

AS NARRATIVAS ORAIS CRIOULO-GUINEENSES

Hildo Honório do Couto
Universidade de Brasília
hiho@unb.br

Abstract: The main purpose of this essay is to show that the *storias*, i.e., Kriol fables are a good testing case for the study of the interrelationships between language and world. They arouse out of the struggle of their users with the world in their everyday life. For this reason, they reflect the environment in which Guineans live and work. This reflex is seen not only in the narratives' plot but also in the specific vocabulary they contain.

Key-words: Creole, culture, language and environment.

A cultura guineense, semelhantemente à africana em geral, é basicamente oral. A tal ponto que o historiador e filósofo maliano Hampaté Bâ afirmou que “em África, quando morre um velho, é uma biblioteca que arde” (*apud* Bull 1989: 168). Uma das manifestações mais importantes dessa oralidade são as narrativas orais. Além delas, existem ainda diversas outras manifestações, tais como os provérbios (Couto 1996, 1998), as adivinhas (Couto 2005) e os rumores (Trajano Filho 1993), além dos cantos tradicionais, sobretudo mandingas, das fórmulas mágicas, do *tchur*, dos sistemas antroponímicos etc. Mas, entre todas elas, parecem sobressair-se sobranceiras as narrativas orais. Trata-se, geralmente, de fábulas ou apólogos, já que as personagens frequentemente são animais, às vezes até mesmo vegetais, entes inorgânicos ou lugares. Veremos que inclusive a Terra, o Céu e elementos da natureza (chuva, fogo etc.) podem intervir. Parece que toda literatura começa por esse tipo de manifestação, quase sempre em verso, como já se pode ver em Esopo (620-560 a.C.) e em Fedro (século I d.C.), para não mencionar Lafontaine (1621-1695), Jakob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), entre inúmeros outros que recolheram/criaram fábulas. Os dois irmãos Grimm afirmaram isso explicitamente. Entre nós poderíamos mencionar Coelho Neto (1864-1934) e Monteiro Lobato (1882-1948), entre os divulgadores de fábulas.

O próprio nome “fábula” já dá uma ideia da natureza do objeto de que trata, a oralidade. A palavra vem do latim “fabula”, relacionada ao verbo “fabulare” (conversar, narrar) que, por sua vez, provém de “fari” (falar). As fábulas antigas geralmente eram versificadas, o que ocorre até em textos mais filosóficos como o *Tao te ching*, de Lao Tzu (séc. VI a.C.). No entanto, as fábulas guineenses (e africanas em geral) não estão nesse caso, elas estão narradas em prosa. Porém, muitas delas contêm cantos versificados (via de regra em mandinga). Normalmente, a mitologia de um povo está contida em fábulas, como já salientara (Cassirer 1972).

Em crioulo, esse tipo de texto se chama *storia*, do português “história.” Essas *storias* são continuidade de uma longa tradição africana. Provavelmente, “Lubu ku garsa” (a hiena e a garça) tenha sido a primeira fábula crioula a ser publicada, no caso no folheto *A fraternidade, Guiné a Cabo Verde*, em 1883, por Marcelino Marques de Barros, que divulgou também “Storia d’un fiyu starbaganti”, na *Revista lusitana* (vol. 5, p. 284-289, 1897/1899), em edição bilíngue guineense-caboverdiana, e “Tris golós” (os três golosos), também na *Revista lusitana* (vol. 10, p. 307-310, 1908), com tradução em português. Em Barros (1900) ele publicou a mais as *storias* “A noiva da serpente”, “História de Sanhá”, “Storia de Djambatutu, rei di pastrus” (O rei Djambatutu), “Storia di lubu ku karnel” e “Falkon ku jugudi”, todas na versão crioula e em português, exceto as duas primeiras, que são “contos mandingas.” Estes estão apresentados só em português, embora na segunda haja muitos trechos em crioulo bem como versos cantados em mandinga. No entanto, a primeira coletânea de fábulas a aparecer em crioulo é a de Montenegro & Morais (1979).

A Ku Si Mon Editora, de Bissau, publicou uma série de opúsculos, sob o título geral de *Contes créoles de Guinée-Bissau*. Eu tive acesso a seis desses opúsculos, contendo um total de sete fábulas. Além dessa série, há outras coletâneas. Entre elas, temos Giusti (1981), que consta de 20 contos: 10 da região de Casamansa (sul do Senegal), 10 de Bissau. A Editora Nimba, de Bissau, também tem publicado versões desses contos. Em 1988 saiu o primeiro volume de *Lubu Ku Lebri Ku Mortu*, de 49 páginas, contendo nove fábulas. O segundo volume, com 72 páginas, saiu em 1989, contendo 10 fábulas. É interessante notar que esses 19 contos coincidem quase na íntegra com os de Giusti (1981). E o que é mais, estão vazados em um crioulo mais aporuguesado que os de Giusti. Aliás, este último autor afirma na introdução que “nous avons aussi pris la précaution d’évacuer les emprunts modernes au portugais, en ce qui concerne le créole guinéen, et les emprunts français, en ce qui concerne le créole casamançais” (p. 9). Além dessas coletâneas, quase toda publicação sobre o guineense inclui alguns contos. É o caso de Bull (1989: 185-217), com 20 contos, de Scantamburlo (1981: 104-108), com três, e de Couto (1994: 130-139), com seis. Para discussão sobre a transcrição desses contos, ver Semedo (1994).

Já vimos que diversos tipos de personagens aparecem nessas narrativas. No entanto, o que predomina são os animais. Seres inanimados também podem intervir, como em “Tchon ku deus” (a terra e Deus) e “Seu papia, tchon ruspundi” (O céu fala, a terra responde), além de cidades, como Bolama. O objetivo é quase sempre tirar uma lição de moral. Às vezes, a *storia* visa a expressar aquilo que se gostaria que acontecesse como, por exemplo, expedientes para que o mais fraco ganhe do mais forte. As duas personagens mais comuns nessas narrativas são a hiena (*lubu*) e o coelho (*lebri*), de modo que o título mais frequente é “*storia di lubu ku lebri*”, ou seja, “história da hiena e do coelho.” Vejamos uma pequena *storia* e sua tradução, tirada da primeira coletânea organizada por Montenegro & Morais. Escolhi-a por economia de espaço, por ser a mais curta.

Salton ku si mindjer

Un mindjer sai pa ba panha salton na roda di mar. I tchiga, i panha salton manga del, i fia na korda. I bin panha un salton e fia na korda. Mindjer di salton sai, i odja si omi, i ba tchora djanan la na metadi di tarafi. I na tchora, i na tchora, i fala si omi ku panhadu, i na tchora. Salton fala si mindjer: “Ka bo tchora. Ora ku bo sinti nha tcheru na iassadu to ta tchora, ma tementi N ka iassadu inda, ka bo tchora”. Mindjer ku panhal i ditanda gora korda e ba laba kurpu. Salton salta, i kapli na corda e miti dentru di koba. I fala si mindjer: “N tarda conta. Tementi bo ka na sinti nha tcheru na fugu, sibi cuma N ka muri”.

Tenho certeza de que nenhum falante de português que não conheça o crioulo consegue entender esse pequeno conto. Isso apesar de acima de 80% do vocabulário crioulo provir do português. Vejamos a origem de algumas palavras que aí aparecem.

| | |
|----------------------------|-------------------------------|
| minjer < mulher | ja nan = já + nan ‘pra valer’ |
| un < um | ta < ta (< stá <estar) |
| sai < sair | nha < minha (meu) |
| pa < para | ceru < cheiro |
| panha < apanhar, pegar | iasadu < assado |
| na < em+a = na (cf. ni PB) | temetimetadi < entre + metade |
| i < ele, ela | ora < hora |
| manga < manga (muito) | inda < inda (<ainda) |
| fia < enfiar | kurpu < corpo |
| bin < vim (< vir) | salta < saltar |
| odja < olhar (ver) | dentru < dentro |
| ba < vai (< ir) | fala < falar (= dizer) |

| | |
|---|--------------------------|
| chora < <i>chorar</i> | omi < <i>homem</i> |
| tarafi < <i>tarrafe (mangue, pântano)</i> | kapli < <i>escapular</i> |
| ku < <i>que</i> | mar < <i>mar</i> |
| bu < <i>vós (tu)</i> | korda < <i>corda</i> |
| ditanda < <i>dita (< deitar)</i> | la < <i>lá</i> |
| sinti < <i>sente (sentir)</i> | del < <i>dele, dela</i> |
| fugu < <i>fogo</i> | |
| sibi < <i>sabe (saber)</i> | |
| kuma < <i>como (que)</i> | |
| muri < <i>morre (morrer)</i> | |

As únicas formas que não provêm do português são *ka* (não) e o sufixo causativo *-nda*, que ocorre em *ditanda*. Alguns autores tentaram derivar *ka* de “nunca”. No entanto, Barros provou que ele vem de um verbo mandinga homônimo que significa negar. Vejamos a tradução do conto.

O saltão e sua mulher

Uma mulher saiu para apanhar saltões à beira-mar. Ela chegou, apanhou um monte de saltões e enfiou na corda. Pegou saltões e enfiou na corda. A mulher do saltou saiu e viu seu homem e foi chorar pra valer no meio do mangue. Ela chorou, chorou, dizendo que seu homem fora apanhado, e chorou. O saltou lhe disse: “Não chore. A hora que você sentir meu cheiro sendo assado, você chora; mas, enquanto eu ainda não estiver assado, não chore”. A mulher que o apanhara pôs a corda [de peixes] no chão e foi tomar banho. O saltão saltou e escapuliu da corda e se meteu dentro de um buraco. Ele disse a sua mulher: “Eu não lhe disse! Enquanto você não sentir o meu cheiro no fogo saiba que eu ainda não morri”.

Antes de entrar na análise do conteúdo dessa história, seria interessante lembrar que, nas narrativas ocidentais, o ponto de referência (momento zero) é o da própria narração, sendo que o que veio antes é passado e o que virá depois é futuro. Com isso, a forma verbal não marcada é a do presente. Na narrativa crioula, e na africana em geral, a referência é o próprio momento do evento, portanto, a forma verbal que se refere a ele é o radical sem nenhuma partícula modificadora, o que significa que deve ser traduzida por nosso pretérito, que é o nosso tempo narrativo, embora em português se utilize também o chamado presente histórico, que seria algo mais próximo da forma verbal narrativa crioula. Aqui entra um dos interesses dessas narrativas para a linguística. É a partir daí que Bickerton (1981) formulou o modelo tempo-modo-aspecto (TMA) para se estudar o verbo crioulo. Além do mais,

esses contos se manifestam em uma linguagem conservadora, o que faz deles uma ótima fonte, ao lado dos provérbios, para se estudarem as variedades mais basiletais do crioulo.

Entrando na análise do conteúdo, nota-se que, para uma visão de mundo ocidental, nota-se que em “Salton ku si minjer” está implícito um certo machismo. A fêmea se desespera, enquanto que o macho mantém a serenidade à espera de uma oportunidade de se safar, oportunidade que acaba aparecendo. Como disseram Montenegro & Morais, em comentário de rodapé, uma das coisas que mais saltam à vista nessa *storia* é a posição subalterna e de dependência da fêmea (mulher), fato corriqueiro em quase toda a África. Essa dependência, e subalternidade, transparece em diversas outras instâncias da vida guineense. Uma situação muito comum é o régulo (ou o pai) dar a filha em casamento a alguém como prêmio, como, por exemplo, na “Storia di lion ku lebri”, a primeira de *Lubu ku lebri II*. Mas, o tema recorre em diversas outras *storias*, não só dessa coletânea, mas de todas as demais. Por exemplo, em “Si bu mame sta li, bu na raparal?” (Se sua mãe está aqui, você a notará?), de *Uori*, fala-se da dificuldade da mulher, que tem que se virar sozinha, quase sem a ajuda do homem, inclusive para parir. Em “Iabrin porta, ali e na rikitin” (Abra a porta, estão me cutucando), da mesma coletânea, uma jovem que gostava de dançar foi aliciada para um baile de serpentes. Quando percebeu o fato, tentou fugir, mas as serpentes se puseram a correr atrás dela, tentando agarrá-la (cutucar). Ela pediu ajuda da mãe, do pai e da avó, de balde, todos lhe disseram que se virasse, já que gostava tanto de bailes. O único que enfrentou as serpentes para salvá-la foi um tio. No entanto, não o fez por generosidade, tanto que ela passou a servi-lo, mais precisamente, a ser sua mulher. De um ponto de vista freudiano, teríamos aqui o “perigo” do sexo para as jovens, uma vez que serpente é um símbolo fálico. O que é mais, esses falos estavam quase tocando-a, pelo menos de raspão. O “perigo” só deixaria de existir se o “sexo” fosse feito com alguém “de confiança”, da família, no caso, o tio. O importante é que sempre a mulher leva a pior, arca com o ônus mais pesado. Na *storia* “Si bu ka na ba konta pasada ami N na kambantau” (só a levo se não disser nada a ninguém), da mesma coletânea que a anterior, de novo a mulher se vê em dificuldade. Quem a tira da situação é um homem, ou seja, o namorado (*kirida*).

As dificuldades da mulher se manifestam em diversas outras situações. Primeiro, o homem tem direito à poligamia, o que pode causar uma série de problemas entre as *kunbosas* (coesposas). Um caso típico é o de querer agrandar o marido. Em geral a mais nova (*noiba nobu*) tem beleza, mas a mais velha (*dona-kasa*) tem experiência. É a mulher que arca com quase todo o trabalho (*kansera*) de cuidar das crianças. Tanto que traz os filhos pequenos às costas (*banbu*), amarrados por um pano, a fim de fazer todo o trabalho, enquanto o homem fica aguardando em casa. Em segundo lugar, em muitas

etnias é a mulher que deve prover a casa de alimento, plantando arroz, vendendo alguma coisa na rua (*bidera*) e assim por diante. Para mencionar apenas mais um sofrimento da mulher, os grupos muçulmanos praticam a excisão do clitóris (*fanadu*) das meninas.

Nas caminhadas, normalmente o macho vai na frente. Pode acontecer de nenhum deles conseguir comida para a família, motivo pelo qual as mulheres têm que se virar. Sempre que ela ousa fazer algo por conta própria, ou seja, não sob a tutela de um homem, acaba se dando mal, como se pode ver em “Ka bu papia ku ningin” (não fale com ninguém), de *Junbai*. Do contrário, ela morre ou é condenada ao mutismo, como acontece nesta última *storia*.

O próprio título de uma das *storias* de *Junbai*, ou seja, “No kuji pa bu” (nós escolhemos por você), deixa bem claro esta posição de inferioridade, de subordinação da mulher, que depende do homem em tudo que diz respeito a poder. Pela enésima vez, a jovem se dá mal por ter escolhido um marido por conta própria. O eleito era na verdade uma serpente travestida de rapaz, como ela queria. Porém, isso representava perigo para ela, que foi salva por três irmãos (*matchu*), cada um deles com uma especialidade, respectivamente, adivinho (*pauteru*), mecânico, carpinteiro, caçador (*montiadur*) e ladrão. Enfim, há diversas outras manifestações da subalternidade da mulher, dos maus tratos e do preconceito contra ela, tanto nas *storias* quanto em outras manifestações da oratura guineense. Assim sendo, termino meus comentários sobre o tema com um provérbio crioulo, colhido na Casamansa (sul do Senegal), que diz que *Sintidu di minjer i kurtu suma ponta di si mama*, ou seja, a inteligência da mulher é tão pequena quanto o bico de seu seio. Enfim, o próprio líder das Lutas de Libertação, Amílcar Cabral disse que “entre os fulas, a mulher não goza de nenhum direito social; participa na produção mas não colhe os seus frutos. Por outro lado, a poligamia é uma instituição respeitada, sendo a mulher considerada, de certa forma, como propriedade do marido” (*Unidade e luta I*, Lisboa: Nova Seara, 1976, p. 101).

Alguém poderia alegar que estou sendo preconceituoso contra a cultura africana/muçulmana, uma vez que essas atitudes fazem parte dos hábitos locais que, como tais, devem ser respeitados. Pelo menos é isso que me disse um amigo antropólogo. A Ecologia Profunda, desenvolvida pelo filósofo norueguês Arne Naess, não julga comportamentos como “certos” ou “errados.” De acordo com ela, no entanto, se na própria África (e nos próprios países muçulmanos) houver um pequeno segmento da sociedade que seja contra tais práticas, é esse segmento que devemos apoiar. Levando a ideia um pouco mais longe, errado é tudo que traz sofrimento, por ser contra a vida. O que não o traz, em princípio não pode, legitimamente, ser considerado errado.

O pano de fundo de “Salton ku si minjer” é a pesca, atividade que tem por objetivo a alimentação, uma das principais preocupações dos guineenses (e de toda a África). O tema aparece também sob a forma de plantação ou

colheita de arroz na bolanha (terreno alagado para cultivo de arroz). O contrário de alimentação, ou seja, a fome, é tão ou mais frequente. Em uma contagem perfunctória, constatei que esses temas aparecem em acima de 80% das narrativas. Em muitas delas vê-se a expressão “i kume tok i farta”, ou seja, ele comeu até fartar-se. Aparece também, na versão portuguesa, sob a forma “e aí, ele comeu.” A esmagadora maioria dos guineenses está no umbral que separa a fome da saciedade. Cada vez que alguém come é uma alegria sem tamanho. É uma vitória contra a morte. Muitos furtos são de alguma coisa de comer. As trapaças normalmente têm por finalidade enganar determinada pessoa e comer o que ela tem. A fome é um problema tão sério na África que o crioulo marca uma época do ano como *na tempu di fomi*, ou seja, a época da seca, como se pode ver, por exemplo, na *storia* “Salton ku tataruga” (o saltão e a tartaruga).

No contexto do tema fome/comer, gostaria de mencionar um caso de canibalismo. Na *storia* “Sene, un son na si mame” (Sene, um filho único), *Junbai*, as localidades de Uato, Bolama e Caledje vão caçar, pois não é época de colheita (*kebur*). Ateiam fogo no mato a fim de empurrar os animais para determinada direção. Acabam abatendo apenas uma farfana (roedor que destrói as culturas de grãos). Como a carne desse animal não é suficiente para as três localidades, surge uma discussão sobre o que fazer. Descobrem que um menino que participa da caça é filho único, está sozinho. Com isso, resolvem matá-lo a fim de misturar sua carne com a da farfana. Aliás, isso ilustra a questão *mininus di kriason* (filhos adotados), que frequentemente são maltratados pelos pais adotivos. O assunto é tão sério que aparece em muitas narrativas orais bem como nos boatos.

Na verdade, há muito tempo não há canibalismo na Guiné-Bissau, se é que ele existiu algum dia. No entanto, eu registrei um rumor segundo o qual os felupes eram antropófagos. Mas, como todos os rumores, é como as bruxas espanholas, nas quais ninguém crê, mas que “las hay, las hay”. Há um caso curioso de animais que comem gente em “Anton bu ka oja ki rapás ku ta tchomado Jon Bulidur?” (então, vocês não viram o garoto chamado João Travesso?), de *Uori*. Isso revelaria uma visão simbiótica do mundo.

A *storia* “Salton ku si minjer” mostra ainda o que poderíamos chamar de lógica do subjugado. Ele tem que estar sempre atento para agarrar-se à primeira oportunidade de se safar. Sua vida é direcionada por estratégias de sobrevivência, e não só em relação ao dominador, mas, sobretudo, em relação à fome. Antes, ele era subjugado pelo régulo. Depois, vieram os colonizadores que fizeram tudo que já sabemos. Por fim, os ex-combatentes pela independência assumiram o poder, tornando-se tão ou mais tirânicos que os dois anteriores, além de se envolverem em uma corrupção que se tornou a norma, não a exceção*. A ideia de submissão aos poderosos está expressa até

em provérbios. Um deles diz que *Sufridur ta padi fudalgu* (o sofrimento gera a fidalguia). No Brasil, já ouvi a afirmação de que “enquanto o chicote vai e volta, as costas descansam.”

Outro tema bastante recorrente nas narrativas orais crioulo-guineenses são as festas, nas quais geralmente há muita dança e comida à vontade, o que as ligaria ao tema anterior, da fome/comida. O fato é que o que não falta são ensejos para se festejar alguma coisa. Na *Storia di kasamenti di fidju di reglu* (história do casamento da filha do régulo), *Lubu ku lebri II*, o rei fizera um tambor de couro de percevejo (*dabi*), e quem descobrisse de que animal era esse couro, casar-se-ia com sua filha. Todo mundo aguardava os candidatos em festa, mas ninguém acertava. Até que um rapaz, que tinha ajudado uma velha na fonte, ficou sabendo por ela o segredo e acabou ficando com a moça. Vários outros incidentes intervêm em seguida, mas o importante é que tudo se deu na festa de casamento da filha do rei.

Até mesmo morte e luto são motivos para festejos. Um bom exemplo é o *tchur* (choro, exéquias, funerais). O tempo de duração dessa manifestação varia muito de etnia para etnia, embora haja um núcleo comum. Segundo Montenegro & Morais (1995: 214), “o choro tradicional é anunciado através do bombolom e inclui abate de animais, comida e bebida em abundância, música, canto e dança, em homenagem ao defunto e em celebração da sua passagem para o mundo dos espíritos dos antepassados. A sua duração, a qualidade e quantidade da assistência e a grandiosidade dos festejos dependem da importância social do falecido, das posses dos familiares, ou ainda da distância a percorrer por aqueles cuja presença nas cerimónias seja tida como indispensável (parentes próximos e/ou amigos importantes.”

Um componente importante nos festejos é a música. Em alguns casos ela tem efeitos encantatórios. Em “Ami ki mas tudu jiru” (eu sou mais esperto que todo mundo), de *Contes créoles de Guinée-Bissau* (Ku Si Mon Editora, 1994), Deus mandou o coelho (*lebri*) pegar uma perdiz (*tchoka*) e um crocodilo (*lagartu*). Pegar a primeira não foi nenhum problema, mas o segundo, por viver dentro da água, era de acesso mais difícil. Por isso, o coelho chamou um jogral (*djidiu*, “griot”) para tocar tambor, com o que todos se puseram a dançar, inclusive o crocodilo, que saiu da água. Com isso, todos começaram a dar pauladas nele, o que o fez se jogar na água de novo. Voltaram a tocar tambor, com mais intensidade, mas o crocodilo se recusava a vir dançar em terra, até que não resistiu à sedução da música e acabou cedendo e vindo à terra. Após muitas porretadas, o coelho conseguiu pegar o crocodilo e levá-lo a Deus. O fato é que a música, a dança, a festa, enfim, acaba dominando as pessoas, ou melhor, os animais, no caso.

Pode acontecer até mesmo de a *storia* começar por uma festa, como é o caso de “Kunankoi ku galiña di matu” (a boeira e a pintada [galinha de angola?]), de *Contes créoles de Guinée-Bissau*. Na verdade, eles foram a mais

de uma festa. Nessas festas, todo mundo admirava a beleza da pintada, rindo da feiura da boeira, ridicularizando-a. Como a pintada era amiga da boeira, ofereceu-lhe seus pelos e sua roupa, para que ficasse bonita. O problema é que a boeira não devolveu nada à pintada, que ficou reclamando “tô fraco, tô fraco.” Adicionalmente, essa *storia* explica o canto da pintada e porque ela e a boeira não se dão bem até hoje. Além disso, explica porque a pintada não tem pelos e foi para o mato procurando a boeira, enquanto que esta fica sempre atrás da casa, próximo ao curral, escondendo-se.

O africano em geral e o guineense em especial são muito extrovertidos, apreciam muito a interação com o outro, inclusive o contato físico. Por aí já se pode entender porque tudo é motivo para festa. Vimos também que a festa é regada a muita bebida, como *biñu di palma* (vinho de palmeira) e outros. Atualmente, incluem-se bebidas ocidentais como cerveja, de que existia uma fábrica local (CICER) havia muitos anos, vinho, aguardente etc. A maioria das outras manifestações da cultura guineense vai na mesma direção, como as *manjuandadi*. Tudo isso está associado a outra característica dos guineenses, qual seja, a hospitalidade (*osprindadi*). Em muitas *storias*, uma ou outra personagem empreende viagem, com o que necessariamente precisa se hospedar na casa de outrem. Às vezes acontece de o hóspede não se comportar como deveria, embora isso ocorra amiúde com jovens, adolescentes ou crianças. Isso leva a outro tema muito frequente: o da travessura e tolerância para com a criança.

Tolerância para com as travessuras das crianças e dos adolescentes é muito comum, ao lado de uma preocupação com sua segurança. Várias *storias* tratam desse assunto. Um caso prototípico de travessuras é a “*Storia di tris buliduris*” (história de três arteiros/malvados), de *Lubu ku lebri I*, ou seja, Jon (João), Manel (Manuel) e Anicetu (Aniceto). Eles eram tão arteiros que os pais os expulsaram de casa. Na primeira aldeia (tabanca) a que chegaram, o régulo os recebeu muito bem e lhes ofereceu três filhas para se divertirem. Eles se mostraram bastante trabalhadores e muito divertidos. Uma das moças se engravidou, o que levou os três a decidirem verificar o que estava dentro da barriga dela. Como isso causou sua morte, eles acabaram matando as outras duas. Para completar, subiram num pé de cabaceira, sob a qual o rei costumava descansar. Um deles acabou cagando na vasilha em que o régulo comia lá embaixo. Inclusive seu rosto ficou sujo de bosta. Ele gritou, chamou os seguranças, que chegaram e viram os três garotos morrendo de rir. Com isso, começaram a cortar a árvore para que eles caíssem. Mas, uma lagartixa começou a dar voltas à árvore, o que impedia que ela caísse. João, o mais malvado, ao saber disso matou a lagartixa. Quando a árvore ia cair, passou um abutre (*jugude*), que levou os três sobre suas costas. Ao partirem da aldeia, João quebrou uma asa do abutre e Aniceto quebrou a outra. Com isso eles caíram, tendo João perdido os sentidos. Só que uma tartaruga soltou um

peido no seu nariz, reanimando-o. A tartaruga o levou à casa de um ferreiro, mas João a assou e comeu. Na casa do ferreiro, tudo se repetiu, João acabou fazendo com que o ferreiro matasse a própria filha por engano. No final, o ferreiro conseguiu castigá-lo, transformando-o em hiena (*lubu*), que foi para o mato.

Nesse caso, os meninos foram punidos: Manuel e Aniceto morreram, e João virou bicho do mato, que é uma espécie de castigo. No entanto, nem sempre isso acontece. Na longa *storia* “Es ier Sara ku Denba” (estes eram Sara e Demba), de *Junbai*, Sara, o irmão mais novo, vivia provocando confusão, que Demba tinha que tentar consertar. Depois de diversas cenas de malvadeza de Sara, semelhantes às de João na *storia* anterior, em diferentes terras, acabaram chegando a um lugar onde era sempre noite. O arteiro Sara acabou descobrindo que era uma serpente que havia engolido o sol. Fez uma armadilha para pegá-la e a matou com a espada. Depois disso, foram dormir. Quando o galo cantou, começou a clarear. O régulo tocou o bombolom para chamar todo mundo e saber o que acontecera. Sara acabou mostrando a cabeça da serpente que havia engolido o sol, razão da escuridão. Como recompensa, o régulo pediu a Sara que ficasse como rei da aldeia, mas ele recusou, e disse que seu desejo era que o rei construísse uma escada até o céu. Relutantemente, o rei concordou, e pôs todo mundo a construí-la. Depois de pronta, Sara pôs-se a subi-la, acompanhado de Demba, pedindo que a cortassem quando chegassem ao céu. No final, cortaram-na, produzindo um grande estrondo. Por isso, sempre que troveja, é esse estrondo que está se repetindo. Os relâmpagos são o clarão da espada de Sara a dar espadadas para um lado e para outro. Como se vê, essa *storia* lembra um pouco a Torre de Babel.

A criança pode aparecer também dotada de sabedoria, com precocidade. Em “Storia di kin ku mas obi kiriol” (história de quem mais conhece o crioulo), *Lubu ku lebri* II, dois homens que saíram pelo mundo à procura de quem conhecesse o crioulo mais do que eles, encontraram um menino que os deixou estupefatos diante da esperteza que demonstrou. Ele argumentava muito bem, usava metáforas e outras imagens, incomuns em crianças de sua idade. Os dois homens acabaram por se render, e reconhecer que, realmente, o menino falava crioulo melhor do que eles. Em “Nna, bai padin, N misti tan bai fanadu” (mamãe, dê-me à luz, pois eu também quero ir à circuncisão), *Uori*, temos um caso de rara precocidade. Além de começar a falar ainda no ventre da mãe, assim que nasceu o menino seguiu os dois irmãos maiores, que batiam nele para que voltasse, mas ele continuava seguindo-os. Como era feiticeiro (*pauteru*), evitou que os dois mais velhos fossem mortos pela avó, que também era feiticeira. Ele a confundiu, de modo que ela matou os próprios filhos. Em seguida, ela saiu em perseguição dos três irmãos. De novo, o menino feiticeiro inverte as coisas, e é a mulher que morre, em vez deles.

Em “Desafasakaleron”, *Uori*, temos uma história parecida. O menino não só pede à mãe que o dê à luz para seguir os irmãos, mas acaba saindo por conta própria, pela coxa da mãe, motivo pelo qual recebeu o nome que tem. Também Desafasaraleron era um feiticeiro, que se transformava no que quisesse (em agulha, em enxada, em pano). Chegaram à casa de um irmão só por parte de pai, que queria matá-los. Esse irmão era feiticeiro e régulo da aldeia. Mesmo maltratado pelos dois irmãos, Desafasakaleron adquiriu asas e os levou para o outro lado do rio, livrando-os da morte.

As histórias de crianças podem até ser cruéis, mas se nota sempre uma grande tolerância e admiração pelas suas proezas. O fato é que indiretamente, elas mostram uma outra faceta da cultura crioulo-guineense, que é o valor atribuído à vida familiar, mesmo quando as coisas não tomam a direção que todos gostariam que tomassem. Nesse contexto, são comuns as poligâmias masculinas, com todos os problemas que as comboças (coesposas) têm, os problemas com os filhos, o papel dos pais, dos avós e assim por diante.

Em muitas *storias* nota-se que a esperteza (*djiresa*) é vital para a sobrevivência. Um ocidental poderia ser levado a ver nisso uma espécie de “lei de Gérson”, querer levar vantagem, mesmo às custas dos outros. Acontece que, como já foi salientado em diversas passagens, os guineenses vivem à beira da morte pela inanição. Isso justificaria o uso de expedientes nem sempre “éticos”, para conseguir comida, para sobreviver. Só ousaria atirar a primeira pedra quem nunca passou fome, como nós da classe média ocidental.

As *storias* guineenses são muito complexas e sofisticadas. Há muitos outros temas que podem ser explorados nelas. Meu objetivo aqui foi apenas dar uma pálida ideia de sua riqueza. Há uma sombra de mistério em muitas delas. Pode acontecer de deuses e animais que falam terem qualidades e sentimentos humanos. Inclusive casamentos entre seres humanos e animais podem ser vistos, além de uma grande convivência entre eles. É como o paraíso, com todas as espécies convivendo e interagindo umas com as outras.

Muitas narrativas são entremeadas de versos, cantados, em uma língua que não o crioulo, ou seja, em uma língua étnica, geralmente o mandinga. Isso contribui para todo o mistério que fica no ar em quase todas elas. Como disse Pagliaro (1983), citando Novalis, “uma fábula é como o desenrolar das imagens no sonho sem coerência.” Ele continua afirmando que, “segundo a teoria de Jacob acima enunciada, a fábula tem a mesma origem que o sonho.” Nesse caso, “a passagem de um sonho verdadeiro e propriamente dito à fábula não é coisa extraordinária.” Para ele, “outro elemento comum à fábula e ao sonho é a falta de qualquer relação temporal com a realidade.” Ainda reportando-se a Jacob, Pagliaro afirma que “as fábulas têm uma dupla origem: são sonhos verdadeiros propriamente ditos, ou são produtos da fantasia de alguém acordado, quando já não actuam outros factores psicológicos diferentes dos que actuam no sonho.” Por fim, voltando a Novalis,

nosso autor assevera que “nada é mais contrário ao espírito da fábula do que um facto moral e uma conexão lógica. Na fábula apenas encontramos pura anarquia natural” (p. 185-246).

Falando dos mitos, Lévi-Strauss afirma o seguinte: “Reconheçamos, antes, que o estudo dos mitos nos conduz a constatações contraditórias. Tudo pode acontecer num mito; parece que a sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra lógica ou de continuidade; toda relação concebível é possível. Contudo, esses mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas diversas regiões do mundo” (Levi-Strauss 1970). Tudo isso se aplica *in totum* às *storias* guineenses.

Como a comunicação com o além é misteriosa, é comum ser feita em uma linguagem que ninguém entende, o que acontecia também quando as cerimônias católicas eram feitas em latim (a missa, as orações e outras). Algo semelhante se dá com o árabe clássico entre os muçulmanos e o sânscrito entre os hindus. Entre algumas denominações evangélicas, ainda hoje o pastor pode, de repente, passar à glossolalia, a “falar línguas”, como acontece na própria Bíblia (Atos dos apóstolos 2,1), em que temos o episódio das línguas de fogo, em que de repente pessoas de línguas as mais diversas passaram a se entender.

Pode haver versões diferentes da mesma fábula, o que se explica pelo fato de ela ser transmitida oralmente. Por exemplo, a “Storia di kamalion ku santchu” (a história do camaleão e o macaco), de *Lubu ku lebri I*, ocorre também em *Contes créoles de Guiné-Bissau*. Além disso, ela já estava presente em Giusti. Cada uma dessas versões apresenta diferenças, embora haja um fundo comum. A “Storia di lubu ku mortu” (história do coelho e a morte), *Lubu ku lebri I*, comparece também em Bull (1989), sob forma ligeiramente diferente. O mesmo se pode dizer de “Storia di lebri ku lubu ku iran-segu” (história do coelho, a hiena e a serpente), que está presente em *Lubu ku lebri I* e no livro de fonologia crioula de Chérif Mbodj (1979). Mas, há casos em que parece tratar-se de outra *storia*, embora as personagens e as funções sejam as mesmas. Nesse caso entrariam “Desafasakaleron” e “Nna, bai padin, N misti tan bai fanadu”, ambas de *Uori*. Embora estejam na mesma coletânea, as personagens tenham nomes diferentes e os episódios sejam ligeiramente diferentes, são praticamente a mesma fábula. Os exemplos abundam.

Como disse Claude Lévi-Strauss (1970: 224), falando de novo do mito e usando a técnica de Vladimir Propp, “uma compilação de contos e de mitos conhecidos ocuparia uma massa imponente de volumes. Mas se podem reduzir a um pequeno número de tipos simples, se forem postas em evidência por detrás da diversidade dos personagens algumas funções elementares; e os complexos, esses mitos individuais, se reduzem também a alguns tipos simples, moldes aonde vem agarrar-se a fluida multiplicidade dos casos.” O já

mencionado Antonino Pagliaro afirma que da fábula da Gata Borrralheira (Cinderella), de Giuseppe Pitrè, haveria pelo menos “umas boas 345 versões entre povos de todas as raças” (Pagliaro 1985: 239). Pode até acontecer de tudo ser diferente (personagens, lugares, tempo etc.), mas as funções serem as mesmas. Lévi-Strauss apresenta fórmulas de combinatória de elementos para explicar esse fato, aproximadamente como os traços fonológicos que formam nos fonemas.

Como qualquer povo cuja tradição é de fundo oral, o guineense aprecia muito a interação verbal, fato que fica mais explícito no apreço pelas adivinhas, como se pode ver em Couto (2005). O contar/ouvir a fábula é uma manifestação de interação. Tanto que o narrador sempre começa pela expressão “ier ier...”, que equivale aproximadamente ao nosso “era uma vez” Para deixar claro que está em sintonia com ele, a audiência responde “iera sertu”, ou seja, “era uma vez, sim”, “é isso mesmo.” Só após essa resposta o narrador inicia a narração. No meio pode haver interrupções pela audiência. No final, frequentemente ele apresenta o fecho “Sin ki stória kaba”, isto é, assim a história acaba.

O gosto pela interação se manifesta de diversas outras formas. Uma delas é a hospitalidade, típica da África em geral. O termo “*ospri*” (hóspede) ocorre em diversas *stórias*. O hóspede deve ser bem tratado, do contrário o anfitrião pode ser considerado *susu korson* (lit. “coração sujo”), ou seja, antipático, não hospitaleiro, não amigável.

Tudo isso se dá devido ao fato de o guineense se intrometer muito na vida do outro. Na fábula “Falkon ku jugudé” (o falcão e o abutre), temos uma amostra clara dessa atitude, de falar/conversar muito. Alguns falam até demais para nossos padrões, embora isso não seja verdadeiro para os anciãos africanos, mais taciturnos, embora não em grau tão acirrado como se vê no *Tao te ching*, de Lao Tzu, que chega a afirmar que “quem não sabe fala / quem sabe cala.” Afinal, também eles são africanos.

Um tema muito comum nas *stórias* crioulas, embora não em “Salton ku si minjer”, são as explicações para fenômenos ou fatos/dados da natureza, numa espécie de microcosmogonia. Assim, a já mencionada fábula “Tchon ku deus” tem como pano de fundo uma explicação para a origem da chuva, num país (e num continente) em que ela é sempre excassa, sobretudo no deserto do Sahara, que avança na direção da Guiné-Bissau. O problema é que quando a chuva vem, pode chover tão forte que acaba matando muita gente e muito animal. As enchentes podem ter efeito tão devastador quanto a seca (*tempu di fomi*), embora as primeiras matam instantânea e ocasionalmente, ao passo que a segunda é insidiosa, vai definhando paulatinamente tudo que é vivo.

Na *stória* “N ka na riba mas” (eu não voltarei mais), de *Junbai*, há uma explicação de porque o cachorro é doméstico e o lobo é selvagem. Há expli-

cação inclusive para o latido do cachorro e o uivo do lobo. Em “Sapu, karangis ku kakri” (o sapo, o caranguejo e o cacre), explica-se porque o sapo vive na água doce. Além disso, dá-se o porque de seu coaxar. Em “N ka sibi nundé ki deus na tiran ña koitadesa” (não sei quando [=onde] Deus vai me tirar desta pobreza), *Uori*, há uma explicação das características do grou coroadado (*ganga*), ou seja, sua crista. É que alguém estava fazendo tranças em seu cabelo (*tisi kabelu*), mas diante da notícia da morte dos filhos, ele teve que voltar para casa inopinadamente. Com isso, ficou o meio da cabeça sem trançar, isto é, sua atual crista.

Na já mencionada *storia* “Sara ku Denba”, podemos ver a origem do relâmpago e do trovão, após toda uma sequência de peripécias. Enfim, há inúmeros outros casos, que não vou examinar, em nome da brevidade.

Até aqui, falei do conteúdo das *storias* crioulo-guineenses. Vejamos agora um pequeno comentário sobre sua forma. A narrativa “Salton ku si minjer” transcrita acima é excepcionalmente curta. O normal é as *storias* serem mais longas. Algumas são bastante longas, como “Sara ku Denba” (Sara e Demba, de *Junbai*, e “Desafasakaleron” (nome próprio), de *Uori*. Essas duas narrativas têm mais de um “capítulo”, lembrando uma telenovela brasileira. A primeira compreende quatro seções ou “capítulos.” A segunda não está formalmente dividida em seções, mas é a mais longa entre todas as que analisei, compreendendo uma grande quantidade de episódios.

Por se tratar de narrativas orais, as *storias* não são estruturadas exatamente como as ocidentais, numa sequência cartesiana; tampouco têm um rápido final feliz. Aos nossos olhos elas pareceriam ingênuas, desestruturadas. Quando são abordadas desta última perspectiva, nota-se que elas parecem um amontoar-se de episódios, que vão se adicionando um ao outro. Pode até mesmo aparecerem personagens e episódios incidentais, que entram na narrativa como um *deus ex machina*. É que o objetivo é o entretenimento, a fruição do momento, manter a interação entre narrador e ouvintes, ou seja, manter a interação entre eles, além de toda uma atmosfera de comunhão fática. Portanto, como no caso das manifestações musicais, o importante é o ritmo, a cadência. Mais importante do que uma estrutura com início, meio e fim, nos moldes ocidentais (ou o *happy end* dos enlatados americanos) é o encadear-se de incidentes. Assim, cada narrador pode ir aumentando os incidentes em que as personagens se veem envolvidas, indefinidamente, se necessário. Inclusive isso revelaria as habilidades do narrador, para deleite dos ouvintes. Assim, ele os entreteria por mais tempo. As aparentes ausências de “lógica”, episódios “desnecessários” para o enredo etc. se devem ao fato de as *storias* terem sido contadas oralmente. Quem as transcreveu e publicou geralmente era estrangeiro, como Emilio Giusti (brasileiro radicado na França) e Teresa Montenegro (chilena), embora esta última conheça a cultura guineense profundamente, pois vive no país há várias décadas.

Nesse sentido, valeria a pena lembrar o conhecido recurso linguístico da repetição, também usado para encompridar a narrativa. Falando mais do recurso morfológico da reduplicação em Couto (1994), lembrei que há repetição (ou alongamento) no nível do fonema (*garaandi* ‘grande’), do lexema (*pasia-pasia* ‘passar muito’), chegando ao nível frasal, como em “*i bai, i bai, i bai tok i kansa*”, ou seja, ele andou, andou, andou até não aguentar mais. Agora, poderíamos acrescentar que há repetição até mesmo em níveis superiores, como o do parágrafo e, talvez, em unidades maiores. As diversas versões da mesma história parecem ser exemplos do último caso. O que importa aqui é que a repetição também colabora para uma maior duração dos momentos de fruição que são as sessões noturnas de narração de histórias, em geral por pessoas mais velhas, em volta do fogo.

Quem analisou as narrativas orais crioulo-guineenses em pormenores foi o filólogo-linguista e estudioso de literatura guineense Benjamim Pinto Bull, para não mencionar os estudos pioneiros de Marcelino Marques de Barros. Partindo do esquema de Propp, Pinto Bull dissecou a estrutura das *stórias*, salientando suas características gerais, o caráter e o papel dos principais animais. Nesse caso, entra em minúcias na análise não só do coelho (*lebri*), mas também da hiena (*lubu*), do elefante, do hipopótamo (*pis-kabalu*), da perdiz (*tchoka*) e do camaleão. Após mencionar o objetivo das *stórias*, o autor discute a visão de mundo ou filosofia que está por traz de tudo. Por fim, ele lembra alguns temas frequentes, tais como justiça, solidariedade, hospitalidade, respeito pelas tradições e a realidade da vida quotidiana. Conclui afirmando que “a *stória* é a expressão da inteligência e sobretudo da imaginação do povo guineense, nomeadamente do povo rural, no âmbito da sua tradição oral. Tem a *stória* um valor moral, um valor recreativo e uma função social” (Bull 1989: 219-240)

Há *stórias* que lembram a brincadeira verbal “um elefante incomoda muita gente, dois elefantes incomodam muito mais. Três elefantes incomodam muita gente, quatro elefantes incomodam” e assim sucessivamente. A linguagem é usada mais em sua função fática, de comunhão, do que na função referencial. O termo “comunhão” lembra gregarismo. Vimos em outras passagens que o guineense é altamente gregário, sociável, expansivo. Ele adora falar, interagir com o outro. Portanto, quanto mais longa for a narrativa, melhor, pois propicia uma comunhão mais prolongada.

O guineense leva a sério a filosofia do fruir, do *carpe diem*. O linguista jamaicano-trinidadiano Mervyn Alleyne afirmou, a propósito do povo jamaicano, que na tradição africana é isso que importa. No espírito do que ele diz, poderíamos aduzir o caso de um ocidental e um africano, esperando um ônibus que nunca chega, na parada. O primeiro fica tenso, coça a cabeça, vai para um lado e para o outro, olha no relógio, na direção pela qual o ônibus deveria vir, fica impaciente e mal-humorado. O segundo, por outro lado,

procura conversar com as pessoas que ali se encontram, usufruindo o momento. Será que o ocidental estaria mais certo do que o africano (Alleyne 1989)?

De tudo que ficou dito, nota-se que as narrativas orais são uma ótima instância para se estudarem as relações entre língua e meio ambiente, nos termos do que foi feito em Couto (2007). Aí está dito que a linguagem nasceu do mundo e para falar dele. Tudo nela é, de algum modo, projeção dele. Só que, como asseverou Bakhtin (1981), ela não apenas o reflete, mas também o refrata. O que é mais, no início de sua formação, tanto ontogenética quanto filogenética, a linguagem nasce se relacionando diretamente com o mundo, refletindo-o. No entanto, após formada, ela adquire uma certa autonomia relativamente ao mundo, momento em que pode também refratá-lo. Essa autonomia advém da reciclagem de recursos já existentes ou uso de recursos que existem no sistema mas que ainda não foram ativados. É o caso da sílaba /flès/, que ainda não foi usada em nenhuma palavra do português, mas está prevista na sua fonotática. Outro exemplo é a palavra “prostitucionalismo”, tampouco ativada, mas prevista pela morfotática portuguesa.

Nas fábulas entram diversos seres, que interagem entre si, independentemente de no mundo real eles interagirem. Exatamente como ocorre na linguagem, *vis-à-vis* mundo. Ela nasceu para falar dele mas, após formada, adquire uma relativa autonomia, permitindo a mentira, a ficção, a poesia, assunto desenvolvido detalhadamente em Couto (2007). Usam-se dados do mundo, mas às vezes combinados de modo que no mundo não estão combinados.

Gostaria de terminar lembrando uma distinção que o ecocrítico norteamericano Joseph Meeker fez entre o “modo cômico” e o “modo trágico.” De acordo com ele, as personagens que se enquadram no primeiro não têm nada de heróicas. Elas se assemelham a um organismo que está em um ecossistema perfeitamente equilibrado (comunidade clímax), sempre se adaptando. Não lutam por valores abstratos como honra, patriotismo e amor, típicos da tragédia. Não lutam por ideais, mas pela vida. Os personagens da tragédia, por outro lado, são como as espécies pioneiras, que têm que resistir heroicamente. Frequentemente, a tragédia termina em funeral, ao passo que a comédia em geral termina em casamento. A personagem cômica aprecia festas, lutas refeições. Às vezes, nos parecem um tanto antiéticas, mas, se puderem vencer o antagonista sem machucá-lo, melhor. São glutões, sempre querendo comer mais (Meeker 1996).

Tudo isso se aplica perfeitamente às personagens das *storias*. A hiena é a gluttona, que sempre se dá mal porque está sempre querendo comer mais. Faz até o papel de trouxa tendo por finalidade esse objetivo. O coelho, por seu turno, é o espertalhão. Está sempre passando a hiena para trás com men-

tiras e ardis mil. Se necessário, finge-se de doente, de morto. Vale até fazer com que a hiena morra mas, se isso não for imprescindivelmente necessário, ela pode continuar viva, contanto que o coelho leve a vantagem. Por outras palavras, ambos se enquadram no modo cômico. É na poesia que vamos encontrar manifestações do modo trágico, como entendido por Meeker. Frequentemente, a poesia guineense é heróica, engajada politicamente.

Nota

- * Em 01/03/2008, o presidente da Guiné-Bissau, João Bernardo Vieira (Nino Vieira), ordenou o assassinato do chefe de Estado-Maior General das Forças Armadas, General Tagmé Na Waié (01/03/2009). No dia seguinte (02/03/2008), os partidários do general mataram o presidente. Infelizmente, nessa história não há anjos. Os dois lados só pensam em seus interesses pessoais, levando a Guiné-Bissau a ser um dos países mais pobres e corruptos do mundo, além de ser um entreposto de drogas. No meio desses interesses pessoais, aumenta a cada dia a miséria do povo.

Referências

- Alleyne, Mervyn. 1989. *Roots of Jamaican culture*. Londres: Pluto Press.
- Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1981, 2ª ed.
- Barros, Pe. Marcelino Marques de. 1900. *Literatura dos negros*. Lisboa: Typ. do Commercio.
- Bickerton, Derek. 1981. *Roots of language*. Ann Arbor: Karoma.
- Bull, Benjamim Pinto. 1989. *O crioulo da Guiné-Bissau: filosofia e sabedoria*. Lisboa/Bissau: ICALP/INEP.
- Cassirer, 1972. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva.
- Couto, Hildo Honório do. 1996. Os provérbios crioulos da Guiné-Bissau. *Revista internacional de língua portuguesa* 16.100-114 (Assoc. das Univ. de Língua Portuguesa, Lisboa).
- _____. 1998. O uso de provérbios nas regiões crioulófonas. *Lenguas criollas de base espanhola y portuguesa*. Frankfurt: Vervuert, p. 321-334.
- _____. 2005. As adivinhas crioulo-guineenses: uma perspectiva ecocrítica. In: Endruschat, Annette & Axel Schönberger (orgs.) *Portugiesische Kreolsprachen: Entstehung, Entwicklung, Ausbau und Verwendung*. Frankfurt/Main: Doms Editoria Europaea, p. 107-120.
- _____. 2007. *Ecolinguística – estudo das relações entre língua e meio ambiente*. Brasília: Thesaurus.

_____. *a sair. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau – um país da CPLP* (livro).

Giusti, Emilio (org.). 1981. *Conte Créoles de Guinée-Bissau*. Paris: EDICEF.

Mbodj, Cherif. 1979. *Phonologie du créole de Guinée-Bissau*. Dakar: Centre de Linguistique Appliquée.

Montenegro, Teresa & Carlos Morais. 1979. *Junbai*. Bolama: Imprensa Nacional.

_____. 1995. *Uori – stórias de lama e philosophia*. Bissau: Ku Si Mon Editora.

Semedo, Odete Costa. 1994. A problemática do registo na oratura guineense. *Tcholona* I, 1.9-11.

Trajano Filho, Wilson. 1993. Rumores: uma narrativa da nação. *Série Antropológica* n° 143 (Dpto. de Antropologia, UnB).