

**TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E LITERATURA NO CONTEXTO ESCOLAR:
uma contribuição das literaturas de Angola, Cabo Verde e Moçambique para a
aplicação da Lei 10.639/2003 em contexto brasileiro**

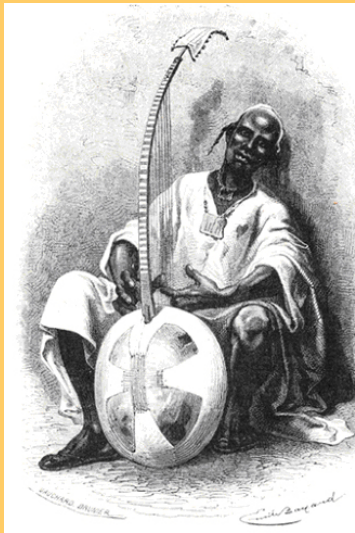
Simone Caputo Gomes (Universidade de S. Paulo)



“Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores (...). E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto.”

Manuel Rui (Angola)







A caminho da afirmação africana



Sabemos que, desde o final do século XIX, com Edward Blyden (a “personalidade africana”, 1893) começaram a surgir movimentos de valorização do(s) negro(s) e de sua(s) cultura (s); com Du Bois desenvolveu-se o pan-africanismo, promovendo congressos em várias partes do mundo, com ressonância sobre personalidades como Asikiwe Nandi, futuro presidente da Nigéria, Kwame N’ Krumah, primeiro presidente da República de Gana e Jomo Kenyatta, primeiro presidente da República do Quênia.

Du Bois exerceu também profunda ascendência sobre escritores negros americanos: seu livro *Almas Negras* (1903) tornou-se modelo para os intelectuais do movimento Renascimento Negro dos quais destacamos Langston Hughes. Voz de protesto contra a política imperialista na África, Doutor em Filosofia e historiador de renome, Du Bois, por meio de seus trabalhos, revelou aos companheiros negros um passado africano do qual se deviam orgulhar.

Nos anos 30, em Paris, os intelectuais da Negritude, Aimé Césaire, Léon Damas, Léopold Sedar Senghor, Ousmane Socé, Birago Diop, Leonard Sainville e Aristide Maugé também contribuíram enormemente para a análise e exaltação dos valores tradicionais da África Negra.



A par das polêmicas que a Negritude suscitou e tem sido, um aspecto extremamente positivo que resultou dessa positiva valorização da consciência e da cultura negras desde Blyden foi o desejo de revitalizar, no plano teórico e conceitual, a herança cultural africana que os porta-vozes dos movimentos manifestavam.

O egiptólogo Cheik Anta Diop defendia que o essencial para as comunidades negras deveria ser o reencontro do fio condutor que as ligava a seu passado ancestral. Nesse sentido, o estudo da história permitiria ao negro construir a sua nacionalidade e tirar dela o benefício necessário para reconquistar seu lugar no mundo moderno. Outros historiadores negros africanos (Yoro Diaw, Sarbah, Casely Hayford, Aggrey, S. Johnson, N. Azikiwe, L. Dube, Apolo Kaguw, Joseph Ki Zerbo), a partir de descobertas arqueológicas e paleontológicas recentes, iriam afirmar que a África é o berço da humanidade e que o seu passado nada fica a dever à cultura do colonizador.



A mudança dessa perspectiva começou a ocorrer um pouco antes das lutas pelas independências dos países africanos de língua portuguesa, nos anos 1950 e 1960, e se estenderia até o final da década de 1970. De uma forma geral, pode-se afirmar que, na segunda metade do século XX aconteceu uma espécie de revolução nos estudos sobre a África.

O conceito de cultura vai distanciar-se do paradigma estético ocidental e agora emerge de formas culturais não-canônicas produzidas no ato da sobrevivência social:

“Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais [...]. Isto demanda uma visão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do signo no qual se possam inscrever identidades culturais” (BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2003. P. 240-1).

Quanto à relação Escrita/Oralidade, alguns problemas demandam discussão.

•A facilidade com que alguns críticos utilizam a chamada “oralidade” como instrumento de detecção da inserção africana de um texto literário, caindo na armadilha colonialista que concebe as literaturas africanas como “satélites” da literatura das metrópoles.

Tal argumento gera a cisão que a crítica literária costuma instaurar entre escrita e oralidade, com base no binômio Europa x África, respaldado pela idéia (ou mito) de que as literaturas africanas modernas nascem a partir da introdução da escrita na África pelos europeus: chamo a isso o argumento da “descoberta. Nessa perspectiva, A escrita teria “descoberto” a essencial oralidade africana. Ora, o fenômeno da oralidade é acidental, resultante de condições históricas, e não ontológico ou essencial à cultura africana: é traço dominante, mas não exclusivo.

•Por outro lado, esse raciocínio supõe também a anterioridade das formas de arte oral às formas escritas, o que pode ser desmentido com os argumentos de Cheik Anta Diop sobre a importância da cultura e escrita egípcias para a história da cultura na África.

•Outro argumento para discussão, já apontado pela epígrafe de Manuel Rui, é a pseudocontinuidade entre o texto escrito e as formas de arte oral: para Rui, o texto oral não é apenas voz, é ritual, “clima” (a comunidade ao redor da fogueira), gesto, dança. Há toda uma performance do *griot* (o mais velho ou o que detém, por profissão ou linhagem, o conhecimento secreto de determinados tipos de texto e técnicas de transmitir as tradições). O texto oral é “falado ouvido visto”. Enfatiza Ki-Zerbo que as manifestações orais são fontes de grande valia para o estudo da história, já que “a tradição oral aparece como repositório e o vector do capital de criações sócio-culturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo” (1982, p. 27).

•Apropriando-nos da fala de Laura Padilha, pensamos que há um entre-lugar (conceito proposto por Bhabha), um entre-voz-e-letra que esta não consegue captar _ o ritual, o clima e principalmente os gestos habitam um silêncio que fala nas formas orais, mas que a Literatura não logra captar de imediato. A passagem entre as formas orais e as formas escritas não é desprovida de complexidade.

•Manuel Rui, mais uma vez, elucidada:



E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. (...) Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu da minha identidade”.

(Monteiro, Manuel Rui. Eu e o outro, o invasor: In: Sonha Mamana África, org. Cremilda Medina. São Paulo: Epopéia, 1987. P. 308-310).



Em Angola, por exemplo, a recuperação das formas narrativas da tradição oral, é um filão bastante explorado pela escrita literária:

- **seja pelo resgate de “formas simples” (André Jolles) descritas por Chatelain como a maka (estória verdadeira ou tida como tal, revitalizada por Luandino, Boaventura Cardoso, Uanhenga Xitu, Pepetela, entre outros) e o missosso (estória de ficção, fábula; Cf *Missosso*, de Óscar Ribas, 1961);**
- **Chatelain refere ainda a malunda (feitos da tribo transmitidos entre os velhos), os ji-sabu (provérbios), as mi-embu (canções que reúnem poesia e música) e as jinongongo (adivinhas).**
- **seja pelo registro de contos populares orais, principalmente de animais, transpostos para o contexto angolano pós-independência e dirigidos a crianças e jovens.**

Uanhenga Xitu (nome literário quimbundo de Agostinho André Mendes de Carvalho), por exemplo, conhecedor das tradições culturais de seu país por ter convivido com as comunidades do interior, ancora seu projeto textual na figura do griot, ora para recolher as práticas da tradição oral, ora para satirizar o mundo colonial ou as contradições do cotidiano urbano.

Suas narrativas, como *Vozes na sanzala* (Kahitu, 1976, contos), *Mestre Tamoda* (texto de 1974) e *outros contos* (1977), *Maka na sanzala* (1979, novela) retratam, constantemente por meio de personagens-identidades de fronteira ou de processos de mestiçagem cultural, os costumes tradicionais, como as canções do dia-a-dia na sanzala, a convivência das línguas, a portuguesa e as africanas originárias; as marcas da oralidade permitem que se exprima um código “xitu”, ou “do mato”, que dá voz à sabedoria ancestral.

A carnavalização da linguagem é outro aspecto que a predominância “xitu” da performatividade oral vai assumir na escrita de Uanhenga: o grotesco e o baixo corporal serão estratégias estéticas e políticas utilizadas para caracterizar a liberação frente ao (código) opressor:

“Porém o novo vocábulo de ‘muchachala’ não vigorou muitos dias, porque é parecido com uma palavra em quimbundo; muxaxala, que significa sulco nadegueiro” (*Mestre Tamoda*, 1977, p. 9).

A língua oraturizada de Mestre Tamoda, “mestre do português novo” (p. 20) derivado da mistura de quimbundo com palavras decoradas e copiadas do dicionário da língua do colonizador) vai invadir o mundo escolar, reduto do português-padrão:



“ _ Fiquem já avisados _ dizia a professora, dirigindo-se para os alunos. _ Não quero palavras do português do Tamoda cá dentro e nem lá fora. (...) Nada do português do Tamoda. Em vez de estudarem a matéria da escola passam o tempo a decorarem disparates!... (Ibidem, p. 14).

Tamoda, por sua vez, é um um criador de linguagem ou um etimologista que se define como “homem de ndunda”(“livro volumoso e de consulta”), ele próprio um homem-dicionário.

Uanhenga Xitu, portanto, realiza tanto na caracterização estrutural de suas personagens mais marcantes quanto no trabalho de apropriação lingüística da oratura e semântico-estilística das tradições orais o encontro entre a voz e a letra.

Boaventura Cardoso, Ministro da Cultura de Angola, revela em seus livros de contos (*O Fogo da fala*, 1980, *A morte do velho Kipacaça*, 1989) o imaginário quimbundo, os mitos angolanos, o sincretismo religioso, a cosmogonia, buscando reinventar aspectos das tradições, registrando-os por meio de experimentalismos verbais a partir da fala dos musseques de Luanda e dos kimbos das zonas rurais de Angola incorporadas à língua portuguesa. Essa “escrita oraturizada” que reconduz à reinvenção da cena primordial da reunião à volta da fogueira expressa sons, gestos (“palmas” da assistência, por exemplo) e emoções provenientes do emprego oral do linguajar angolano, amalgamado na forja literária de Boaventura.



O conto *A morte do velho Kipacaça* é emblemático e resume os elementos fundamentais da situação típica de oralidade nas sociedades tradicionais africanas: a comunidade periférica de Quibala; a maka (polêmica sobre os motivos de haver seca); o Velho conselheiro-chefe, com seu bastão; o conselho de velhos, detentores da sabedoria popular;

o kimbanda; a reunião à roda (círculo) da fogueira e a assistência; as falas entremeadas ou em coro; os mecanismos “pega palavra” e pega-estória; os gestos; o respeito ao Velho chefe, cada falante se levantando para expor; a sabedoria dos provérbios e das adivinhas; o batuque (ngoma), a dança, a bebida (maxaxa); os costumes (komba); o animismo e o maravilhoso africanos; o modelo africano de renovação cíclica da vida.

Na montagem a seguir, destacaremos os elementos arrolados.

“Tem de ter explicação: o caso.

*Respeitosamente. Na chegada dele todos se levantam e guardam: silêncio. Eh! Toma assento no lugar dele habitual e os olhares se concentrem ngó dele. Se acomodam todos e esperam ngó. Atentos. Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: **quem faz a chuva não ter chuva?** (...)*

*Ngana Kapiapia, na boca dele tem sempre palavra, se levanta ngó assim e fica claro para todos que ele, palavroso, **vai palavrar.** Eh! (...)*

***Velha Kaxiquela** até aqui calada, se levanta derrepente, está de pé e vai: _ Não admito! Amá! Quem é uqe é aldrabão enh? O **Velho Kufuca** é um grande **kimbanda.**(...)*

Velho Bernardo Nikila bate com o bastão no chão três vezes e fala: _ Calma! A gente estamos aqui não é para nos insultarmos. A gente estamos aqui para saber quem foi que fez não ter chu?

_Chuva _ voz única. (...)

Faz hoje seis meses que o Velho Kipacaça foi e não veio (...) quando um caçador vai na caça e o caçador não volta...uhn! é sempre uma desgraça.

*Quem sabe o velho Kipacaça mesmo a esta hora mesmo está lá nas alturas? (...) Man Bernardo Nikila suspende ainda cachimbada para limpar lágrima teimosa que está mbora deslizar (...). Se detém pensativo e num assomo de força **pega palavra**. (...) na **nossa tradição** é azar quando um caçador vai ngó na caça e não volta da caça. (...) Man Bernardo Nikila cai no choro aberto, amam'éeé! **E as mulheres vêm todas assim lhe ajudar ngó choradeira** assim uaué Man Paquéé! (...)*

_ Não perguntes ngó porquê é que o carneiro não tem dentes em ci?... Man Bernardo Nikila se reanimando.

_Em cima! _ voz feita de vozes, tem sabedoria colectiva.(...)

A cada chamada cada um se levanta e depois se senta respeitosamente.

“ Calma! Calma” _ Man Bernardo Nikila tenta ngó restabelecer a ordem (...), o **chefe** (...) Man Bernardo Nikila está a evitar que a **maka** continue a andar e quando velha Kaxquela já está **de pé no requerimento da palavra**. (,,,) Chovia **vozearia** infernal. (...) Tem fogo: **fogueira**. Pela madrugada, **palavras violentas, sabedoria popular** no esgrimaço, **verbo saturado**. (...)

Tem gestos lentos: **o velho. Kufuca no centro do círculo**, sereno, acende fogo, lhe deita pó, remexe ngó saquitos embrulhados. (...)

“ E agora vou descobrir quem matou o Velho Kipacaça!!! **O surucucu só morde quando lhe pisam e se metem ainda o dedo na boca!**”

Reanimada: a **roda**. Frenética, **batucante e musicante**: a música. Frenética, batucante e **danzante** tinha lundongo. Tinha também kalucuta, kissaka e kingumbe. Tem suecada continuante. Vazante: a **maxaxa**. Tem gente alquebrada, cambaleando.

Kututa, o **contador de estórias**, desatando a língua.

“ Opelú-pelú, peléé katé ku muxitu _ pergunta na estimulação.

“ Ongo soytéé katé ku munguila _ a resposta feita de **vozes**. (...)





Inesperadamente surge fogueira grande se alastrando. (...) Vem vindo galopante, fogosa: a fogueira. (...) vem vindo: fogueira e animais. Amam'éeé! Parece que todos estão a vir assistir no **komba** do grande caçador. (...) Nisso no meio da queimada se vê homem em cima de pacaça de tamanho nunca visto (...) Ehé! Ehé! Ehé! Em cima da pacaça está um homem: é o Velho Kipacaça! Ehé! Ehé! Ehé! Mam'é! Tem na volta dele uma auréola luzidia. (...) Brioso, cartucheira cintada, arma na mão, Kipacaça atravessa o mundo de gente lhe olhando só, atormentada, e entra no quarto onde está a viúva. (...) carpideiras, as velhas, têm vozes emudecidas e olhares esbugalhados. (...) E ordena ngó

_ Continuem a tocar e a dançar! Kuaçu o ngoma! Venha a maxaxa! Cantem em memória do Kipacaça, Rei da Mata. (...) Eu estou morto!!! Katumbila é o novo Kipacaça!

E o Velho Kipacaça entrou na roda dançante. (...) N'goma yoté! N'goma Yoté!" (1989. pp. 41-88).

Em Moçambique, José Craveirinha escreve o seu texto poético (ou o seu “canto xi-ronga”, seu “Manifesto”) com “o sangue da (minha) mãe”: o “grito negro” da Mãe-África percute na volúpia dos tantãs do xigubo. É o rosto do homem negro que se destaca do fundo do auto-retrato (narcísico), do fundo do som dos versos que tchaiam: “meus belos e curtos cabelos crespos/ e meus olhos negros (...) e minha boca de lábios túmidos/ cheios da bela virilidade ímpia de negro(...)/ Oh! E meus dentes brancos de marfim/ ouros brilhando na minha negra reincarnada face altiva” (Craveirinha, *Xigubo*, 1980, p. 33-4).

A vertente social, característica marcante das literaturas de língua portuguesa, vai encontrar respaldo nos movimentos de conscientização do negro ocorridos nos Estados Unidos e na Europa, levando a uma redescoberta do continente africano e autores como Craveirinha, mesmo que não engajados diretamente a um desses movimentos, escolherão a via de autovalorização da cultura africana como contestatória da obliteração violenta imposta pelo sistema colonial. Assim, José Craveirinha assume alguns dos pressupostos do movimento da negritude ao exaltar o orgulho de ser negro, com os valores e formas de expressão, sobretudo oral, que a opção acarreta.



Seu primeiro livro, *Xigubo*, é uma obra de forte apelo identitário africano: em poemas de construção paralelística, a dança guerreira do tradicional xigubo, ao som do tambor e à volta da “fogueira amarela”, “funde os negros” das tribos de ontem (“velhas tribos”) e de hoje (“aqui outra vez”), com suas “viris e ferozes catanas afiadas” para defender a mátria (“minha mãe África”). A onomatopéia (“Dum-dum!/Tantã/pés batem/tambores batem”) e o ritmo da “volúpia do xigubo” aproximam voz e letra gerando a afrodicção do poema (*Xigubo*, 1980, pp. 9-10).

O “Camões da Mafalala”(como o denominou Mia Couto) recupera a oratura moçambicana-africana (“Quero ser tambor”) na sua maneira de conceber a poesia: “Este jeito /de contar as nossas coisas/à maneira simples das profecias/_ Karingana ua karingana” _ é que faz o poeta sentir-se gente” (1982, p. 13). *Karingana ua karingana* é considerada uma obra de interrogação dos valores da identidade moçambicana, poesia narrativa em que a expressão lírica busca a proximidade com a oralidade, com as formas tradicionais de contar e, ao mesmo tempo, a ironia mordaz atua como poderosa estratégia de reflexão em torno da condição africana no mundo.

No poema “Fábula” (1982, p. 18), por exemplo, Craveirinha reescreve a fábula “A rã e o boi”, de La Fontaine, em contexto africano de carência; no poema “Ninguém”, desvela o preconceito do empreiteiro contra seus trabalhadores negros, reduzidos a “ninguém” na hora da morte (“_ Já caiu alguém dos andaimes?/_ Ninguém. Só dois pretos”, p. 27).

Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba ka Khosa são alguns dos escritores que tentam recuperar, de diferentes maneiras, as formas tradicionais da arte de contar, recorrendo em suas obras ao uso de provérbios, à incorporação de crenças, hábitos, lendas e mitos, entre outros aspectos da cultura tradicional. Em entrevistas a Patrick Chabal (1994) todos eles revelaram empenhados em incorporar a cultura tradicional às suas narrativas. Ao recriarem as formas orais, recorrem à estratégia da poesia narrativa do poeta José Craveirinha em *Karingana Ua Karingana*, em que o ritmo narrativo predomina, atualizando a arte do griot que, arquivo humano, transmite a sabedoria das culturas nativas ou originárias e, ao mesmo tempo, busca despertar a reflexão sobre temas importantes para a comunidade.

O círculo original africano e o ludismo

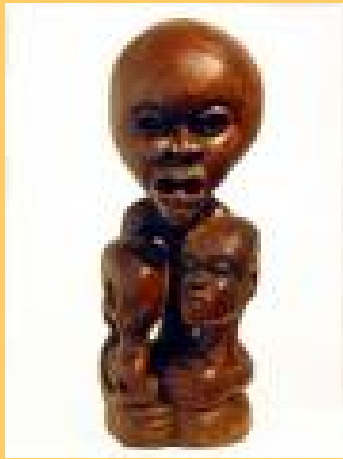




Mia Couto sabe que o riso e o ludismo podem ser mais do que simples estratégias para prender a atenção do leitor. Podem se constituir, na verdade, como pontos de partida para a reflexão sobre o real e sobre a linguagem.

A minha aposta (...) é recriar esse momento mágico em que, ainda menino, escutava os contadores de estórias nos subúrbios negros de minha cidade. (...) havia uma magia que nos roubava do mundo (...) levitando por lugares que a religiosidade daqueles encontros construía. Não sou mais que isso: um contador de estórias trabalhando na tentativa de recriar essa magia (...) O fascínio pelas histórias resulta dessa necessidade absoluta de brincar. (...) Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta” (COUTO, Mia. O gato e o novelo. Auto-retratos. In: JL, Lisboa, 704: p. 59. 8-21 de outubro de 1997 1997, p. 59).

Segundo o autor, a “idéia de que Moçambique é um país que fala português é uma idéia construída” (Antes de tudo, a vida. Entrevista a Rodrigues da Silva. JL, Lisboa, 742, 10 a 23 de março de 1999, pp. 7-9.).



A língua literária, urbana e cosmopolita, acolhe as práticas orais de raiz rural, que permitem, além de inovações léxicas e sintáticas, a recuperação, pela memória aforística e mítica, da sagacidade da cosmovisão tradicional (e de dimensão cíclica) das culturas autóctones (“_Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão”, **A varanda do frangipani.**

Lisboa: Caminho, 1996, p. 103).

***Terra sonâmbula* baseia-se em dois tipos de gênero de origem oral: o conto e o provérbio; seus capítulos podem ser lidos como contos isolados, ainda que inter-relacionados. A maioria de suas histórias relaciona-se às crenças dos Tsonga, do sul de Moçambique, levando-nos a concluir que uma parte significativa do material temático fabuloso dessa obra se fundamenta nas tradições dos povos de Moçambique. O escritor asculta o quotidiano, cruzando suas vozes com as dos antepassados (“os ancestrais são as vozes abalizadas (...) fundadoras”, Nélson Saúte Apud Cavacas, Fernanda. *Mia Couto: Pensatempos e improvérbios*. Lisboa: Mar Além, 2000., p. 16).**



A presença dos provérbios em quase todos os contos de Mia Couto marca uma sabedoria assimilada e transmitida pela voz das personagens narradoras.

É sobretudo na boca dos mais-velhos que

em os provérbios e o velho, como se sabe,

poliza a sabedoria na tradição oral. Os provérbios

funcionam também como uma síntese especular da unidade narrativa maior, o conto. Tal função do provérbio já foi mostrada, aliás, pelo missionário Chatelain, quando, ao estudar os provérbios quimbundo angolanos, afirmou que eles podem ser considerados estórias condensadas.

O didatismo implícito nos provérbios é mais um traço característico da tradição oral muito bem explorado por Mia em *Terra. Sonâmbula*, pois todos os contos se voltam para a educação por meio da reflexão.

Em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, a voz do velho que contava estórias ressoa do fundo da cova mesmo depois que o corpo do *griot* morre: a fala ancestral (com sua autoridade e cena rituais) continua germinando nas adivinhas, provérbios, mitos, contações no processo tradutório e na (trans)figuração da escritura.

O conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, de *Cronicando*, permite que observemos a cena oral primordial transferida para o mundo globalizado.

Impossibilitados de compreender a fala da avó (griot) e que o sangue da avó é o sangue ancestral, da terra, os miúdos da geração do vídeo não conseguem sequer escutar os ancestrais:

_ Cala, vovó. Vai lá ver televisão.



Sentavam a avó frente ao aparelho e ela ficava prisioneira das luzes (...) adormecia no sofá. Mais noite, ela despertava e lucofuscava seus pequenos olhos pela sala. Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava. Os miúdos enchiam as orelhas de auscultadores.” (Cronicando, 1991, p. 26).

Navaia Caetano, personagem de *A varanda do frangipani*, adverte:

“Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo... Estes velhos não são apenas pessoas. São o quê então? São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto... O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente... (...) Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor... esses velhos estão morrendo dentro de nós” (*A varanda do frangipani*, p. 59-60).

A cabo-verdiana Fátima Bettencourt retrata em seu país cena semelhante:

“Uma zona histórica com seus sobrados, varandas de ferro, casinhas de meia-porta onde velhas de cachimbo se sentam para contar histórias aos netos impacientes na hora da televisão que os acaba levando, deixando a velha sozinha a derramar o seu olhar mortífero sobre as agressões que sofre a sua morada” (*Um outro olhar*, 2001, p. 33-34).

Concluimos que a relação entre a oralidade e a escrita literária é fundamental na afirmação das literaturas dos cinco países africanos de língua portuguesa, assim como das marcas de sua diferença ou daquilo que constrói o substrato das suas identidades. Por outro lado, o tema, como se buscou ilustrar, envolve circunstâncias, aspectos e abordagens bastante diversos, que conduzem a uma ampla discussão, irreduzível a um enfoque generalizado e rápido. Como enfatiza Hampaté-Bâ:

“A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (...) Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord). História geral da África, I. São Paulo: Ática 1982. P.182-3).

Traduzindo em poesia:

À volta da fogueira
os mais velhos disseram:
vão então caçar as nuvens
que já fogem de nossos olhos

Nós pedimos um guia mais
armas munições
e farnel para uma longa jornada

Mas eles sorriram:
terão que levar apenas
estes sons de tambores antigos
na memória (Caçadores de nuvens. João Melo)



LITERATURA INFANTIL E JUVENIL



O título do livro de Gabriela Antunes _ *Estórias Velhas, roupa nova* _ parece-nos paradigmático do trabalho de criação de escritores angolanos que produziram para essa faixa de idade, como Maria Eugénia Neto, Darío de Melo, Octaviano Correia, Rosalina Pombal, Maria do Carmo, entre outros. O Instituto Nacional do Livro e do Disco editou uma coleção, a Piô-Piô, em 1982, da qual fizeram parte 12 escritores, cada um com seis estórias. Sobre as fontes de recolha das estórias tradicionais e o trabalho de recriação, testemunha Darío de Melo:

“Havia os 50 contos kiocos, havia dezenas de publicações de antropólogos e era ali que a gente ia buscar. E, quando começámos a tentar ver como se adaptaria, cada um ia tentando da sua maneira. Esta história a que se que se referiu, Quem vai buscar o futuro, é uma estória nitidamente política. É a adaptação de um conto tradicional feita de tal maneira que, hoje, eu não sei qual foi o conto onde eu fui buscar aquilo. Não foi mais uma adaptação, foi mais uma inspiração. Comecei pela primeira adaptação (...)

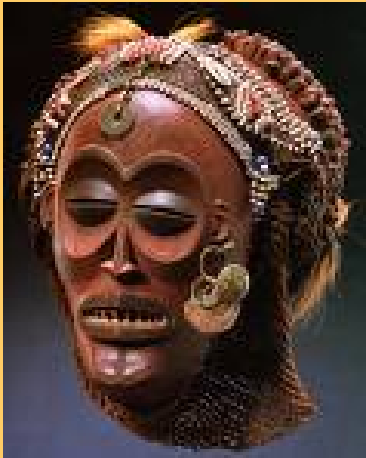
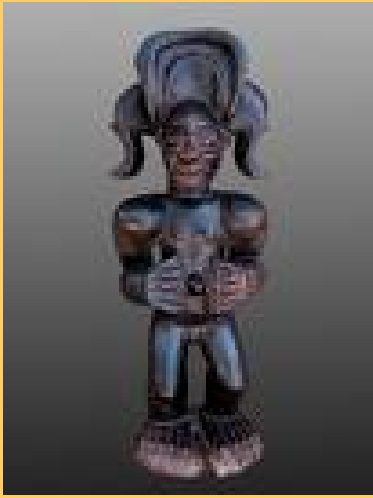
Depois fui modificando, modificando, até que acabou por ser aquela estória verdadeiramente política.

(...) Então, nós fizemos um relatório destas estórias e encontramos 150 estórias, que os vários escritores tinham escrito para dois órgãos de informação, que foram particularmente importantes na activação da literatura infantil, o Jornal de Angola e a Rádio Nacional de Angola, com o programa que ainda hoje existe, que é o «Rádio Piô» (Entrevista, http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=501).

Em Moçambique, nos anos 70 o Instituto Nacional do Livro e do Disco lançou duas coleções, a "Era uma vez" e a "Xirico", na qual foram publicados mais de uma dezena de títulos, assim como traduções. No semanário Domingo abriu-se um espaço infantil, o Njingiritane. Do acervo do INLD podemos ressaltar Contos moçambicanos, Papá operário, mais 6 histórias, O gato bravo e o macaco; O coelho salteador, O menino que não crescia, de Orlando Mendes, O girassol e Viagem ao meio das nuvens, de Amélia Muge, No tempo do Farelahi, de João Paulo, Os animais buscam a água, de João Arnaldo et alii.

O papel do Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco foi fundamental para a expansão da Literatura para crianças e jovens em Cabo Verde, destacando-se em seu acervo os livros de Orlanda Amarílis, Margarida Brito, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Amarílis revitalizou o magma tradicional das estórias do Ti Lobo e do Chibinho, adicionando-lhe uma estrutura lúdica no manuseio do livro (Facécias e peripécias) e na ordenação do contado; Margarida Brito explorou as canções tradicionais de Cabo Verde, especialmente a *morna*, e Magalhães & Alçada trabalharam com o conhecimento da realidade geográfica e cultural do Arquipélago.

Na República da Guiné Bissau e na República de S. Tomé e Príncipe a produção ainda é escassa, mas destacam-se livros editados pelo Autor, como o de Alda Espírito Santo (S. Tomé), Natal no Luchan (1990) e livros que registram o romanceiro popular, como no caso guineense, em que a estória-*adivinha*, modelo narrativo de tradição africana (nas noites de reunião ou *velório*), tem por fim o reencontro das origens culturais através da recreação. Confira-se As aventuras da lebre atrevida (Conselho Nacional de Cultura) e Como a tchoca esconde os ovos (Difusão do Livro e do Disco), citação de quem fixou as estórias, indicando que o magma narrativo pertence à comunidade.





A implementação da Lei nº 10.639/2003 obriga a inclusão do ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nos currículos oficiais da rede pública, nos níveis fundamental e médio.

A incorporação da história e cultura africanas nos cursos elimina a assimetria que persiste até hoje nos currículos. Hoje, prevalece a visão equivocada da superioridade da cultura ocidental e a desvalorização das culturas negras, havendo um vazio em relação aos estudos sobre as culturas negras.

É necessário lembrar que os escravos tinham um passado, uma memória que os seguiu na travessia pelo Oceano Atlântico. Com eles, portanto, viajaram mitos, lendas, provérbios, música, dança e a força de suas convicções. O passado e a história dos ancestrais africanos formam parte do presente dos brasileiros e os conceitos fundamentais das culturas africanas devem estar presentes nos programas de história da África para o ensino básico.

A inclusão de conteúdos transversais sobre o continente africano nos currículos, a exibição de filmes de cineastas africanos, a apresentação da(s) literatura(s), das artes e dos aspectos fundamentais das culturas africanas aos estudantes veicularão fruição estética, noções da história do continente, respeito aos direitos humanos e à diversidade dos povos.

A capacitação de professores como base para formação de uma consciência e de uma visão de mundo sem racismo e sem preconceitos é parte importante dessas iniciativas.

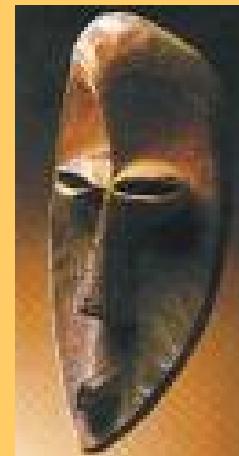
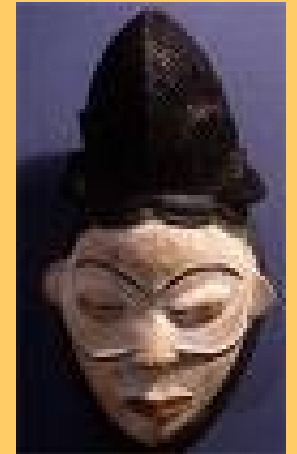
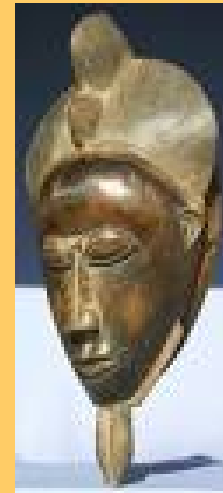
A História da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira, o negro como elemento importante na formação da sociedade nacional, o resgate da contribuição do negro nas áreas social, econômica e política aliam-se aos estudos dos historiadores e pensadores africanos que colocam a África como Berço da Humanidade e das civilizações.

O livro didático e a literatura, neste sentido, devem integrar, assim como a arte, um conjunto de meios de que a escola pode dispor para desmitificação, desalienação e conscientização no que toca à igualdade étnico-racial e ao respeito à diversidade cultural como patrimônio e riqueza.

Encarando a África como berço da humanidade, várias abordagens errôneas poderão ser evitadas, como conceber a história dos africanos a partir da escravidão; apresentar de forma estereotipada e exótica o continente africano; partir do pressuposto de que o trabalho sobre a questão racial deve ser feito somente por professores negros para alunos negros.

Abandonando tais posturas, será possível aprofundar-se as causas e conseqüências da dispersão dos africanos pelo mundo e abordar a história da África antes da escravidão, com perspectiva positiva; focar as contribuições dos africanos para o desenvolvimento da humanidade e as figuras ilustres que se destacaram nas lutas em favor do povo negro.

A importância dos anciãos na preservação da memória e a religiosidade, por exemplo, passam a fazer parte dos conteúdos, assim como o conhecimento da contribuição dos egípcios para o desenvolvimento da humanidade. As marcas das culturas de raiz africana devem ser ressaltadas particularmente em Artes, Literatura e História do Brasil.



**TRADIÇÃO ORAL AFRICANA E LITERATURA NO CONTEXTO ESCOLAR:
uma contribuição das literaturas de Angola, Cabo Verde e Moçambique para a
aplicação da Lei 10.639/2003 em contexto brasileiro**

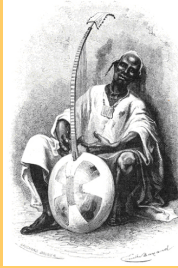
Simone Caputo Gomes (Universidade de S. Paulo)



“Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores (...). E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto.”

Manuel Rui (Angola)







A caminho da afirmação africana



Sabemos que, desde o final do século XIX, com Edward Blyden (a “personalidade africana”, 1893) começaram a surgir movimentos de valorização do(s) negro(s) e de sua(s) cultura (s); com Du Bois desenvolveu-se o pan-africanismo, promovendo congressos em várias partes do mundo, com ressonância sobre personalidades como Asikiwe Nandi, futuro presidente da Nigéria, Kwame N’ Krumah, primeiro presidente da República de Gana e Jomo Kenyatta, primeiro presidente da República do Quênia.

Du Bois exerceu também profunda ascendência sobre escritores negros americanos: seu livro *Almas Negras* (1903) tornou-se modelo para os intelectuais do movimento Renascimento Negro dos quais destacamos Langston Hughes. Voz de protesto contra a política imperialista na África, Doutor em Filosofia e historiador de renome, Du Bois, por meio de seus trabalhos, revelou aos companheiros negros um passado africano do qual se deviam orgulhar.

Nos anos 30, em Paris, os intelectuais da Negritude, Aimé Césaire, Léon Damas, Léopold Sedar Senghor, Ousmane Socé, Birago Diop, Leonard Sainville e Aristide Maugé também contribuíram enormemente para a análise e exaltação dos valores tradicionais da África Negra.



A par das polêmicas que a Negritude suscitou e tem suscitado, um aspecto extremamente positivo que resultou dessa e que é a valorização da consciência e da cultura negras desde Blyden foi o desejo de revitalizar, no plano teórico e conceitual, a herança cultural africana que os porta-vozes dos movimentos manifestavam.

O egiptólogo Cheik Anta Diop defendia que o essencial para as comunidades negras deveria ser o reencontro do fio condutor que as ligava a seu passado ancestral. Nesse sentido, o estudo da história permitiria ao negro construir a sua nacionalidade e tirar dela o benefício necessário para reconquistar seu lugar no mundo moderno. Outros historiadores negros africanos (Yoro Diaw, Sarbah, Casely Hayford, Aggrey, S. Johnson, N. Azikiwe, L. Dube, Apolo Kaguw, Joseph Ki Zerbo), a partir de descobertas arqueológicas e paleontológicas recentes, iriam afirmar que a África é o berço da humanidade e que o seu passado nada fica a dever à cultura do colonizador.



A mudança dessa perspectiva começou a ocorrer um pouco antes das lutas pelas independências dos países africanos de língua portuguesa, nos anos 1950 e 1960, e se estenderia até o final da década de 1970. De uma forma geral, pode-se afirmar que, na segunda metade do século XX aconteceu uma espécie de revolução nos estudos sobre a África.

O conceito de cultura vai distanciar-se do paradigma estético ocidental e agora emerge de formas culturais não-canônicas produzidas no ato da sobrevivência social:

*“Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais [...]. Isto demanda uma visão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do **signo** no qual se possam inscrever identidades culturais” (BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. P. 240-1).*

Quanto à relação Escrita/Oralidade, alguns problemas demandam discussão.

•A facilidade com que alguns críticos utilizam a chamada “oralidade” como instrumento de detecção da inserção africana de um texto literário, caindo na armadilha colonialista que concebe as literaturas africanas como “satélites” da literatura das metrópoles.

Tal argumento gera a cisão que a crítica literária costuma instaurar entre escrita e oralidade, com base no binômio Europa x África, respaldado pela idéia (ou mito) de que as literaturas africanas modernas nascem a partir da introdução da escrita na África pelos europeus: chamo a isso o argumento da “descoberta. Nessa perspectiva, A escrita teria “descoberto” a essencial oralidade africana. Ora, o fenômeno da oralidade é acidental, resultante de condições históricas, e não ontológico ou essencial à cultura africana: é traço dominante, mas não exclusivo.

•Por outro lado, esse raciocínio supõe também a anterioridade das formas de arte oral às formas escritas, o que pode ser desmentido com os argumentos de Cheik Anta Diop sobre a importância da cultura e escrita egípcias para a história da cultura na África.

•Outro argumento para discussão, já apontado pela epígrafe de Manuel Rui, é a pseudocontinuidade entre o texto escrito e as formas de arte oral: para Rui, o texto oral não é apenas voz, é ritual, “clima” (a comunidade ao redor da fogueira), gesto, dança. Há toda uma performance do *griot* (o mais velho ou o que detém, por profissão ou linhagem, o conhecimento secreto de determinados tipos de texto e técnicas de transmitir as tradições). O texto oral é “falado ouvido visto”. Enfatiza Ki-Zerbo que as manifestações orais são fontes de grande valia para o estudo da história, já que “a tradição oral aparece como repositório e o vector do capital de criações sócio-culturais acumuladas pelos povos ditos sem escrita: um verdadeiro museu vivo” (1982, p. 27).

•Apropriando-nos da fala de Laura Padilha, pensamos que há um entre-lugar (conceito proposto por Bhabha), um entre-voz-e-letra que esta não consegue captar _ o ritual, o clima e principalmente os gestos habitam um silêncio que fala nas formas orais, mas que a Literatura não logra captar de imediato. A passagem entre as formas orais e as formas escritas não é desprovida de complexidade.

•Manuel Rui, mais uma vez, elucida:



E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som.

Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. (...) Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu da minha identidade”.

(Monteiro, Manuel Rui. Eu e o outro, o invasor: In: *Sonha Mamana África*, org. Cremilda Medina. São Paulo: Epopéia, 1987. P. 308-310).



Em Angola, por exemplo, a recuperação das formas narrativas da tradição oral, é um filão bastante explorado pela escrita literária:

- seja pelo resgate de “formas simples” (André Jolles) descritas por Chatelain como a *maka* (estória verdadeira ou tida como tal, revitalizada por Luandino, Boaventura Cardoso, Uanhenga Xitu, Pepetela, entre outros) e o *missosso* (estória de ficção, fábula; Cf *Missosso*, de Óscar Ribas, 1961);
- Chatelain refere ainda a *malunda* (feitos da tribo transmitidos entre os velhos), os *ji-sabu* (provérbios), as *mi-embu* (canções que reúnem poesia e música) e as *jinongongo* (adivinhas).
- seja pelo registro de contos populares orais, principalmente de animais, transpostos para o contexto angolano pós-independência e dirigidos a crianças e jovens.

Uanhenga Xitu (nome literário quimbundo de Agostinho André Mendes de Carvalho), por exemplo, conhecedor das tradições culturais de seu país por ter convivido com as comunidades do interior, ancora seu projeto textual na figura do griot, ora para recolher as práticas da tradição oral, ora para satirizar o mundo colonial ou as contradições do cotidiano urbano.

Suas narrativas, como *Vozes na sanzala* (Kahitu, 1976, contos), *Mestre Tamoda* (texto de 1974) e *outros contos* (1977), *Maka na sanzala* (1979, novela) retratam, constantemente por meio de personagens-identidades de fronteira ou de processos de mestiçagem cultural, os costumes tradicionais, como as canções do dia-a-dia na sanzala, a convivência das línguas, a portuguesa e as africanas originárias; as marcas da oralidade permitem que se exprima um código “xitu”, ou “do mato”, que dá voz à sabedoria ancestral.

A carnavalização da linguagem é outro aspecto que a predominância “xitu” da performatividade oral vai assumir na escrita de Uanhenga: o grotesco e o baixo corporal serão estratégias estéticas e políticas utilizadas para caracterizar a liberação frente ao (código) opressor:

“Porém o novo vocábulo de ‘muchachala’ não vigorou muitos dias, porque é parecido com uma palavra em quimbundo; muxaxala, que significa sulco nadegueiro” (*Mestre Tamoda*, 1977, p. 9).

A língua oraturizada de Mestre Tamoda, “mestre do português novo” (p. 20) derivado da mistura de quimbundo com palavras decoradas e copiadas do dicionário da língua do colonizador) vai invadir o mundo escolar, reduto do português-padrão:



“ _ Fiquem já avisados _ dizia a professora, dirigindo-se para os alunos. _ Não quero palavras do português do Tamoda cá dentro e nem lá fora. (...) Nada do português do Tamoda. Em vez de estudarem a matéria da escola passam o tempo a decorarem disparates!... (Ibidem, p. 14).

Tamoda, por sua vez, é um um criador de linguagem ou um etimologista que se define como “homem de ndunda”(“livro volumoso e de consulta”), ele próprio um homem-dicionário.

Uanhenga Xitu, portanto, realiza tanto na caracterização estrutural de suas personagens mais marcantes quanto no trabalho de apropriação lingüística da oratura e semântico-estilística das tradições orais o encontro entre a voz e a letra.

Boaventura Cardoso, Ministro da Cultura de Angola, revela em seus livros de contos (*O Fogo da fala*, 1980, *A morte do velho Kipacaça*, 1989) o imaginário quimbundo, os mitos angolanos, o sincretismo religioso, a cosmogonia, buscando reinventar aspectos das tradições, registrando-os por meio de experimentalismos verbais a partir da fala dos musseques de Luanda e dos kimbos das zonas rurais de Angola incorporadas à língua portuguesa. Essa “escrita oraturizada” que reconduz à reinvenção da cena primordial da reunião à volta da fogueira expressa sons, gestos (“palmas” da assistência, por exemplo) e emoções provenientes do emprego oral do linguajar angolano, amalgamado na forja literária de Boaventura.



O conto *A morte do velho Kipacaça* é emblemático e resume os elementos fundamentais da situação típica de oralidade nas sociedades tradicionais africanas: a comunidade periférica de Quibala; a maka (polêmica sobre os motivos de haver seca); o Velho conselheiro-chefe, com seu bastão; o conselho de velhos, detentores da sabedoria popular;

o kimbanda; a reunião à roda (círculo) da fogueira e a assistência; as falas entremeadas ou em coro; os mecanismos “pega palavra” e pega-estória; os gestos; o respeito ao Velho chefe, cada falante se levantando para expor; a sabedoria dos provérbios e das adivinhas; o batuque (ngoma), a dança, a bebida (maxaxa); os costumes (komba); o animismo e o maravilhoso africanos; o modelo africano de renovação cíclica da vida.

Na montagem a seguir, destacaremos os elementos arrolados.

“Tem de ter explicação: o caso.

*Respeitosamente. Na chegada dele todos se levantam e guardam: silêncio. Eh! Toma assento no lugar dele habitual e os olhares se concentrem ngó dele. Se acomodam todos e esperam ngó. Atentos. Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: **quem faz a chuva não ter chuva?** (...)*

*Ngana Kapiapia, na boca dele tem sempre palavra, se levanta ngó assim e fica claro para todos que ele, palavroso, **vai palavrar.** Eh! (...)*

***Velha Kaxiquela** até aqui calada, **se levanta** derrepente, está de pé e vai: _ Não admito! Amá! Quem é uqe é aldrabão enh? O **Velho Kufuca** é um grande **kimbanda**.(...)*

Velho Bernardo Nikila bate com o bastão no chão três vezes e fala: _
Calma! A gente estamos aqui não é para nos insultarmos. A gente estamos aqui
para saber quem foi que fez não ter chu?

_Chuva _ **voz única.** (...)

Faz hoje seis meses que o Velho Kipacaça foi e não veio (...) quando
um caçador vai na caça e o caçador não volta...uhn! é sempre uma desgraça.

Quem sabe o velho Kipacaça mesmo a esta hora mesmo está lá nas
alturas? (...) Man Bernardo Nikila suspende ainda cachimbada para limpar
lágrima teimosa que está mbora deslizar (...). Se detém pensativo e num
assomo de força **pega palavra.** (...) na **nossa tradição** é azar quando um
caçador vai ngó na caça e não volta da caça. (...) Man Bernardo Nikila cai no
choro aberto, amam'éeé! **E as mulheres vêm todas assim lhe ajudar ngó
choradeira** assim uaué Man Paquéé! (...)

_ Não pergutes ngó porquê é que o carneiro não tem dentes em
cî?... Man Bernardo Nikila se reanimando.

_Em cima! _ **voz feita de vozes, tem sabedoria colectiva.**(...)

A cada chamada cada um se levanta e depois se senta respeitosamente.

_ Calma! Calma" _ Man Bernardo Nikila tenta ngó restabelecer a ordem (...), o **chefe** (...) Man Bernardo Nikila está a evitar que a **maka** continue a andar e quando velha Kaxqela já está **de pé no requerimento da palavra**. (...)
Chovia **vozeria** infernal. (...) Tem fogo: **fogueira**. Pela madrugada, **palavras** violentas, **sabedoria popular** no esgrimaço, **verbo saturado**. (...)

Tem gestos lentos: **o velho**. **Kufuca no centro do círculo**, sereno, acende fogo, lhe deita pó, remexe ngó saquitos embrulhados. (...)

_ E agora vou descobrir quem matou o Velho Kipacaça!!! **O surucucu só morde quando lhe pisam e se metem ainda o dedo na boca!**

Reanimada: a **roda**. Frenética, **batucante e musicante**: a música. Frenética, batucante e **dançante** tinha lundongo. Tinha também kalucuta, kissaka e kingumbe. Tem suecada continuante. Vazante: a **maxaxa**. Tem gente alquebrada, cambaleando.

Kututa, o **contador de estórias**, desatando a língua.

_ Opelu-pelú, peléé katé ku muxitu _ pergunta na estimulação.

_ Ongo soytéé katé ku munguila _ a resposta feita de **vozes**. (...)





*Inesperadamente surge fogueira grande se alastrando. (...) Vem vindo galopante, ferosa: a fogueira. (...) vem vindo: fogueira e animais. Amam'éeé! Parece que todos estão a vir assistir no **komba** do grande caçador. (...) Nisso no meio da queimada se vê homem em cima de pacaça de tamanho nunca visto (...) Ehé! Ehé! Ehé! Em cima da pacaça está um homem: é o Velho Kipacaça! Ehé! Ehé! Ehé! Mam'é! Tem na volta dele uma auréola luzidia. (...) Brioso, cartucheira cintada, arma na mão, Kipacaça atravessa o mundo de gente lhe olhando só, atormentada, e entra no quarto onde está a viúva. (...) carpideiras, as velhas, têm vozes emudecidas e olhares esbugalhados. (...) E ordena ngó*

_ Continuem a tocar e a dançar! Kuañça o ngoma! Venha a maxaxa! Cantem em memória do Kipacaça, Rei da Mata. (...) Eu estou morto!!! Katumbila é o novo Kipacaça!

E o Velho Kipacaça entrou na roda dançante. (...) N'goma yoté! N'goma Yoté!" (1989. pp. 41-88).

Em Moçambique, José Craveirinha escreve o seu texto poético (ou o seu “canto xi-ronga”, seu “Manifesto”) com “o sangue da (minha) mãe”: o “grito negro” da Mãe-África percute na volúpia dos tantiãs do xigubo. É o rosto do homem negro que se destaca do fundo do auto-retrato (narcísico), do fundo do som dos versos que tchiam: “meus belos e curtos cabelos crespos/ e meus olhos negros (...) e minha boca de lábios túmidos/ cheios da bela virilidade ímpia de negro(...)/ Oh! E meus dentes brancos de marfim/ ouros brilhando na minha negra reincarnada face altiva” (Craveirinha, *Xigubo*, 1980, p. 33-4).

A vertente social, característica marcante das literaturas de língua portuguesa, vai encontrar respaldo nos movimentos de conscientização do negro ocorridos nos Estados Unidos e na Europa, levando a uma redescoberta do continente africano e autores como Craveirinha, mesmo que não engajados diretamente a um desses movimentos, escolherão a via de autovalorização da cultura africana como contestatória da obliteração violenta imposta pelo sistema colonial. Assim, José Craveirinha assume alguns dos pressupostos do movimento da negritude ao exaltar o orgulho de ser negro, com os valores e formas de expressão, sobretudo oral, que a opção acarreta.



Seu primeiro livro, *Xigubo*, é uma obra de forte apelo identitário africano: em poemas de construção paralelística, a dança guerreira do tradicional xigubo, ao som do tambor e à volta da “fogueira amarela”, “funde os negros” das tribos de ontem (“velhas tribos”) e de hoje (“aqui outra vez”), com suas “viris e ferozes catanas afiadas” para defender a pátria (“minha mãe África”). A onomatopéia (“Dum-dum!/Tantã/pés batem/tambores batem”) e o ritmo da “volúpia do xigubo” aproximam voz e letra gerando a afrodição do poema (*Xigubo*, 1980, pp. 9-10).

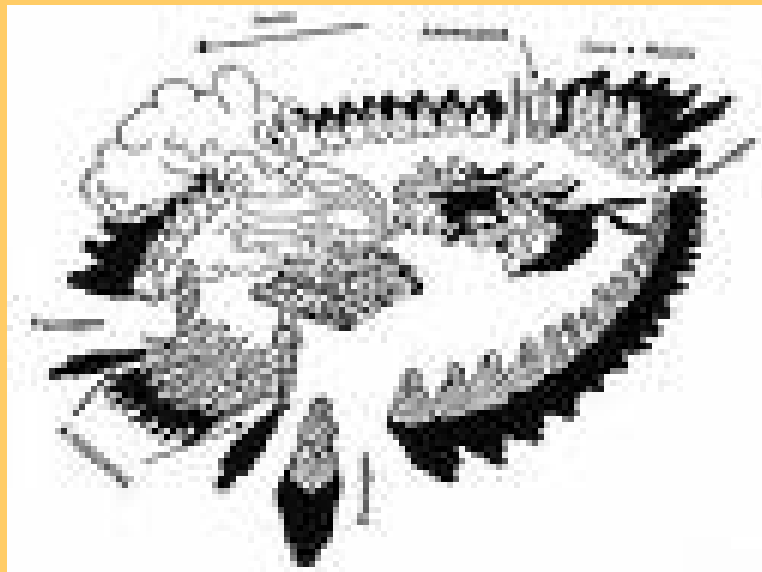
O “Camões da Mafalala”(como o denominou Mia Couto) recupera a oratura moçambicana-africana (“Quero ser tambor”) na sua maneira de conceber a poesia: “Este jeito /de contar as nossas coisas/à maneira simples das profecias/_ Karingana ua karingana” _ é que faz o poeta sentir-se gente” (1982, p. 13). *Karingana ua karingana* é considerada uma obra de interrogação dos valores da identidade moçambicana, poesia narrativa em que a expressão lírica busca a proximidade com a oralidade, com as formas tradicionais de contar e, ao mesmo tempo, a ironia mordaz atua como poderosa estratégia de reflexão em torno da condição africana no mundo.¶

No poema “Fábula” (1982, p. 18), por exemplo, Craveirinha reescreve a fábula “A rã e o boi”, de La Fontaine, em contexto africano de carência; no poema “Ninguém”, desvela o preconceito do empreiteiro contra seus trabalhadores negros, reduzidos a “ninguém” na hora da morte (“_ Já caiu alguém dos andaimes?/_ Ninguém. Só dois pretos”, p. 27).

Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba ka Khosa são alguns dos escritores que tentam recuperar, de diferentes maneiras, as formas tradicionais da arte de contar, recorrendo em suas obras ao uso de provérbios, à incorporação de crenças, hábitos, lendas e mitos, entre outros aspectos da cultura tradicional. Em entrevistas a Patrick Chabal (1994) todos eles revelaram empenhados em incorporar a cultura tradicional às suas narrativas. Ao recriarem as formas orais, recorrem à estratégia da poesia narrativa do poeta José Craveirinha em *Karingana Ua Karingana*, em que o ritmo narrativo predomina, atualizando a arte do griot que, arquivo humano, transmite a sabedoria das culturas nativas ou originárias e, ao mesmo tempo, busca despertar a reflexão sobre temas importantes para a comunidade.

O círculo original africano e o ludismo





Mia Couto sabe que o riso e o ludismo podem ser mais do que simples estratégias para prender a atenção do leitor. Podem se constituir, na verdade, como pontos de partida para a reflexão sobre o real e sobre a linguagem.

A minha aposta (...) é recriar esse momento mágico em que, ainda menino, escutava os contadores de estórias nos subúrbios negros de minha cidade. (...) havia uma magia que nos roubava do mundo (...) levitando por lugares que a religiosidade daqueles encontros construía. Não sou mais que isso: um contador de estórias trabalhando na tentativa de recriar essa magia (...) O fascínio pelas histórias resulta dessa necessidade absoluta de brincar. (...) Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta” (COUTO, Mia. O gato e o novelo. Auto-retratos. In: JL, Lisboa, 704: p. 59. 8-21 de outubro de 1997 1997, p. 59).

Segundo o autor, a “idéia de que Moçambique é um país que fala português é uma idéia construída” (Antes de tudo, a vida. Entrevista a Rodrigues da Silva. JL, Lisboa, 742, 10 a 23 de março de 1999, pp. 7-9.).



A língua literária, urbana e cosmopolita, acolhe as práticas orais de raiz rural, que permitem, além de inovações léxicas e sintáticas, a recuperação, pela memória aforística e mítica, da sagacidade da cosmovisão tradicional (e de dimensão cíclica) das culturas autóctones (“_Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão”, *A varanda do frangipani*.

Lisboa: Caminho, 1996, p. 103).

Terra sonâmbula baseia-se em dois tipos de gênero de origem oral: o conto e o provérbio; seus capítulos podem ser lidos como contos isolados, ainda que inter-relacionados. A maioria de suas histórias relaciona-se às crenças dos Tsonga, do sul de Moçambique, levando-nos a concluir que uma parte significativa do material temático fabuloso dessa obra se fundamenta nas tradições dos povos de Moçambique. O escritor esculta o quotidiano, cruzando suas vozes com as dos antepassados (“os ancestrais são as vozes abalizadas (...) fundadoras”, Nélson Saúte Apud Cavacas, Fernanda. *Mia Couto: Pensatempos e improvérbios*. Lisboa: Mar Além, 2000., p. 16).



A presença dos provérbios em quase todos os contos de Mia Couto marca uma sabedoria assimilada e transmitida pela voz das personagens narradoras. É sobretudo na boca dos mais-velhos que os provérbios e o velho, como se sabe, materializa a sabedoria na tradição oral. Os provérbios funcionam também como uma síntese especular da unidade narrativa maior, o conto. Tal função do provérbio já foi mostrada, aliás, pelo missionário Chatelain, quando, ao estudar os provérbios quimbundo angolanos, afirmou que eles podem ser considerados estórias condensadas.

O didatismo implícito nos provérbios é mais um traço característico da tradição oral muito bem explorado por Mia em *Terra. Sonâmbula*, pois todos os contos se voltam para a educação por meio da reflexão.

Em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, a voz do velho que contava estórias ressoa do fundo da cova mesmo depois que o corpo do *griot* morre: a fala ancestral (com sua autoridade e cena rituais) continua germinando nas adivinhas, provérbios, mitos, contações no processo tradutório e na (trans)figuração da escritura.

O conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, de *Cronicando*, permite que observemos a cena oral primordial transferida para o mundo globalizado.

Impossibilitados de compreender a fala da avó (griot) e que o sangue da avó é o sangue ancestral, da terra, os miúdos da geração do vídeo não conseguem sequer escutar os ancestrais:

_ Cala, vovó. Vai lá ver televisão.



Sentavam a avó frente ao aparelho e ela ficava prisioneira das luzes (...) adormecia no sofá. Mais noite, ela despertava e lucofuscava seus pequenos olhos pela sala. Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava. Os miúdos enchiam as orelhas de auscultadores.” (*Cronicando*, 1991, p. 26).

Navaia Caetano, personagem de *A varanda do frangipani*, adverte:

“Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo... Estes velhos não são apenas pessoas. São o quê então? São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto... O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente... (...) Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor... esses velhos estão morrendo dentro de nós” (*A varanda do frangipani*, p. 59-60).

A cabo-verdiana Fátima Bettencourt retrata em seu país cena semelhante:

“Uma zona histórica com seus sobrados, varandas de ferro, casinhas de meia-porta onde velhas de cachimbo se sentam para contar estórias aos netos impacientes na hora da televisão que os acaba levando, deixando a velha sozinha a derramar o seu olhar mortígo sobre as agressões que sofre a sua morada” (*Um outro olhar*, 2001, p. 33-34).

Concluimos que a relação entre a oralidade e a escrita literária é fundamental na afirmação das literaturas dos cinco países africanos de língua portuguesa, assim como das marcas de sua diferença ou daquilo que constrói o substrato das suas identidades. Por outro lado, o tema, como se buscou ilustrar, envolve circunstâncias, aspectos e abordagens bastante diversos, que conduzem a uma ampla discussão, irredutível a um enfoque generalizado e rápido. Como enfatiza Hampaté-Bâ:

“A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (...) Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (HAMPATÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord). *História geral da África, I*. São Paulo: Ática 1982. P.182-3).

Traduzindo em poesia:

À volta da fogueira
os mais velhos disseram:
vão então caçar as nuvens
que já fogem de nossos olhos



Nós pedimos um guia mais
armas munições
e farnel para uma longa jornada

Mas eles sorriram:
terão que levar apenas
estes sons de tambores antigos
na memória (Caçadores de nuvens. João Melo)



LITERATURA INFANTIL E JUVENIL



O título do livro de Gabriela Antunes _ *Estórias Velhas, roupa nova* _ parece-nos paradigmático do trabalho de criação de escritores angolanos que produziram para essa faixa de idade, como Maria Eugénia Neto, Darío de Melo, Octaviano Correia, Rosalina Pombal, Maria do Carmo, entre outros. O Instituto Nacional do Livro e do Disco editou uma coleção, a Piô-Piô, em 1982, da qual fizeram parte 12 escritores, cada um com seis estórias. Sobre as fontes de recolha das estórias tradicionais e o trabalho de recriação, testemunha Darío de Melo:

“Havia os 50 contos kiocos, havia dezenas de publicações de antropólogos e era ali que a gente ia buscar. E, quando começámos a tentar ver como se adaptaria, cada um ia tentando da sua maneira. Esta história a que se que se referiu, Quem vai buscar o futuro, é uma estória nitidamente política. É a adaptação de um conto tradicional feita de tal maneira que, hoje, eu não sei qual foi o conto onde eu fui buscar aquilo. Não foi mais uma adaptação, foi mais uma inspiração. Comecei pela primeira adaptação (...)

Depois fui modificando, modificando, até que acabou por ser aquela estória verdadeiramente política.

(...) Então, nós fizemos um relatório destas estórias e encontramos 150 estórias, que os vários escritores tinham escrito para dois órgãos de informação, que foram particularmente importantes na activação da literatura infantil, o Jornal de Angola e a Rádio Nacional de Angola, com o programa que ainda hoje existe, que é o «Rádio Piô» (Entrevista, http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=501).

Em Moçambique, nos anos 70 o Instituto Nacional do Livro e do Disco lançou duas coleções, a "Era uma vez" e a "Xirico", na qual foram publicados mais de uma dezena de títulos, assim como traduções. No semanário Domingo abriu-se um espaço infantil, o Njingiritane. Do acervo do INLD podemos ressaltar Contos moçambicanos, Papá operário, mais 6 histórias, O gato bravo e o macaco; O coelho salteador, O menino que não crescia, de Orlando Mendes, O girassol e Viagem ao meio das nuvens, de Amélia Muge, No tempo do Farelahi, de João Paulo, Os animais buscam a água, de João Arnaldo et alii.

O papel do Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco foi fundamental para a expansão da Literatura para crianças e jovens em Cabo Verde, destacando-se em seu acervo os livros de Orlanda Amarílis, Margarida Brito, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Amarílis revitalizou o magma tradicional das estórias do Ti Lobo e do Chibinho, adicionando-lhe uma estrutura lúdica no manuseio do livro (Facécias e peripécias) e na ordenação do contado; Margarida Brito explorou as canções tradicionais de Cabo Verde, especialmente a *morna*, e Magalhães & Alçada trabalharam com o conhecimento da realidade geográfica e cultural do Arquipélago.

Na República da Guiné Bissau e na República de S. Tomé e Príncipe a produção ainda é escassa, mas destacam-se livros editados pelo Autor, como o de Alda Espírito Santo (S. Tomé), Natal no Luchan (1990) e livros que registram o romanceiro popular, como no caso guineense, em que a estória-adivinha, modelo narrativo de tradição africana (nas noites de reunião ou velório), tem por fim o reencontro das origens culturais através da recreação. Confira-se As aventuras da lebre atrevida (Conselho Nacional de Cultura) e Como a tchoca esconde os ovos (Difusão do Livro e do Disco), citação de quem fixou as estórias, indicando que o magma narrativo pertence à comunidade.





A implementação da Lei nº 10.639/2003 obriga a inclusão do ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nos currículos oficiais da rede pública, nos níveis fundamental e médio.

A incorporação da história e cultura africanas nos cursos elimina a assimetria que persiste até hoje nos currículos. Hoje, prevalece a visão equivocada da superioridade da cultura ocidental e a desvalorização das culturas negras, havendo um vazio em relação aos estudos sobre as culturas negras.

É necessário lembrar que os escravos tinham um passado, uma memória que os seguiu na travessia pelo Oceano Atlântico. Com eles, portanto, viajaram mitos, lendas, provérbios, música, dança e a força de suas convicções. O passado e a história dos ancestrais africanos formam parte do presente dos brasileiros e os conceitos fundamentais das culturas africanas devem estar presentes nos programas de história da África para o ensino básico.

A inclusão de conteúdos transversais sobre o continente africano nos currículos, a exibição de filmes de cineastas africanos, a apresentação da(s) literatura(s), das artes e dos aspectos fundamentais das culturas africanas aos estudantes veicularão fruição estética, noções da história do continente, respeito aos direitos humanos e à diversidade dos povos.

A capacitação de professores como base para formação de uma consciência e de uma visão de mundo sem racismo e sem preconceitos é parte importante dessas iniciativas.

A História da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira, o negro como elemento importante na formação da sociedade nacional, o resgate da contribuição do negro nas áreas social, econômica e política aliam-se aos estudos dos historiadores e pensadores africanos que colocam a África como Berço da Humanidade e das civilizações.

O livro didático e a literatura, neste sentido, devem integrar, assim como a arte, um conjunto de meios de que a escola pode dispor para desmitificação, desalienação e conscientização no que toca à igualdade étnico-racial e ao respeito à diversidade cultural como patrimônio e riqueza.

Encarando a África como berço da humanidade, várias abordagens errôneas poderão ser evitadas, como conceber a história dos africanos a partir da escravidão; apresentar de forma estereotipada e exótica o continente africano; partir do pressuposto de que o trabalho sobre a questão racial deve ser feito somente por professores negros para alunos negros.

Abandonando tais posturas, será possível aprofundar-se as causas e conseqüências da dispersão dos africanos pelo mundo e abordar a história da África antes da escravidão, com perspectiva positiva; enfatizar as contribuições dos africanos para o desenvolvimento da humanidade e as figuras ilustres que se destacaram nas lutas em favor do povo negro.

A importância dos anciãos na preservação da memória e a religiosidade, por exemplo, passam a fazer parte dos conteúdos, assim como o conhecimento da contribuição dos egípcios para o desenvolvimento da humanidade. As marcas das culturas de raiz africana devem ser ressaltadas particularmente em Artes, Literatura e História do Brasil.

