermelho das sete pedras de doli
Deus disse: eis o que vos acompanhará no nascimento
nas festividades e na morte: *panu di pinti*, o pano de tear

Assim foi e assim se vê ainda hoje
algodoeiro
algodão
linha
urdidura
ficial tecelão de mãos lestos
pano e terra
Aconteceu tal e qual
ninguém tirou ninguém colocou nem sal
Assim o pano assim a história
assim as gentes assim os cantos assim os contos

assim a tessitura das palavras ancestrais com os seus avessos
assim o pó-tempo o tempo-grão o tempo-gotas se movimentam sem parar
assim a vida assim a morte assim a vida
assim o tambor assim o *bombolon* e *dondon*
assim o tom assim a *tina* assim as vozes
Assim se fez a minha Guiné... que traz Bissau por dentro

Glossário

Bombolon – tambor, feito de um tronco de árvore, usado para transmitir mensagens nas tabancas e utilizado nas cerimónias fúnebres para acompanhar o ritual.

Branco fandan – branco alvo.

Cabacera – árvore de grande porte, que vive nos sítios secos; baobá; embondeiro; *adansónia digitata*.

Sibes – palmeira-leque.

Djorson – linhagem.

Dondon – instrumento de percussão.

Foli – fruto silvestre usado na confeção de sumos e licores (conhecido por maboque em Angola).

Gandin – molusco.

Iran – divindades tradicionais. Espírito sagrado.

Kakri – caranguejo violinista.

Kanafistra – canafístula.

Kanhoto ou kanhutu – cachimbo.

Kombe-fina – molusco bivalve.

Kunfentu – invernia.

Kuntchurbedja – molusco.

Lagartu – crocodilo.

Lesto-lesto – muito rápido.

Malila – sipó.

Manfafa – tubérculo da família do inhame.

Natsi Batsi – todo poderoso na língua manjaca.

Panu di pinti – pano de tear tradicional guineense.

Pastros – pássaros.

Pé de cola – árvore que dá nozes de cola de mascar.

Pés di bissilão – árvore de grande porte, cuja madeira é muito usada na confeção de móveis.

Pis-bus – peixe-boi

Poilão – Árvore secular de grande porte, é também considerada árvore sagrada, considerada morada de espíritos e lugar de cerimónias tradicionais.

Sabi – saboroso, maravilhoso.

Tarafes – mangal, manguezal.

Tina – Instrumento de percussão feito de metade de um barril de pinho em que se coloca água e se insere uma cabaça dentro e se toca para produzir sons durante as festas das coletividades femininas.

Vaca d'água – hipopótamo.

A mulher do Barulá

Filomena Embaló

- Taíbooo!
- Nam?
- É a terceira vez que te chamo!

Taíbo largou precipitadamente a corda de saltar e foi a correr responder à mãe. Quando Binta prolongava a última sílaba do seu nome era sinal de impaciência e que ela devia despachar-se a ir ter com ela. Caso contrário viria buscá-la com um puxão de orelha, bem doloroso. Binta estava já à porta da moransa com a cabaça à cabeça e Djenabo, a irmãzinha kode de Taíbo, às costas. Ia à cata da água na fonte, como todas as manhãs, logo cedo. Taíbo acompanhava-a para ajudá-la a trazer Djenabo no regresso, enquanto a mãe carregava a cabaça da água. Mais tarde, quando as suas forças lhe permitissem, seria ela a encarregar-se dessa tarefa, sozinha. Por enquanto parecia-lhe uma obrigação agradável, que fazia com prazer, como se fosse um passeio. A mãe seguia à frente e ela ia saltitando atrás, parando de vez em quando para apreciar à sua volta uma ou outra coisa que lhe parecesse interessante: uma borboleta colorida, voltejando por cima da sua cabeça ou uma cabra desgarrada do rebanho, aos balidos chamando pelos outros. Depois corria para apanhar a mãe, que jamais esperava por ela. «Tenho mais que fazer do que ficar aqui à tua espera!», dizia-lhe sem abrandar o passo, quando Taíbo lhe pedia que fosse mais devagar.

Quando chegaram à fonte, nessa manhã, reinava uma grande algazarra no seio do mulherio, que também viera à cata da água. Ao verem Binta a aproximar-se, calaram-se todas e uma delas falou bem alto para que fosse ouvida:

- A Binta irá certamente ajudar-nos!
- O que se passa? – indagou a interpelada admirada. – Em que posso eu ajudar?
- O Saini e a Mariama vão ter que deixar a tabanca! – disse uma das mulheres.
- Porquê?

– Então não sabes o que se passou?

– Não!? – Binta arregalou os olhos, como era seu hábito, quando alguma coisa lhe escapava.

– As cabras do Saini comeram toda a hortaliça do lugar do Calilo e ele não quer pagar os prejuízos. Há dois anos atrás, aconteceu o mesmo e as coisas acabaram por ficar sem reparação. Mas desta vez o Calilo apresentou queixa ao Chefe da tabanca que decidiu que o Saini terá que se mudar para um outro lado, se não pagar os estragos. A Mariama está desesperada! Diz que o marido não tem dinheiro e não sabem para onde poderão ir. Com essas cabras indisciplinadas, nenhuma tabanca vai aceitá-los!

– É bem feito que corram com eles! – Gritou uma outra mulher. – Por que razão não tomam conta das suas cabras como toda a gente faz?! Até parece que fazem de propósito!

– Nisso tens razão, parece mesmo provocação! – Aquiesceu Binta – mas deve haver uma outra alternativa à expulsão deles...

– Era isso que algumas de nós queríamos te pedir... O teu marido poderia falar com o irmão, e pedir-lhe que mudasse a pena...

– Vou ver o que posso fazer – concluiu Binta, com segurança.

Naquele instante Taíbo sentiu-se orgulhosa da mãe! Bastara uma palavra sua para que a barafunda acabasse! Ela continuava serena como se nada tivesse passado, segura do seu poder, perante os olhares admirativos das outras, cujos maridos em quase nada podiam influenciar o Régulo da tabanca. Encheu a cabaça de água, entregou Djenabo à filha e tomou a direção de casa.

Binta era a terceira mulher de Serifo Baldé, irmão e barulá do Régulo de Maná. Era alta e esbelta e vestia-se com gosto. Ela mesma escolhia os modelos para os seus bubus bordados e komples que Saico, o velho costureiro da tabanca, cosia com deleite por apreciar o bom gosto da sua cliente. Nunca se esquecia do lenço a combinar, amarrado de um jeito que até parecia um chapéu. «Uma mulher deve cuidar da sua imagem», dizia à filha quando ela vinha sentar-se ao seu lado, para vê-la escolher a roupa que usaria numa ocasião especial. Era a mulher mais elegante da tabanca e por isso alvo de muita inveja por parte das outras, que a achavam pretensiosa. Para elas Binta não passava de uma impostora, que agia assim só para chamar a atenção do marido. Serifo Baldé conhecera-a numa ida a Sintchã Baciro e, pelo que consta, ficara subjugado pela sua beleza. Um mês mais tarde, Binta chegava à tabanca feita noiva nova. Ele mesmo tratara do casamento e, ao que parece, sem ter consultado as suas duas mulheres. Tinha uma certa preferência por ela, que mal conseguia dissimular, embora se esforçasse por isso.

Quando chegaram a casa vindas da fonte, Binta parecia preocupada. Mariama era sua prima irmã e a perspectiva de a ver numa afronta inquietava-a. A sua expressão

só se desanuviou depois de ter chamado o marido à parte, após a djanta. Foi ele que adotou um ar sério depois de se ter separado dela. Binta reapareceu serena, no seu jeito habitual, como se tivesse transferido para os ombros do marido o peso que lhe esmagava o peito.

Foi com um ar preocupado e um passo apressado que Serifo se dirigiu à moransa do Régulo que ficava na tabanca vizinha. Não seria coisa fácil convencer o irmão a mudar a decisão, pois sabia que este não tinha Saini em muita estima desde os tempos em que, ainda rapazes, disputaram-se por causa de uma mesma badjudá. Ainda por cima havia que convencer também o chefe da tabanca a voltar atrás com o seu veredito. Ao aproximar-se da moransa, viu de longe que Mamadú, o Régulo, não estava só no bentém. O fumo que saía do seu kanhutu era sinal de que a pequena assembleia analisava uma questão de suma importância, pois Mamadú só fumava quando precisasse de se concentrar para tomar uma decisão importante. Vir falar do problema das cabras do Saini num momento desses não seria a decisão mais acertada. Mas mesmo assim, encheu-se de coragem e aproximou-se.

– Salamalecum – saudou tocando com a mão direita no seu peito.

– Malecumsalam – responderam em unísono os presentes.

– Peço desculpas se vos interrompo... – disse, indo direto ao assunto, deixando de lado o ritual das saudações individuais em que cada um indaga sobre a vida da moransa dos outros e dá notícias sobre a sua própria família, num compasso marcado por «djam'tuns» que vão sendo pronunciados cada vez mais discretamente.

– Sabes bem que estamos ocupados, mas se nos interrompes é porque deves ter um motivo muito forte – redarguiu Mamadú.

– Bem... Na verdade, o que aqui me traz pode parecer irrisório comparado com a questão que vocês estão a debater...

– Diz o que te traz e deixa-te de rodeios! – ordenou o irmão com um ar impaciente.

– É sobre o Saini e a história das cabras...

– Mas esse problema já foi resolvido pelo chefe da tabanca! O que é que há mais? – retorquiu o Régulo.

– É precisamente a decisão do Corca que causa problema... O Saini tem que abandonar a tabanca com a sua família e as cabras e não sabe para onde ir! Queria pedir-te que interviesses para que essa decisão seja anulada e definisses um outro castigo...

– Serifo, sabes bem que não gosto de intervir na gestão dos problemas dessa natureza das tabancas. Isso é da competência de cada chefe. Não é a primeira vez que o Saini cria confusão por causa das suas cabras. Ele teima em não querer amarrá-las e deixa-as andarem por todo o lado. Não tenho tempo para me ocupar disso agora!

Serifo retirou-se sem acrescentar mais uma palavra. Sentiu que não estava à altura para fazer face ao irmão. Regressou à sua tabanca cabisbaixo, sem saber o que dizer a Binta que tinha depositado toda a sua confiança nele.

– O Mamadú recusou-se a mudar a sentença? – perguntou-lhe incrédula a mulher quando lhe contou a conversa tida com o irmão – Isto não vai ficar assim, não! Amanhã irei eu mesma falar com o teu irmão. Como pode ele aceitar a expulsão de membros da sua própria família?

– Não creio que consigas convencê-lo. Trata-se do Saini... Ele não gosta dele por causa de velhas rivalidades – tentou dissuadi-la o marido.

– Ora aí está! Precisamente por ser por causa de velhas histórias de kumbosadia não é justo que a sentença seja dessa natureza. Já imaginaste um só instante que as outras tabancas poderão rejeitá-lo também por causa do motivo que o leva a deixar a nossa? Amanhã bem cedo irei falar com o Mamadú!

Quando o sol despontou na manhã seguinte, Binta estava já pronta para a sua viagem até à moransa do cunhado. Vestiu-se a rigor, escolhendo o melhor dos seus koples. O lenço elegantemente amarrado à volta da cabeça, deixava sair quatro grossas tranças que contrastavam com os brincos coloridos e longos que pendiam das suas orelhas. Serifo, ao ver a mulher naquele aparato, sentiu uma ponta de orgulho porém mitigado por uma ponta de ciúmes, pois sabia o efeito que Binta provocava em todos os homens.

– Irei contigo – disse-lhe.

– Não! Irei sozinha. A tua presença só atrapalharia. Pedirei a um dos rapazes que me acompanhe – respondeu decidida.

Montada num burro e acompanhada por Abasse, filho de Serifo e Djuma, sua primeira mulher, Binta dirigiu-se à tabanca do Régulo com a firme convicção de que conseguiria safar aquela mistida e voltar com uma nova sentença para o caso das cabras do Saini. Ao transpor o kirintin da moransa de Mamadú, rejubilou-se quando viu o cunhado sozinho sentado no bentém e matabichando o seu incontornável badadji da manhã. Mamadú apercebeu-se da sua presença e levantou-se logo para acolhê-la. Binta aproximava-se com a ligeireza e a elegância de uma gazela.

– Salamalecum! – disse a cunhada.

– Malecumsalam! – respondeu o Régulo aproximando-se dela.

– Como vai essa saúde? – perguntou Binta, dando início aos cumprimentos.

– Djam'tum. – redarguiu o Régulo.

– E a tua mulher Djenabu?

– Djam'tum.

– E a Aua?

– Djam'tum.

E assim prosseguiram até que cada um se inteirasse da saúde de todos os membros da família do outro, não esquecendo de perguntar como iam as colheitas e as alimárias... Terminadas as praxes de boas-vindas, Mamadú, que raramente recebia a visita da cunhada sem ser acompanhada por Serifo, deixou escapar a sua curiosidade:

– Cunhada, o que te traz por cá a uma hora tão matinal e sem a companhia do teu marido? Não me digas que vocês se zangaram? – gracejou para esconder o seu ar intrigado.

– Não, não nos zangamos. Sabes bem que não tenho motivos para me zangar com o teu irmão...

– Como também sei que se fosse o caso tu jamais aceitarias que outros resolvessem o teu problema – acrescentou Mamadú, rindo, pois conhecia bem a reputação de bicha fera da cunhada, muito senhora do seu nariz.

– Ainda bem que sabes disso! – disse ela retribuindo com uma risadinha. – O que me traz cá – disse, enquanto se sentava na turpesa que o cunhado lhe indicava – é essa história do Saini e das suas cabras...

– Ah! Eu devia desconfiar! Tenho a certeza que foste tu que enviaste o Serifo ontem... – enquanto falava Mamadú agitava o indicador direito em direção a Binta. – Mas que queres que faça se o Corca já tomou uma decisão? É ele o chefe da tabanca.

– E eu que pensava que tu fosses o Régulo de todo o Maná!... Que desilusão a minha! – aventurou-se a cunhada, olhando-o nos olhos e fingindo um grande desprezo.

– Mas eu sou o Régulo de todo o Maná! – respondeu num tom mais elevado e manifestando uma certa irritação. Não se tratasse de Binta já teria corrido com a visitante. Mas aquela mulher tinha um poder qualquer que lhe escapava e ao mesmo tempo o subjugava.

– Ai é? Então prova-me agindo como um Régulo e não como um antigo rival! – provocou, num desafio que sabia ser perigoso. A qualquer momento ele poderia correr com ela e com isso criar problemas a Serifo. Porém Binta não vacilou um só instante e continuou a fixá-lo ostensivamente. Ela sabia que tinha ido longe demais, ultrapassando os limites permitidos a uma mulher e ainda mais em relação a um Régulo. Mas ao mesmo tempo sentia que se quisesse salvar a família da prima, seria ali ou nunca. Mamadú desviou o olhar e deixou escapar um suspiro. Passou a mão pela cabeça pelada e recostou-se na sua cadeira de descanso. Como se sentia ridículo! Deixar-se desrespeitar por uma mulher, pela mulher do seu irmão mais novo, ainda por cima! Que afronta tão grande! Mas Mamadú não se atreveu a tomar a decisão que se impunha. «Que mulher!», pensou. «Será ela assim com o Serifo no seu dia a dia?» No seu íntimo travava-se uma luta entre o exaspero e a admiração que a cunhada provocava em si. Permaneceu calado ainda por alguns momentos que pare-

ceram uma eternidade para Binta. Por fim, esfregando o rosto com ambas as mãos, acabou por falar:

– Anularei a decisão do Corca apenas com uma condição: que sejas tu a responsável se as cabras do Saini voltarem a criar confusão na tabanca. Essas cabras estarão, a partir de hoje, sob a tua responsabilidade. A ti caberá vigiá-las de agora em diante. E o Saini terá que dividir com o Calilo, neste e no próximo ano, as suas colheitas hortícolas e oferecer-lhe uma cabra para cada uma das duas próximas festas religiosas.

Binta respirou aliviada e mostrando já uma certa docilidade respondeu ao cunhado:

– Aceito as tuas condições. Podes crer que tudo farei para que essas cabras não voltem a estragar o lugar de ninguém. Agradeço a tua compreensão e o Saini ficar-te-á eternamente grato pela tua condescendência. Agora tenho que ir andando. Sou eu que tenho o fogão esta semana e a manhã já está avançada.

Levantou-se e ajeitou a prega da saia. Com a elegância de uma gazela apartou-se do cunhado que permaneceu no kirintin, provavelmente a tentar compreender a cena que acabara de viver. Entretanto ouviu Binta a dizer enquanto se afastava: «Deus é grande!». Mas ela não pôde ouvir o comentário que Mamadú sussurrou entre dentes: «E tu não ficas atrás!»

Glossário

Badadji – prato feito com arroz cozido (bem mole) que se mistura com leite coado (espécie de iogurte), e pode levar manteiga ou óleo de palma.

Badjuda – moça.

Barulá – conselheiro do Régulo.

Benten – estrado de kirintin, mais ou menos alto, que serve para vigiar os cultivos ou para secar os produtos (Scantamburlo, 2003: 310); a mesma estrutura, numa altura menor é usada pelos habitantes de uma moransa para reuniões, conversas e é também onde em geral são recebidas as visitas.

Bubu – camisa.

Djanta – almoço.

Impostora – atrevida.

Kanhutu – cachimbo.

Kirintin – entrelaçado de tiras de bambu ou de folhas de palmeira utilizado para vedar; cerca (Scantamburlo, 2003: 310).

Kode – mais novo(a), caçula.

Komple – vestuário feminino composto de duas peças, saia e blusa.

Kumbosadia – rivalidade.

Lugar – horta.

Moransa – conjunto de habitações da mesma família.

Nam (t. fula) – mamã.

Noiva nova – nova esposa, a última esposa.

Régulo – rei, autoridade máxima tradicional.

Safar mistida – resolver uma questão.

Turpesa – pequeno banco.

Referências bibliográficas

- AAVV (1973), *Poilão*. Bissau: Edição do Grupo Desportivo e Cultural dos Empregados do Banco Nacional Ultramarino (Apresentação de Aguinaldo de Almeida).
- ___ (1977), *Mantilhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau*. Bissau: Conselho Nacional de Cultura (1.ª edição).
- ___ (1978), *Momentos primeiros da construção. Antologia dos jovens poetas*. Bolama: Imprensa Nacional da Guiné-Bissau (edição do Conselho Nacional de Cultura).
- ___ (1979), *Os continuadores da revolução e a recordação do passado recente*. Bolama: Imprensa Nacional da Guiné-Bissau.
- ___ (1990), *Antologia poética da Guiné-Bissau*. Lisboa: Editorial Inquérito (Prefácio de Manuel Ferreira).
- ___ (1993), *Mantilhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau*. Bissau: Conselho Nacional de Cultura (Prefácio de Hélder Proença).
- ___ (1996), *Kebur. Barkafon di poesia na kriol*. Bissau: INEP (coord. Moema Parente Augel).
- ___ (2004), *Contos da cor do tempo*. Bissau: Ku Si Mon.
- ___ (2010), *Contos do mar sem fim: antologia afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas (org.). Guiné-Bissau: Ku Si Mon; Angola: Chá de Caxinde.
- Afonso, Maria Fernanda (2004), *O conto moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.
- Almada, André Álvares de (1946 [1594]), *Tratado breve dos rios de Guiné*. Lisboa: Edição Nova de Luís Silveira.
- Almeida, António de (1952), «Da medicina gentílica dos bijagós», in *Actas da II Conferência Internacional dos Africanistas Ocidentais em Bissau (1947)*. Lisboa: Junta de Investigações Coloniais.
- Álvares, Manuel (1616), *Etiópia menor* (Transcrição de Luís de Matos). Lisboa: policop.
- Amâncio, Iris Maria Costa; Gomes, Nilma; Jorge, Miriam (2009), *Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Andrade, Mário Pinto de (1975), *Antologia temática da poesia africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa (Vol. I «Na noite grávida de punhais», e Vol. II «Canto armado»).

- Appia, Béatrice (1944), «Note sur le génie des eaux en Guinée», *Journal de la Société des Africanistes*, 14 (1), pp. 33-41.
- ___ (1965), «Les forgerons du Fouta-Djallon», *Journal de la Société des Africanistes*, 35 (2), pp. 317-352.
- Appiah, Kwame Anthony (1997), *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Araújo, Waldir (2008), *Admirável diamante bruto e outros contos*. Lisboa: Livro do Dia.
- ___ (2009), «Poesia africana: Guiné-Bissau». Disponível em: http://www.antonio-miranda.com.br/poesia_africana/guine_bissau/waldir_araujo.html. Acedido a 15 de agosto de 2009.
- Aristóteles (1986), *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Augel, Johannes; Cardoso, Carlos (1996), *Transição democrática na Guiné-Bissau e outros ensaios*. Bissau: INEP.
- Augel, Moema Parente (1997), *Ora di kanta tchiga. José Carlos Schwarz e o Cobia Djazz*. Bissau: INEP.
- ___ (1998a), *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP.
- ___ (1998b), «Guiné-Bissau ka pudi kaba». Site na internet: [hppt://www.uni-bielefeld.de/sdrc/homesdrc](http://www.uni-bielefeld.de/sdrc/homesdrc).
- ___ (2005), *O desafio do escombro: a literatura guineense e a narração da nação*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras-UFRJ. (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, na especialidade das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa).
- ___ (2007a), «Posfácio: cantopoema do disassosego», in Odete Costa Semedo, *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, pp. 185-198.
- ___ (2007b), *O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond.
- ___ (2008), «Os segredos da “barraca”. A representação da nação na literatura de guerra da Guiné-Bissau», *Revista Crioula*, n.º 4, novembro.
- Augusto, João (1936), *África da vida e do amor na selva*. Lisboa: Momento.
- Aurigemma, Pascoal D'Artagnan (1996), *Djarama e outros poemas*. Bissau: INEP (Série literária, Coleção Kebur, v. 5).
- Bakhtin, Mikhail (1993), *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec.
- Barbosa, Rogério Andrade (1991), *No Ritmo dos Tantãs: antologia poética dos países africanos de língua portuguesa*. Brasília: Thesaurus (1.ª edição, 1988).
- Barros, Filinto de (1997), *Kikia Matcho, o desalento do combatente*. Bissau: Instituto Camões, Centro Cultural Português de Bissau.
- Barros, Marcelino Marques (1900), *Litteratura dos negros: contos, cantigas e parábolas*. Lisboa: Typographia do Comércio.
- Bhabha, Homi K. (1992), «A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo», in Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 177-203.
- ___ (1998), *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

- Boal, Augusto (2005), *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (1.ª edição, 1975).
- Borgomano, Madeleine (1998), *Ahmadou Kouroma, le «guerrier» griot*. Paris: L'Harmattan.
- Brecht, Bertolt (1978), *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cabral, Amílcar (1978), *A arma da teoria. Unidade e luta I*. Lisboa: Seara Nova (1.ª edição, 1977).
- ___ (1980), *A arma da teoria*. Rio de Janeiro: Codecri. (Coordenação de Carlos Comitini).
- ___ (1999), *Nacionalismo e cultura*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento (edição de Xosé Lois Garcia).
- Cabral, Rui Jorge Dias (1998), *Os marinheiros da solidão*. Bissau: INEP (Série literária, Coleção Kebur, v. 7).
- Cabral, Vasco (1981), *A luta é a minha primavera*. Oeiras: Africa Editora.
- Camará, Sory (1992), *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots na société malinké*. Paris: ACCT/Karthala.
- Candido, Antonio (1981), *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- ___ (2000), *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Vol. I: 1750-1836; Vol. II: 1836-1880. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Cardoso, Boaventura (1980), *O fogo da fala*. Luanda/Lisboa: União dos Escritores Angolanos/Edições 70.
- ___ (2009), «Deus e Deuses em *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe», in Don Barnes, Inocência Mata, Vicky Hartnack (coord.), *When things came together. Studies on Chinua Achebe*. Lisboa: Mercado de Letras Editores, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, pp. 99-106.
- Cardoso, Carlos (1998), «Estado e nação: para uma releitura da construção nacional na Guiné-Bissau», in Fundação Amílcar Cabral (org.), *Que Estados, que nações em construção nos cinco. Colóquio internacional*. Praia: Fundação Amílcar Cabral, pp. 87-102.
- Castro, Fernanda de (1925), *Mariazinha em África*. Lisboa: Imprensa Literária Fluminense.
- Castro, Fernanda de (1928), *O veneno do sol*. Lisboa: Tip. da Empresa do Anuário Comercial.
- Celan, Paul (1996), *Arte poética. O meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia (Tradução de João Barrento).
- Césaire, Aimé (1983), *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.
- ___ (2004), *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine.
- Chaball, Patrick (1994), *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega.
- Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphael (1991), *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*. Paris: Hatier.
- Chamoiseau, Patrick (2006), *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- Chartier, Roger (2002), *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2003), *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio (24.ª edição).
- Có, Meio-Dia Sepa Maria Ié (2002), *Os testemunhos di Mbera*. Bissau: Direcção Geral da Cultura.

- Condé, Maryse; Cottenet-Hage, Madeleine (org.) (1995), *Penser la créolité*. Paris: Karthala.
- Cosme, Leonel (2001), *Crioulos e brasileiros de Angola*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Costa, Manuel da; Ernesto, Mário António (2001), *Olhar de mulher*. Lisboa: Contra-Regra.
- Costa, Manuel da (1993), *A força da vontade*. Bissau: Edição de autor.
- Couto, Hildo Honório do (2007), *Ecolinguística: estudo das relações entre língua e meio ambiente*. Brasília: Thesaurus.
- Couto, Mia (2001), «A língua portuguesa em Moçambique», in Elias J. Torres Feijó, *Do músculo da boca – encontro galego no mundo – Latim em pó e as/os autoras/es*. Santiago de Compostela: Universidade de Compostela.
- Dalcastagné, Regina (1996), *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Dáskalos, Maria Alexandre; Apa, Livia; Barbeitos, Arlindo (2003), *Poesia africana de língua portuguesa (Antologia)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Duarte, Dulce Almada (1998), *Bilinguismo ou diglossia? As relações de força entre o crioulo e o português na sociedade cabo-verdiana*. Prais: Spleen Edições.
- Duarte, Fausto (1934), *Auá. Novela negra*. Lisboa: Livraria Clássica.
- Eliade, Mircea (1997), *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Embaló, Filomena (1999), *Tiara*. Lisboa: Instituto Camões.
- ___ (2005), *Coração cativo*. São Tomé e Príncipe: UNEAS.
- ___ (2008), «O crioulo da Guiné-Bissau: língua nacional e factor de identidade nacional», *Revista Pápiá*, 18, pp. 101-107.
- Fanon, Frantz (1980), *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa (1.^a edição, 1964).
- ___ (1983), *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Livraria Fator.
- Feijó, Elias J. Torres (2001), *Do músculo da boca – encontro galego no mundo – Latim em pó e as/os autoras/ES*. Santiago de Compostela: Universidade de Compostela.
- Ferreira, Adriano Gomes (1978), «Ramedi ku ka ta kura», in *Na cambança*. Lisboa: Produção de Valentim de Carvalho. LP.
- ___ (2007), «Djan Djan», in *Ar puro*. Islândia: Produção de Adriano Atchutchi, Zé Manel e Juca Delgado. CD
- Ferreira, Manuel (1975), *No Reino de Caliban*. Vol. 1. Lisboa: Seara Nova.
- ___ (1977), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (vols. I e II).
- ___ (1987), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática.
- Fonseca, Domingos da (1997), *Os Mancanha*. Bissau: Ku Si Mon.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares (2003), «Desposseção da língua do outro: Guimarães Rosa e seus comparsas africanos», in Lélia Parreira Duarte (org.), *Veredas de rosa II*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, pp. 499-505.
- ___ (2006a), «Revoluções da linguagem no campo da literatura», *Scripta*, v. 10, n. 19, pp. 54-68.
- ___ (2006b), «Reflexões sobre a linguagem poética», in Wander Emediato, Ida Lúcia Machado, William Menezes (org.), *Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Belo Horizonte: NAD/FALE-UFMG, pp. 227-236.

- Freire, Paulo; Guimarães, Sérgio (2003), *África ensinando a gente: Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. São Paulo: Paz e Terra.
- Freire, Paulo (1984), *Cartas à Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Geertz, Clifford (2001), *O saber local*. Petrópolis: Editora Vozes (4.ª edição).
- Giddens, Anthony (1991), *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp (2.ª edição).
- Gilroy, Paul (2001), *O Atlântico negro – modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: UCAM/CEAA (34.ª edição).
- ___ (2007), *Entre campos. Nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume.
- Glissant, Edouard (1981), *Le Discours antillais*. Paris: Editions de Seuil
- ___ (1996), *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Gomes, Aldónio; Cavacas, Fernanda (1997), *A literatura na Guiné-Bissau*. Trajouce: Linopazas.
- Gomes, Silvano (s.d.), *Mundo kebur*. Linda-a-Velha: Livro Aberto.
- Gotlib, Nádia Battella (2003), *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática.
- GTO (Grupo Teatro do Oprimido) – Bissau (2009), *Nó Mama – frutos da mesma árvore*. Rio de Janeiro: FESTLIP. Brochura do espetáculo (não publicada).
- Hamilton, Russell G. (1984), *Literatura africana literatura necessária: II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70.
- Hegel, Friedrich (1999), *Filosofia da história*. Brasília: UNB.
- ___ (1999), *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes.
- Henry, Christine (1989), «Marinheiros Bijogós: Passado e Presente», *Soronda, Revista de Estudos Guineenses*, 8, pp. 25-46.
- Hutcheon, Linda (1988), *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- ___ (1991), *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jameson, Fredric (2004), *Pós-modernismo – a lógica cultural do capital tardio*. São Paulo: Ática.
- Jolles, André (1972), *Formes simples*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kandjimbo, Luís (1997), *Apologia de Kalitangi*. Luanda: INALD.
- Ki-Zerbo, Joseph (2006), *Para quando a África? Entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro: Pallas (Tradução de Carlos Aboim de Brito).
- ___ (2009), *História da África negra*. Vol. I. Mem Martins: Biblioteca Universitária, Publicações Europa América.
- Kourouma, Ahmadou (1970), *Leis soleils des indépendances*. Paris: Éditions du Seuil.
- Laleau, Léon (2001), «Trahison», in Leopold Senghor (org.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF, 108 (5.ª edição)
- Laranjeira, Pires (1987), «Formação e desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa», in Manuel Ferreira (org.), *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ___ (2009), «Múltiplas tradições e variedades: alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau (1975-2009)», *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. X (número sobre «Literaturas Africanas de Língua Portuguesa»; coord. Pires Laranjeira e Lola Geraldés Xavier), pp. 7-24.

- Leite, Ana Mafalda (1995), *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega.
- Lima, Conceição (2011), *O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho.
- Lima, Emílio (org.) (2010), *Traços no tempo: antologia poética juvenil da Guiné-Bissau*. Lisboa: Edição dos autores (Projecto «Djorson Nobu»).
- Lopes, Carlos (1988), *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP.
- ___ (coord.) (1993), *Mansas, escravos, grumetes e gentio: Cacheu na encruzilhada de civilizações* (IV Centenário da Fundação da Cidade de Cacheu 1588-1988). Bissau: INEP.
- ___ (1994), «Os limites históricos de uma fronteira». Disponível em <http://www.didinho.org/oslimiteshistoricosdeumafrenteira.htm> Consulta em 28/10/09. Acedido a 22 de outubro de 2009.
- ___ (1997), *Compasso de espera: o fundamental e o acessório na crise africana*. Porto: Edições Afrontamento.
- Lopes, Nei (2004), *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro.
- Lopes Jr., António Soares (org.) (1992), *O eco do pranto: a criança na poesia moderna guineense*. Lisboa: Inquérito.
- Margarido, Alfredo (1980), *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo.
- Martins, Leda Maria (1997), *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo/ Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições.
- Mata, Inocência (1992), «A literatura colonial de inspiração bolamense», in *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Pontevedra/Braga: Cadernos do Povo/Ensaio, pp. 19-31.
- ___ (1995), «A literatura da Guiné-Bissau», in Pires Laranjeira (org.), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 353-364.
- ___ (2007), «A literatura, universo da reinvenção da diferença», in *A literatura africana e a crítica pós-colonial – reconversões*. Luanda: Nzila, pp. 81-92.
- Medina, Nelson (2002), *Sol na Mansi*. Bissau: Programa de Incentivo a Iniciativas Culturais (PIIC) (Prefácio de António Soares Lopes Júnior).
- Memmi, Albert (1989), *Portrait du colonise, portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard.
- Montenegro, Teresa; Morais, Carlos de (org.) (1979a), *'N sta li, 'n sta la*. Livro de adivinhas. Bolama: Imprensa Nacional.
- ___ (org.) (1979b), *Jumbai: stórias de Bolama e do outro mundo*. Bolama: Imprensa Nacional/INACEP.
- ___ (1995), *Uori. Stórias de lama e philosophia*. Bissau: Ku Si Mon.
- Montenegro, Teresa (1992), «Kasisas: marginais deste e do outro mundo», *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*, v. 13, pp. 67-84.
- ___ (1995), *As enxadas do Rei*. Bissau: Ku Si Mon.
- ___ (2002), *Kriol Term – termos e expressões*. Bissau: Ku Si Mon.
- Mota, Avelino Teixeira (1946), «Como foi descoberta a Guiné», in *Anais do Clube Militar Naval*, n.º 76, pp. 173-194.
- Niane, Djibril Tamsir (1989), *Histoire des Mandingues de l'Ouest*. Paris: Karthala.
- Padilha, Laura Cavalcante (1995), *Entre voz e letra – a ancestralidade na literatura angola*

- lana. Rio de Janeiro: EdUFF.
- ___ (2002), *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Pallottini, Renata (2005), *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense.
- Paquete, Tomás (2007), *Estados de alma*. Lisboa: Editorial Minerva.
- Paz, Octavio (1972), *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- Pélissier, René (1997), *História da Guiné*. Vol. 1 Lisboa: Estampa.
- Perrone-Moisés, Leyla (2002), *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pina, Francisco Conduto de (1997), *O silêncio das gaivotas*. Bissau: Instituto Camões/Centro Cultural Português da Guiné-Bissau (Prefácio de António Soares Lopes Júnior).
- ___ (1978), *Garandessa di no tchon*. Lisboa: Edição do Autor.
- Pina, Marinho de (2006), *Fogo fácil*. Bissau: Ku si Mon.
- Pollack, Ilse (1995), «Literatura colonial portuguesa – uma aventura malograda», in M. Fátima Viegas Brauerfigueiredo (org.), *Actas do 4.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (Universidade de Hamburgo, Lisboa, 1993). Lisboa: Lidel, pp. 755-765.
- Proença, Hélder (1982), *Não posso adiar a palavra*. Lisboa: Sá da Costa.
- Propp, Vladimir (1984), *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Recplay, Mayron (2005), «Seven Lox, o hip-hop gaúcho made in Africa». Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br/colunas/mayron/>. Acedido a 8 de janeiro 2005.
- Rosenfeld, Anatol (1996), *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva (2.ª edição).
- Said, Edward W. (1995), *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras (tradução de Denise Bottman).
- Salinas Portugal, Francisco (1999), *Entre Próspero e Calibán – Literaturas africanas de língua portuguesa*. Galiza: Edicións Laiovento.
- Samy, Domingas Barbosa Mendes (1993), *A escola*. Bissau: Edição da Autora.
- Sartre, Jean-Paul (2001), *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Scantamburlo, Luigi (1991), *Etnologia dos Bijagós da Ilha de Bubaque*. Bissau-Lisboa: INEP-IICT.
- ___ (1997), *Introdução ao dicionário guineense-português*, vol. I. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- ___ (2002), *Dicionário do guineense. Dicionário guineense-português. Disionariu guinensipurtuguês*. Bissau: FASPEBI (1.ª edição, vol. 2).
- ___ (2003), *Dicionário do guineense. Dicionário guineense-português. Disionariu guinensipurtuguês*. Bissau: FASPEBI (2.ª edição).
- Schechner, Richard (2003), «O que é performance», *O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética*, Ano 11, n.º 12, pp. 25-50.
- Schipper, Mineke (1989), *Beyond the boundaries: African literature and literary theory*. London: Allison & Bushy.
- ___ (2006), «Literatura oral e oralidade escrita», in Sônia Queiroz (org.), *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

- Schwarz, José Carlos (2005), *Boca ke papia*. Guiné-Bissau: Balafon. CD.
- ___ (2005), *Udju ke odja*. Guiné-Bissau: Balafon. CD.
- Semedo, Carlos (1963), *Poemas*. Bolama: Imprensa Nacional da Guiné.
- Semedo, Odete Costa (1996a), *Entre o ser e o amar*. Bissau: INEP.
- ___ (1996b), «Um canto para as cantigas de ditu», *Tcholona, Revista de letras, artes e cultura*, Ano 2, n.º 6-7, abril-julho.
- ___ (2000a), *Sonéa – histórias e passadas que ouvi contar I*. Bissau: INEP.
- ___ (2000b), *Djènia – histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: INEP.
- ___ (2001), «A língua... a nossa relação com a vida», in Elias J. Torres Feijó, *Do músculo da boca – encontro galego no mundo – Latim em pó e as/os autoras/ES*. Santiago de Compostela: Universidade de Compostela, pp. 129-131.
- ___ (2003), *No fundo do canto*. Viana do Castelo: Câmara Municipal Viana do Castelo.
- ___ (2006), «“Entre o chão do Brasil e da África”: Entrevista a Artenius Daniel». 3 de Outubro de 2006. Disponível em: http://www.une.org.br/home3/opinio/entrevistas/m_5443.html. Acedido a 18 de novembro de 2006.
- ___ (2007a), *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala (2.ª edição).
- ___ (2007b), «As cantigas medievais e as cantigas de dito: uma leitura comparada possível», *Scripta*, v. 11, n. 20, pp. 57-78.
- Semedo, Rui Jorge (2001), *Stera di Tchur*. Bissau: Nova Gráfica.
- ___ (2007), *Retrato*. São Paulo: Pedro & João Editores.
- Senghor, Leopold (1948), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris: PUF.
- Sigá, Félix (1996), *Arqueólogo da calçada*. Bissau: INEP.
- Sila, Abdulai (1994), *Eterna paixão*. Bissau: Ku Si Mon.
- ___ (1995), *A última tragédia*. Bissau: Ku Si Mon.
- ___ (1997), *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon.
- ___ (2002), *Mistida: trilogia*. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português.
- ___ (2007), *As orações de mansata*. Bissau: Ku Si Mon.
- Sovik, Liv (2003), «Apresentação: para ler Stuart Hall», in Stuart Hall [org. Liv Sovik], *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, pp. 9-22.
- Tavares, Álvaro (1947), «Do indigenato à cidadania: o Diploma Legislativo n.º 1.364, de 7 de Outubro de 1946», *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa* (BCGP), Bissau, v. 2, n.º 8, pp. 853-866.
- Tcheka, Tony (1996), *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: INEP (Série literária, Coleção Kibur, v. 2).
- ___ (2008), *Guiné sabura que dói*. São Tomé e Príncipe: União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe – UNEAS.
- Thompson, Peter S. (2007), «Negritude and a New Africa: an update», in Tejumola Olaniyan; Ato Quayson (orgs.), *African literature. An anthology of criticism and theory*. Oxford: Blackwell, pp. 210-218.
- Todorov, Tzvetan (1970), «Os homens-narrativas», in *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva (2.ª edição, tradução de Moysés Baumstein), pp. 119-133.
- Trajano Filho, Wilson (1993), «Rumores: uma narrativa da Nação», *Série Antropologia*,

- Brasília, pp. 1-54.
- ___ (2000), «Outros rumores de identidade na Guiné-Bissau», *Série Antropologia*, Brasília, v. 279, n.º 279, pp. 1-31.
- ___ (2007), «A criouliização na Guiné-Bissau: um caso singular», *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 27, pp. 57-102.
- Trigo, Salvato (1981), *Luandino Vieira, o Logoteta*. Porto: Brasília Editora.
- ___ (1982), «Uanhenga Xitu – da oratura à literatura», *Cadernos de Literatura*, n.º 12, pp. 29-33.
- Turé, Mussá (2001), *Guiné!* S.l: Edição de Autor (Prefácio de Pires Laranjeira).
- Vaz, Carlos (1978), *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmeiro.
- Vera Cruz, Elizabeth Ceita (2006), *O estatuto do indigenato – Angola: a legalização da discriminação na colonização portuguesa*. Luanda: Chá de Caxinde.
- Vieira, Carlos-Edmilson (1998), *Um cabaz d'amores/ Une corbeille d'amours*. Ivry-Sur-Seine: Editions Nouvelles du Sud.
- ___ (2005), *Contos de N'Nori*. São Tomé e Príncipe: UNEAS (2.ª edição).
- Zumthor, Paul (1993), «A performance», in *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 219-239.

Notas biográficas

Margarida Calafate Ribeiro

Margarida Calafate Ribeiro é doutora em Literatura e Cultura Portuguesa pelo King's College, Universidade de Londres. É investigadora no Centro de Estudos Sociais (CES), da Universidade de Coimbra e docente nos programas de doutoramento do CES «Pós-Colonialismos e Cidadania Global» e «Patrimónios de Influência Portuguesa». Responsável pela cátedra Eduardo Lourenço, na Universidade de Bolonha/ Instituto Camões. Atualmente, coordena os projetos de investigação «Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-memória e Representações» e «Mulheres Portuguesas e os Movimentos de Libertação em África», ambos financiados pela FCT.

Das suas publicações, destacam-se os livros de autor *África no Feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial* (Edições Afrontamento, 2007); *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo* (Edições Afrontamento, 2004) e os livros coletivos, *Antologia da memória poética da guerra colonial* (org. com Roberto Vecchi; Edições Afrontamento, 2011), *Literaturas insulares – escritos de Cabo Verde e de S. Tomé e Príncipe* (org. com Sílvio Renato Jorge; Edições Afrontamento, 2011), *Lendo Angola* (org. com Laura Cavalcante Padilha; Edições Afrontamento, 2008), *Moçambique: das palavras escritas* (org. com Maria Paula Meneses; Edições Afrontamento, 2008), *Atlântico periférico – Il postcolonialismo portoghese e il sistema mondiale* (org. com Roberto Vecchi, Vincenzo Russo; Diabasis, 2008); *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo* (org. com Ana Paula Ferreira; Campo das Letras, 2003).

Odete Costa Semedo

Odete Costa Semedo é doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2010). Investigadora sénior

do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP) é professora da Escola Normal Superior Tchico Té e professora colaboradora na Universidade Colinas de Boé em Bissau. Foi Ministra da Educação Nacional, Ministra da Saúde e Presidente da Comissão Nacional para a UNESCO – Bissau. É co-fundadora da revista guineense de Letras, Artes e Cultura *Tcholona* e é membro do Conselho Editorial da Revista *ContraPonto*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas. Dentre as suas publicações destacam-se *Entre o ser e o amar* (poemas, Bissau: INEP, 1996); *SONÉÁ, histórias e passadas que ouvi contar I* (contos, Bissau: INEP, 2000), *DJÊNIA, histórias e passadas que ouvi contar II* (contos, Bissau: INEP, 2000), reeditados pela Câmara Municipal de Viana do Castelo em 2003. *No fundo do canto* (poesia, Viana do Castelo: 2003) reeditado em 2007 pela Nandyala, Belo Horizonte. É ainda autora dos ensaios «Ecos da terra», in Mata e Padilha (Org.), *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente* (Colibri, 2007); «As cantigas medievais e as cantigas de dito: uma leitura comparada possível», *SCRIPTA* (Belo Horizonte, v. 11, N.º 20. 1.º Sem., 2007); «Educação como direito», *Revista guineense de educação e cultura* (Avillez e Leitão (coord.), N.º 1, Bissau: março de 2011).

COLABORADORES

Carmen Lucia Tindó Secco

Carmen Lucia Tindó Secco é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professora Associada da Faculdade de Letras desta Universidade, onde implantou em 1993 o Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Foi Chefe do Departamento de Letras Vernáculas de 2003 a 2004 e é Membro da *Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*. É consultora da FAPERJ e da CAPES, pesquisadora I do CNPq. Publicações nas áreas de Literaturas Africanas e Brasileira, entre as quais selecionamos: *Morte e prazer em João do Rio* (Francisco Alves, 1976); *Além da idade da razão* (Graphia, 1994); *Guia bibliográfico das literaturas africanas em bibliotecas do RJ* (Faculdade de Letras/ UFRJ, 1996); *Antologias do mar na poesia africana* (Faculdade de Letras/ UFRJ, 1996, 1997, 1999. 3 v.). Publicou também os livros: *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique* (ABE Graph, 2003); *Como se o mar fosse mentira* (em co-autoria com Rita Chaves e Tânia Macedo; Chá de Caxinde, 2006) e *Entre fábulas e alegorias* (Quartet, 2007) e coorganizadora do volume *Pensando África: ensaios* (com Maria Teresa Salgado e Sílvio Renato Jorge; Léo Christiano Editorial, 2008).

António Soares Lopes Júnior (Tony Tcheka)

António Soares Lopes Júnior é poeta e jornalista, considerado por alguns especialistas da literatura guineense como um dos nomes que tem marcado a poesia que se faz no seu país. É autor de *Noites de insónia na terra adormecida* (Bissau, INEP, 1996), e foi coordenador de três antologias poéticas editadas na Guiné-Bissau: *Mantidas para quem luta*; *Antologia da poesia moderna guineense*; e *Eco do pranto*, antologias onde também pode ser lido como poeta. Integra diferentes antologias publicadas em várias partes do mundo: *Anthologie littéraire de l'Afrique de l'Ouest* (Éditions Nathan, 1994); *No ritmo dos tantãs* (Brasil); *Na liberdade* (Portugal); *Rumos dos ventos* (Portugal); *Anna* (Alemanha); *Poesia da Guiné-Bissau* (Grã Bretanha). Entre prémios e distinções que lhe foram atribuídos, destaca-se o Diploma de Honra concedido pelo ISCE – Instituto Superior das Ciências da Educação de Lisboa, pelo conjunto das suas obras.

Maria Nazareth Soares Fonseca

Maria Nazareth Soares Fonseca é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (1993), com especialização na Université Sorbonne Nouvelle, em Paris, França, nos anos de 1983 e 1992. É aposentada da UFMG no cargo de Professor Adjunto. É, desde 1995, professora Adjunta III da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), responsável pela área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Programa de Pós-graduação em Letras. Foi coordenadora do Convênio Interinstitucional de Pós-graduação – Mestrado e Doutorado – entre a PUC-Minas e a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no período de 1998 a 2002 e Diretora da Editora PUC-Minas, no período de 2002 a 2005.

Organizou os livros *Brasil afro-brasileiro* (Autêntica, 2000), *Poéticas afro-brasileiras* (Mazza, 2002), *Ensaios de leitura II* (PUC-Minas, 2008). É co-autora dos livros: *Palavra e imagem: leituras cruzadas* (Autêntica, 2000), *Tipos de textos, modos de leitura* (Formato, 2001) e *Tradição e contemporaneidade* (PUC-Minas, 2003). Na área das literaturas africanas de língua portuguesa, publicou os livros *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos* (Veredas & Cenários, 2008), *Mia Couto: espaços ficcionais* (com Maria Zilda Cury, Autêntica, 2008).

Teresa Montenegro

Teresa Montenegro é licenciada em Psicologia pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade do Chile. Investigadora no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). Entre as suas publicações destacam-se *Uori. Storias de lama e philosophia*

(Ku Si Mon Editora, 1995); *Kriol Ten. Termos e expressões* (Ku Si Mon Editora, 2002), *N sta li, N sta lá – livro de adivinhas*, em edição bilingue kriol-português (Cooperativa Domingos Badinca dos Trabalhadores da Imprensa, Imprensa Nacional de Bolama, 1979, em co-autoria com Carlos de Moraes); *Junbai – stórias de bolama e do outro mundo*, em edição bilingue kriol-português (Departamento de Edição do Livro e do Disco, 1979, em co-autoria com Carlos de Moraes). Dos seus diversos artigos, destacamos «Uma primeira interrogação em crioulo à cultura popular oral», *África*, 6, 1980; «Três provérbios em crioulo: uma aproximação à universalidade dos ditos», *África*, 11, 1981; «Para a história da ficção na Guiné-Bissau: a ideologia e os donos do mito na narrativa oral», *Revista Internacional de Estudos Africanos*, 3, 1985 (todos em co-autoria com Carlos de Moraes); «Notas sobre a evolução fonética do português para o crioulo», *Soronda, Revista de Estudos Guineenses*, 9, INEP-Bissau, 1990; «Provérbios crioulos: a arquitectura das imagens», *Soronda, Revista de Estudos Guineenses*, INEP-Bissau, 1995; e «Anatomias», *Revista Tcholona*, GREC, Bissau, 1997.

Iris Maria da Costa Amâncio

Iris Maria da Costa Amâncio é doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001). Foi, desde 1999, professora do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e é hoje professora na Universidade Federal Fluminense. Publicou artigos sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em livros, jornais e revistas especializadas, nacionais e estrangeiros. Participa em diversas iniciativas socio-culturais e científicas, no Brasil e no exterior, voltadas para culturas africanas, inclusão racial e reflexão crítica sobre vivências da diáspora negra, principalmente no âmbito da cultura e da educação. Participou da fundação do Núcleo de Inclusão Racial da PUC-Minas e exerceu a função de Coordenadora de Extensão na mesma Universidade até 2006. Autora dos livros *A gíngua da Rainha* (Mazza, 2005), *África para crianças* (Nandyala, 2007), *Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica* (Autêntica, 2008) e *África-Brasil-África* (PUC-Minas/ Nandyala, 2008). Passou também a contribuir como consultora do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) junto à PUC-Minas Virtual (Desigualdade e raça). Recentemente tem-se dedicado a investigações, cursos e projetos no âmbito das relações étnico-raciais, políticas públicas de inclusão sociorracial, tradição oral africana e suas performances na literatura, no teatro e na dança em África, bem como no cotidiano afro-brasileiro.

Moema Parente Augel

Moema Parente Augel é Doutora em Literaturas Africanas pela Universidade Fede-

ral do Rio de Janeiro e Mestre em Ciências Humanas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia. É professora aposentada de Português como Língua Estrangeira, tendo exercido o magistério nas Universidades de Bona, Colónia, Hamburgo e Bielefeld. As suas áreas de interesse são a literatura afro-brasileira e a literatura da Guiné-Bissau, com publicações diversas tanto no Brasil como na Europa e nos Estados Unidos, destacando-se *O desafio do escomburo. Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau* (Garamond, 2007), as duas antologias *Schwarze prosa. Prosa negra* (1993) e *Schwarze poesie. Poesia negra* (1988). No âmbito da literatura da Guiné-Bissau, destaca-se o projeto «Afirmção Identitária na Guiné-Bissau pela Literatura e pela Música», como investigadora científica no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), de 1992 a 1998, de que resultou a Coleção Kebur. Trata-se de uma Série Literária, publicada em Bissau, da qual foi responsável tanto da conceção, organização como da edição de sete volumes de poesia de autores guineenses (1993-1998) e de seu próprio livro *A nova literatura da Guiné-Bissau* (Bissau, INEP, 1998, Coleção Kebur, n.º 8).

Pires Laranjeira

Pires Laranjeira é Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Centro de Literatura Portuguesa/FCT), desde 1981, responsável pelas disciplinas de Literaturas Africanas e de Culturas Africanas. Publicação, desde 1965, de várias centenas de textos culturais, jornalísticos, científicos, verbetes, crítica continuada de literatura (desde 1972), sobre literaturas africanas, brasileira e portuguesa, coordenação de números de revistas, coleções de livros, grupos de ação cultural, programas radiofónicos e vídeos, um dicionário, orientação de trabalhos, participação em reuniões científicas e culturais, júris, conferências, exposições, cursos, em cerca de 20 países de quatro continentes, durante 45 anos de atividade de criação, divulgação e motivação.

Principais livros sobre literaturas africanas: *Antologia da poesia pré-angolana* (1976); *Literatura calibanesca* (1987); *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (1992); *A negritude africana de língua portuguesa* (1995); *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995); *Negritude africana de língua portuguesa. Textos de apoio (1947-1963)* (2000); *Estudos afro-literários* (2001; 2.ª ed., 2005); *Cinco povos, cinco nações. Estudos de literaturas africanas de língua portuguesa* (org. com Maria João Simões e Lola Geraldes Xavier, Novo Imbondeiro, 2007).

Amarino Oliveira de Queiroz

Amarino Oliveira de Queiroz é Doutor em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2007), com tese sobre as relações entre

oralidade, escrita e performance nas literaturas africanas de língua espanhola e portuguesa. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), no Departamento de Ciências Sociais e Humanas. Tem experiência nas áreas de Teoria da Literatura, Literaturas Africanas de línguas portuguesa e espanhola, Literaturas Hispano-americanas, Língua Espanhola e Culturas Hispânicas. Na UFRN, é membro da Base de Pesquisa Práticas Linguísticas Diferenciadas, atuando nas seguintes linhas: Estudos Afro-íbero-americanos, estudo e análise de gêneros discursivos mediáticos, e produção textual escrita. Colaborador do grupo de pesquisa sobre Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana de Língua Portuguesa da Universidade Estadual da Paraíba, está vinculado à linha de pesquisa Literaturas Africanas e da Diáspora.

Robson Dutra

Robson Dutra é Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Desenvolveu, como bolsista da CAPES, parte de sua pesquisa na Universidade de Lisboa. É Professor Adjunto da Universidade do Grande Rio. Atuou como chefe de serviço cultural em missão diplomática estrangeira no Rio de Janeiro, intermediando e desenvolvendo projetos artísticos, educacionais e de cooperação internacional junto a organizações brasileiras. Tem experiência na área de Letras e Música, com ênfase em Literaturas Vernáculas. Possui vários ensaios publicados em livros e periódicos acadêmicos, nos quais tem dado destaque aos seguintes temas: história, ficção, memória, pós-colonialismo e diálogos interculturais.

Joaquim Bessa

Joaquim Bessa é licenciado em Ensino de Português, Latim e Grego (1998), pela Universidade de Aveiro, mestre em Relações Interculturais (2002) pela Universidade Aberta, com a dissertação: «O Discurso Quotidiano do Clero – Uma Análise Sociolinguística». É doutorando em Letras (2008), área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em preparação da tese «A Literatura da Guiné-Bissau: Contribuição para a Identidade da Nação». Foi professor cooperante na Guiné-Bissau desde novembro de 2003 até agosto de 2009, inserido no Programa de Apoio ao Sistema Educativo da Guiné-Bissau (PASEG).

Laura Cavalcante Padilha

Laura Cavalcante Padilha é doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professora reformada da Universidade Federal Fluminense

(UFF), na área de Literaturas de Língua Portuguesa, em particular nas Literaturas Africanas. Foi Presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras, Vice-Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Diretora da Faculdade de Letras da UFF, dirigiu a Editora da mesma universidade, e hoje é representante da sua área no CNPq. Para além de inúmeros artigos publicados em revistas da especialidade, Laura Cavalcante Padilha é autora de *Entre voz e letra – A ancestralidade na literatura angolana* (EdUFF, 1995), que recebeu o Prémio Mário de Andrade da Biblioteca Nacional como o melhor ensaio do ano; *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-Iuso-brasileiras* (EDIPUCRS, 2002), que conta também com uma edição portuguesa pela Nova Imbondeiro, e organizou com Inocência Mata, *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente* (EdUFF, 2005; Colibri, 2008) e *A poesia e a vida: homenagem a Alda Espírito Santo* (Colibri, 2006) e com Margarida Calafate Ribeiro, *Lendo Angola* (Edições Afrontamento, 2008).

Abdulai Sila

Abdulai Sila é engenheiro eletrónico formado pela Universidade de Dresden (Alemanha), economista e investigador social. É uma das mais destacadas vozes da literatura guineense contemporânea e iniciador de uma corrente ficcional original, sendo autor do que é considerado o primeiro romance guineense pós-independência, *Eterna paixão* (Ku Si Mon, 1994). A importância desta obra cuja temática se centra principalmente na transformação pós-colonial da sociedade guineense tem sido confirmada nos seus romances posteriores. Foi co-fundador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas; co-fundador da primeira editora privada na Guiné-Bissau, a Ku Si Mon Editora, e co-fundador da revista de Letras, Artes e Cultura *Tcholona*. Publicou *A última tragédia* (Ku Si Mon, 1995) que foi traduzida para francês com o título *L'ultime tragédie* (Saint-Maur: Sépia, 1995); *Mistida* (Ku Si Mon, 1997), e *As orações de Mansata* (Ku Si Mon, 2007).

Raul Mendes Fernandes

Raul Mendes Fernandes é licenciado em Sociologia pela Universidade de Paris VIII e é mestre pela mesma universidade. É investigador permanente no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP), na Guiné-Bissau, desde os anos oitenta e diretor do Centro de Estudos de História e Antropologia na mesma instituição. Prepara uma tese de doutoramento no programa de Doutoramento em «Pós-colonialismos e Cidadania Global» do Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.

Publica regularmente na *Revista Soronda*, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, Bissau.

Carlos Lopes

Carlos Lopes é natural de Canchungo, Guiné-Bissau, especializou-se em desenvolvimento, pelo Instituto de Altos Estudos Internacionais e de Desenvolvimento da Universidade de Genebra, e doutorou-se em História pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Tem também um Doutorado *Honoris Causa* em Ciências Sociais da Universidade Cândido Mendes do Rio Janeiro. Tem numerosa bibliografia publicada, incluindo mais de 20 livros, e faz parte de 12 conselhos académicos em várias partes do mundo. Atualmente é Sub-Secretário Geral das Nações Unidas, Diretor Geral do UNITAR em Genebra, e da Escola de Líderes da ONU, em Turim. Durante cinco anos foi cronista do jornal *Público*, onde fez as suas incursões na ficção. Das suas publicações, destacamos os livros *Desenvolvimento para cépticos* (com Thomas Theisohn; UNESP, 2006); *Compasso de espera: o fundamental e o acessório na crise africana* (Edições Afrontamento, 1997); ou *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau* (INEP, 1988).

Fafali Koudawo

Fafali Koudawo é Doutor em Ciências Políticas pelo Institut des Hautes Etudes Internationales da Universidade de Genebra, em 1989. Reitor da primeira universidade guineense, Universidade Colinas de Boé, em cuja criação participou, em 2003. Foi professor do ensino secundário e universitário desde 1976. De 1992 a 2003, foi investigador no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), e coordenador de pesquisa neste instituto de 1999 a 2003. No período 1994-1996 foi membro da Equipa de Pilotagem dos Estudos prospetivos a longo prazo – Guiné-Bissau 2025, Djitu Ten. Entre as suas publicações destacam-se: *La formation des cadres africains dans les pays socialistes d'Europe de 1917 à nos jours* (L'Harmattan, 1992); *Pluralismo político na Guiné-Bissau: um processo em curso* (Coord.) (INEP, 1996); *Cabo Verde e Guiné-Bissau: da democracia revolucionária à democracia liberal* (Bissau, INEP); *Parceiros em tempos de guerra* (INEP, 2003); *Médias et conflits en Afrique* (co-autor) (Karthala, 2001); *Eleições e lições* (Ku Si Mon, 1994); *Pluralismo de informação nos PALOP* (co-autor) (Paris, Principia, Institut Panos, 2000). Criou em 2003 e dirige o jornal *Kansaré*. Participou da criação da primeira Editora privada, KuSiMon, 1994.

Filomena Embaló

Filomena Embaló é guineense de coração e por opção; nasceu em Angola e é filha de pais caboverdianos. Em 1975, passou a residir na Guiné-Bissau, país que adotou. Na labuta dos primeiros anos de independência forjou-se a faceta guineense da sua identidade. Formou-se em Ciências Económicas em França e ocupou cargos na

função pública do país e no exterior. Atualmente trabalha em Paris, numa organização intergovernamental. Coordenadora do Espaço Cultural e da Secção Mindjer [Mulher], do Projeto «Guiné-Bissau: CONTRIBUTO». Tem publicações em revistas e jornais de artigos sobre a economia e sobre a literatura guineenses. Em 1999 publicou o seu primeiro romance *Tiara* (Instituto Camões, 1999). Em 2005 publicou *Carta aberta*, uma recolha de contos com textos da sua autoria; o seu primeiro livro de poemas, *Coração cativo*, foi publicado em S. Tomé e Príncipe (UNEAS, 2005).

