

# A LÍNGUA É MINHA PÁTRIA

LÍLIAN PAULA SERRA E DEUS\*

Mestranda em Literaturas africanas de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Bolsista Capes.

## *Resumo*

**N**esse artigo busca-se evidenciar o trabalho que foi feito com a Língua Portuguesa, pelos escritores moçambicanos José Craveirinha e Virgílio de Lemos para que nela caibam as vozes e a identidade híbrida de uma cultura com raízes calcadas na oralidade e no multiculturalismo.

Palavras-chave: Língua portuguesa; José Craveirinha; Virgílio de Lemos; Moçambique; Identidade híbrida, Multiculturalismo.

Moçambique, como vários países da África, é marcadamente um país em que a cultura oral sempre se mostrou muito forte. Quando se fala, pois, no surgimento de uma literatura moçambicana, há que se pensar em toda uma bagagem de tradições que perpassam pela oralidade, já que são várias as línguas faladas em Moçambique e várias são também as etnias, ainda que dentro do mesmo país e, portanto, as tradições orais podem variar de etnia para etnia. Entenda-se oralidade aqui como algo que está muito além de uma simples predominância da fala sobre a escrita, mas que está pautada na ideia de que essa cultura oral resgata memórias, tradições e reflete todo um DNA cultural africano. Como, então, trazer para o âmbito do texto literário escrito, uma cultura com raízes tão fortemente ligadas à oralidade?

Moçambique, marcada pela colonização portuguesa, tem como língua oficial o português. Apesar disso, coexistem no país várias outras línguas de origem africana. Essas línguas, mesmo não sendo oficiais, são mais usadas que o português devido a uma série de fatores que remontam à história e à cultura moçambicana. Acima de tudo, identificam culturalmente um povo. Nelas estão marcadas tradições, rituais e sonoridades que representam um determinado povo e lhes dá identidade. Como, então, trazer para o texto literário, quando este é escrito na língua oficial moçambicana, todas essas marcas culturais que perpassam pela oralidade?

A cultura moçambicana é efetivamente mais acústica do que visual. Então, como trazer para o campo visual e para a escrita literária, esse universo cultural sonoro, em que a música, a dança e o ritmo se fazem muito presentes?

Segundo Manuel Ferreira (1989), inicialmente, os textos literários dos países de literaturas africanas de língua portuguesa pouco diziam de seu local de produção devido a contextos políticos que os colocavam em mãos de uma burguesia que seguia os modelos do colonizador. A distância entre os textos literários desses países com uma efetiva representação de seu local de produção só é reduzida no período pré-independência, quando esses países colonizados buscam romper com o colonizador e falar por meio de uma voz que realmente os identifique. No caso de Moçambique, o movimento **Msa**ho teve uma importância significativa nesse processo de afirmação de uma identidade cultural moçambicana, sufocada, até então, pela colonização. **Msa**ho segue a tradição de outros importantes jornais como: **O brado africano**, **O itinerário**. **Msa**ho, apesar de ter tido apenas um número, marca a história literária de Moçambique.

**Msa**ho já abarca na força do nome a sua proposta: o nome significa o canto do povo chope, etnia moçambicana do sul. De acordo com as propostas do movimento **Msa**ho era preciso romper com o colonizador e mergulhar no universo cultural moçambicano. Era preciso dizer quais eram os ritmos dessa terra, quais as suas cores, as suas vozes. Era preciso fazer com que o “país existisse”, resgatar-lhe a memória. O movimento **Msa**ho propunha, portanto, instaurar uma poesia genuinamente moçambicana, livre de paradigmas do colonizador.

A proposta de **Msa**ho abarca também a proposta de uma linguagem inovadora, libertando assim a língua do jugo da razão colonial. Se a língua usada é a do colonizador, há que subvertê-la, africanizá-la, recriá-la para que nela caiba a cultura moçambicana e ressoem vozes que não sejam somente as do colonizador.

Este artigo tem como objetivo mostrar como essa reinvenção da língua portuguesa é feita por José Craveirinha e Virgílio de Lemos e como ecoam em seus textos as marcas de uma África moçambicana.

### Virgílio de LEMOS

A obra de Virgílio de Lemos, apesar de ser de suma importância para a história literária de Moçambique não teve o reconhecimento que lhe cabia no passado: o autor sai de Moçambique em 1963 para se livrar da perseguição da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE e acaba por ser considerado um apátrida.

Também por motivos políticos, Virgílio de Lemos, à luz de Fernando Pessoa, cria heterônimos para assinar suas obras. Cada um de seus heterônimos tem uma personalidade, uma forma própria de escrever e de ver o mundo. Além disso, Lemos inova mais uma vez criando um heterônimo feminino, Lee-li Yang. Em entrevista, o poeta fala sobre a forma como enxerga esse fenômeno:

No fundo a heteronímia reflecte o que mais tarde Lacan designou como “descentramento do sujeito”. (...) De resto, a heteronímia é uma teia de fugas (...) Teia de fugas para escapar à censura e, mais que isso, ultrapassar o provincianismo colonial, abrindo Moçambique ao mundo, trazendo-lhe os ecos das vanguardas européias, do Movimento Pau-Brasil, da Negritude, entre outras correntes surgidas nas primeiras décadas do século XX. (SECCO, 1999, p. 143)<sup>1</sup>.

Todas as citações dessa obra foram extraídas da mesma edição e doravante serão assinaladas, apenas, pelo número de página.

Duarte Galvão é seu heterônimo mais engajado com a situação política e social de Moçambique. É ele quem assina vários dos textos publicados no “Caderno Negra azul”, dentre eles o poema intitulado “O tempo de Msaho”. Essa é uma das poesias em que Virgílio de Lemos, por meio de Duarte Galvão marca textualmente as propostas de **Msaho**. O próprio título da poesia já abarca a ideia de um outro tempo, um tempo de **Msaho**, tempo de música, canto, mas não de qualquer música e sim daquela que representa e que identifica a sua cultura. Ao longo dos versos, o eu-poético nos vai falando de um reascender, de um mundo que se busca visionário por meio de uma revolução erótica. Essa revolução erótica permeia vários dos textos de Duarte Galvão. Dessa forma, o poeta subverte a língua do colonizador e dá ao seu poema um corpo erotizado. O corpo e a voz do poema se transformam em figurações do desejo: o “teus”, a quem o poeta se dirige na última estrofe, é a própria poesia, o próprio embate das palavras no corpo do poema, para que desse embate surja, enfim, a liberdade :

A última revolução sou eu destino

Nómada que busca a ficção

De teus gritos corpo

Contra corpo

No desgarre da idéia

Liberdade. (p. 28).

Duarte Galvão corporifica no seu texto o que Virgílio de Lemos chamou de barroco estético. Rompe-se com a estética ocidental: o poema quase não tem pontuação, foge às regras e as normas do português da metrópole, há uma rebeldia em relação às normas linguísticas impostas pelo colonizador e, dessa forma, o poeta vai dando liberdade às palavras e ao seu fazer poético.

Na poesia **Msaho dada**, Lemos utiliza-se de uma linguagem inovadora, labiríntica, dissonante, rebelde e antropofágica. O poeta, mais uma vez, subverte a língua do colonizador e dá a sua poesia toda a liberdade que é apregoada na proposta de **Msaho**. Lemos, atento às inovações trazidas pelas vanguardas européias e pelo Modernismo Brasileiro, utiliza-se de estratégias textuais em **Msaho dada** que dialogam com o Dadaísmo, mas também de forma antropofágica: Lemos olha para fora, para as vanguardas a fim de enxergar melhor o seu próprio país. O próprio nome da poesia nos aponta para o fato de que ele se utiliza das inovações propostas pelo Dadaísmo, mas de olhos voltados para a sua terra. **Msaho dada** ratifica o descompromisso do Dadaísmo com a

lógica, para assim também poder romper com a lógica do colonizador, reinventando assim a língua e dando voz a esse canto **Msaho**.

A poesia não tem pontuação, não segue o que apregoam as normas linguísticas do português. Ela resgate palavras em línguas africanas (*quimoéne, makwa, swahili*), evoca nomes de forma desordenada, ratificando a liberdade das palavras e o completo descompromisso com a lógica da língua portuguesa. Virgílio de Lemos, através dos nomes evocados, retoma a própria ruptura com o racional na qual o Dadaísmo se insere. Ao evocar Tzara, ele traz para a sua poesia os ideais do manifesto dadaísta de Tristan Tzara:

Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípios contra manifestos (...). Eu redijo este manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente, numa única fresca respiração; sou contra a ação pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom-senso. (TZARA *apud* SECCO, 1999).

Ao mesmo tempo, ele reinventa esse manifesto antropofagicamente ao dizer:

Tazara eroticus  
Mocambicanis  
Msaho. (p. 31).

O que antes era uma vanguarda europeia com propostas inovadoras transforma-se em uma ideologia moçambicana, pautada nas idéias de Tzara, mas que as transcende, pois o universo é o africano, o descompromisso é com a língua lusitana, o mergulho é nas suas próprias raízes culturais africanas, que não são fixas, mas sim:

Aéreas de ilha em ilha  
Mar  
Descentralizado  
DADA... (p. 31).

Lemos evoca Marcel Duchamp, que cria a expressão *ready made* e o coloca lado a lado com Mallarmé, que revoluciona a poesia do século XIX. Lemos traz também para o seu texto a poesia de Mallarmé, *Un coup de dés*, poema de versos livres, sugerido pelo próprio nome, um jogo de dados. Além disso, Mallarmé, assim como Virgílio de Lemos, rompeu com a sintaxe tradicional, daí a importância desse nome em **Msaho dada**. Lemos cita também o casal Pancho e Dorys Pancho. Pancho era arquiteto, pintor e escultor português que tem construções bastante representativas em Moçambique, onde morava com Dorys. Portanto, cada nome citado em **Msaho dada**, posto de forma desordenada, aparentemente aleatório, corrobora com os ideais de ruptura e de liberdade apregoados pelo movimento **Msaho**, pois são nomes que a seu tempo, também carregavam ideais revolucionários.

JOSÉ CRAVEIRINHA

Craveirinha nasceu em Lourenço Marques, atual Maputo, em 1922. Filho de uma africana com um português, Craveirinha foi morar com o pai, mas nunca cortou os vínculos com a mãe e com a terra natal. Esses vínculos ressoam em sua poesia através da apropriação e da reinvenção da língua portuguesa pelo poeta. Craveirinha remodela o português de Camões e o hibridiza, misturando a sua língua de afetividade, a ronga, língua materna, da qual ele fez questão de nunca se separar.

Em sua poesia, “A fraternidade das palavras”, o poeta nos mostra esse hibridismo. Nela, o poeta nos diz que palavras rongas e algarvias namoram, para recombinar o poema. E ele o faz já mostrando textualmente como esse namoro se dá, pois as palavras *rongas* e *algarvias guanguissam* e não simplesmente “namoram”, como seria na língua do colonizador:

E eis que num espasmo  
De harmonia como todas as coisas  
Palavras rongas e algarvias guanguissam  
Neste satanhoco papel  
E recombina o poema. (LEITE, 1991).

E é exatamente isso que o poeta faz: a língua portuguesa é subvertida, palavras rongas se unem às palavras em português e a língua do pai só faz sentido se for retrabalhada, se for africanizada.

O poeta vai muito além da hibridação entre o português e o ronga; ele remodela esse português para que essa língua se aproxime da língua que o identifica, das sonoridades que a língua ronga, permeada pela oralidade, traz. Ele busca estratégias para simular essa oralidade, para que o português chegue cada vez mais perto dessa carga de afetividade que a sua língua africana abarca. Para isso, Craveirinha constrói um texto permeado por sons, ritmos, oralidade. As palavras para ele têm música, têm ritmo.

No poema “Hino à minha terra”, Craveirinha nos possibilita perceber tudo isso. O poeta, através do poema em questão, celebra a sua terra, mas o faz através dessa reinvenção da língua portuguesa. O poema é permeado por vocábulos em ronga, o que deixa explícito que para falar do amor à sua terra de origem por meio da língua portuguesa é preciso que nela se insira também a língua oral que, na sua memória afetiva, identifica essa terra. Craveirinha cria então, possibilidades de forjar essa oralidade: exaltar os nomes de espaços geográficos importantes de sua terra, em ronga, é trazer para o seu texto os sons desses espaços:

*E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!*  
*E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!*  
*E outros nomes da minha terra*  
*Afluem doces e altivos na memória filial*  
*E na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.*

(...)

*Oh, as belas terras do meu áfrico País*

*E os belos rios e os belos lagos e os belos peixes*

*E as belas aves dos céus do meu País*

*E todos os nomes que eu amo belos na língua ronga*

*Macua, suaíli, changana,*

*Xístsua e bitonga*

*Dos negros Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca*

*Zongoene, Ribáuè e Mossuril. (CRAVEIRINHA apud FERREIRA, 1989).*

Aos sons das toponímias em ronga, se unem os sons dos nomes de alguns dos instrumentos musicais africanos que são evocados e louvados também no poema (*xipalapala*, por exemplo). Louvar as danças e os ritmos do seu país em ronga é ouvir-lhes o som, que talvez a língua portuguesa não seria capaz de afetivamente alcançar. Dizer das frutas de seu país na sua língua de origem é quase sentir-lhes o gosto.

O poema é marcadamente oral. O eu-poético vai percorrendo espaços, evocando-os através do grito pelos seus nomes, celebrando tradições, ritmos, instrumentos africanos, que ganham mais força e vida através da linguagem por ele utilizada. O português por si só não é capaz de nomear os espaços de uma África que identifica esse eu-poético. Craveirinha recorre, portanto, aos sons de sua terra, à sonoridade dos nomes que lhe dão identidade. O poeta mescla português e ronga, ou melhor, africaniza esse português para que assim possa, efetivamente, celebrar a sua terra.

## CONCLUSÃO

Virgílio de Lemos, através da revista *Msafo*, do barroco estético, da eroticidade que imprime aos seus poemas, transformando-os em figuras do desejo, dando-lhes um novo corpo e, através da liberdade estética com a qual trabalha seus textos, redescobrimo antropofagicamente as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro, mergulha na sua terra natal, dando-lhe voz e apresentando-a ao mundo por meio de seus textos.

Virgílio ressignifica a língua do colonizador. A língua portuguesa é subvertida, rompe-se com a sua lógica, com a sua organização, para que, por meio da liberdade das palavras trabalhadas pelo poeta, a sua África possa ser também livremente representada.

José Craveirinha também, à sua maneira, subverte a língua portuguesa. O poeta hibridiza essa língua, permite que nela se encontrem a língua paterna – o português – e a materna – a ronga – e nela se imbricam os sons, os ritmos, os batuques, os tambores, os feitiços e as tradições de uma África também híbrida.

## ABSTRACT

This paper aims to highlight the work that was done with the Portuguese language, by the Mozambican writers José Craveirinha and Virgílio de Lemos in order to fit the hybrid cultural identity involving orality and multiculturalism.

Keywords: Portuguese; Jose Craveirinha; Virgilio de Lemos; Mozambique; Hybrid identity; Multiculturalism.

## REFERÊNCIAS

APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Poesia Africana de Língua Portuguesa**: antologia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

FERREIA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

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

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa**: percursos da memória e outros trânsitos. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

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

LEMOS, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique. SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro (Org.) Rio de Janeiro: Nova fronteira/UFRJ, 1999.