

**ESPECTRO DA GUERRA:
NOTAS SOBRE ALGUMA PRODUÇÃO POÉTICA AFRICANA MAIS
RECENTE**

**THE WAR SPECTRUM: NOTES ON PART OF THE RECENT AFRICAN
POETRY**

Emerson da Cruz Inácio

Universidade de São Paulo

RESUMO:

O artigo propõe um comentário acerca da poesia contemporânea produzida na África de língua portuguesa, considerando a superação do paradigma da guerra e a instauração de uma nova dicção poética cujo foco é a experiência do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: poesia africana de língua portuguesa, contemporaneidade, subjetividade

ABSTRACT:

This paper presents a commentary on the poetry produced in the portuguese-speaking Africa, considering the overcoming of the paradigm of war and the establishment of a new poetic diction, the concern of which is the experience of the subject.

KEYWORDS: african poetry in portuguese language, contemporaneity, subjectivity.

sei que certos poemas juntam os versos
como se os deitassem
numa vala comum
(LIMA, Conceição, 2006, p. 31)

Quando falamos de poesia referimo-nos necessariamente à
literatura; quando nos referimos ao social, tendo em vista seu
relacionamento com a criação literária, estamos a considerar sobretudo a
função institucional da literatura. (...)
(GUIMARÃES, Fernando, 1997, p. 93)

A primeira das epígrafes acima, fragmento do poema “Espectro de Guerra”, de Conceição Lima, poeta contemporânea são-tomense, talvez seja oportuna para ilustrar o que pretendemos comentar, ainda que preliminarmente, aqui: a existência de uma outra poesia produzida em África que, se não recusa, vence e supera o paradigma da guerra pela instauração de

traços de força comuns a outros sistemas poéticos. Poesia que, por razões cuja explicação me parece desnecessária, somente na última década vem ganhando contornos capazes de sugerir, também, outra forma de vermos a poesia produzida mais contemporaneamente na África de língua portuguesa. Se ainda não se torna poeticamente possível falar de paz e se o desencanto do fim das utopias silencia boa parte dos poetas mais maduros e ainda vivos, há, em contrapartida, um outro discurso poético, em emergência, se construindo sobre o solo da potencialização do poema como um fazer, como procedimento e como lapidação.

Claro que não se quer aqui negar ou minimizar o valor que a agora já sedimentada poesia dos povos africanos teve de, inclusive, tornar conhecido e comentar o estatuto político dos então territórios ocupados por Portugal e de, também, por em tela uma produção literária antes obliterada e subalternizada pelo colonizador. Mas, não se pode deixar de inferir sobre o pouco investimento numa poesia, cujo tom lírico fora considerado menor, diante da força épica de outra poesia vinculada a um **nós** discursivamente engajado na construção de uma identidade nacional e nos projeto de nação.

Segundo Mário Lugarinho,

(...) Pensar a constituição de uma subjetividade que não pretende ser metonímia ou mesmo metáfora de um povo ou de uma nacionalidade requer como recurso imediato a percepção do que venha a ser a constituição de um sujeito africano tal como a literatura o desenhou. Sem dúvida, o nítido tom épico das manifestações poéticas do período de luta e descolonização não era mera recorrência programática de uma literatura engajada.

(LUGARINHO, 2003, p. 315)

A verve épica aludida pelo pesquisador marcará a produção literária que sustenta o concerto atual das literaturas africanas em língua portuguesa, mas tem sido constantemente questionada em favor da expressão de um **eu** que se entende anterior a um **nós**. Ou seja, superadas as demandas coletivas, é hora de investir na dinâmica do indivíduo e numa subjetividade adiada pelas questões sócio-políticas mais amplas. Para o crítico, paulatinamente, o conteúdo lírico tende a superar o épico, num movimento diverso daquele realizado, por exemplo, na literatura portuguesa, em que o retorno à épica, inclusive, marca a sua produção modernista e mesmo contemporânea. A esse respeito, Fernando Pessoa, na *Mensagem* (1934), e Manuel Alegre, em *O canto e as armas* (1989) ou em *Com que pena?* (1992), servem-nos bem como

ilustração de como uma dinâmica pode redundar em outra, não necessariamente como tendência epocal ou de movimentos, mas como influxo natural da multiplicidade de procedimentos que permeiam o uso da palavra poética.

No caso, a poesia que hoje constitui os cânones literários africanos de língua portuguesa advém de processos semelhantes, oriundos inicialmente de uma leitura do modernismo brasileiro, sobretudo da literatura regionalista e de cariz social, que não só lhe a motiva, como se associa às nascentes manifestações do pan-africanismo e dos movimentos negritudinistas. O passo seguinte será a ênfase na criação ficcional de identidades nacionais específicas, como vemos no verso forte do poeta angolano Maurício de Almeida Gomes: “É preciso descobrir a poesia de Angola!” (GOMES, 1997, pp. 98-100), ou ainda no moçambicano Ruy Knopfli: “Europeu me dizem.(...) // É certo, mas africano sou” (KNOPFLI, 2003, p.59). Aliás, em Knopfli talvez esteja a primeira grande renúncia ao paradigma das guerras de libertação como motivo poético, já que, ao expandir os limites da moçambicanidade ou da tematização local e aproximar-se de vates poéticos como Blake e Shakespeare, o poeta acaba, inclusive, sendo rejeitado como parte do sistema literário de Moçambique, já que fora considerado, como afirma no poema “Naturalidade” acima referido, europeu demais.

Mas a questão não é ser ou não ser europeu, ser ou não ser africano, mas justo a restrição imposta pelo paradigma da nacionalidade na formulação dos sistemas literários africanos de língua portuguesa, que, de forma às vezes simplista, absorveu boa parte da literatura produzida no período das guerras pelas independências – ocorridas entre 1961 e 1975 –, cujo tema eram as guerras, as lutas diárias, o homem oprimido e as suas demandas por emancipação; aqui poderíamos nos reportar, ainda, ao recorte político-ideológico que permeia a formação desses cânones, todos eles frequentados por autores e obras identificados com os grupos políticos que acederam ao poder no momento das independências. Entretanto, tratar de tal tema implicaria a escrita de outro ensaio, já que a discussão desse tema enseja melhores e mais aprofundadas reflexões.

Uma **outra** poesia, como a de Rui Knopfli, cujo universo gravitava antes em torno da matéria poética, foi obliterada em favor de uma formulação literária que enaltecia não a questão estética, mas a questão ideológica. O poeta de *O escriba acocorado* (1978), no caso, torna-se um bólido solto no ar, já que é inicialmente dispensado do sistema moçambicano, e nem será absorvido pela literatura portuguesa, tornando-se, na expressão poética de nossa língua, o primeiro “poeta de sítio algum”¹, apátrida, desterritorializado e sem cânone, já que sua poesia abria-se para o além-trauma da guerra, para a além-formação da nacionalidade, ou melhor, corria no paralelo das vivências que tradicionalmente motivam as literaturas africanas de língua portuguesa: memória, ancestralidade, demandas políticas. Se colocado em contraste com José Craveirinha, por exemplo, em *Cela 1* (1980), Knopfli pode parecer, a alguns críticos, sujeito de/a uma alienação ou um poeta que afasta o poema de um possível referencial mais imediato, optando, como observamos em sua obra, por investir na materialidade do poema, no seu trato, na sua urdidura, elegendo para si uma tradição poética ampla e diversa, às vezes distante dos horizontes dialógicos de seus contemporâneos.

O paradigma estético que hoje se decalca nesta outra poesia africana rompe com a tradição canonicamente sedimentada, ressuscitando de uma espécie de coma, provocado pelas reivindicações políticas dos então territórios ocupados por Portugal, ocorridas, sobretudo, a partir dos anos de 1960, e que se finda com o término das guerras civis em Moçambique e Angola em 1992 e 2002, tornando a possibilidade desse corpo-linguagem de sobreviver a partir de um novo entendimento da palavra poética. Mesmo num poema como “Carta de um contratado” (1977, pp. 191-193), de Antonio Jacinto, cujo tom lírico e confessional indica um sujeito que expõe seu amor epistolarmente, ao redigir “uma carta de confidências íntimas”, ainda que seja iletrado, temos a ruptura com a dimensão lírico-amorosa, já que no fecho do poema o enunciador declara:

(...) Eu queria escrever-te uma carta...
 Mas, ah, meu amor, eu não sei compreender
 por que é, por que é, por que é, meu bem,
 que tu não sabes ler
 e eu – Oh! Desespero – não sei escrever também!

(JACINTO. In: ANDRADE, 1977, p. 193)

E, ao deixar claro que nem ele nem sua amada dominam o código formal da língua herdado do colonizador, a dimensão lírico-amorosa se rompe, dando lugar à força da dimensão política aparentemente obliterada em todo o poema, mas que surge em totalidade no jogo complementar entre ler e escrever e, no caso, no não-domínio desses códigos; o uso da forma culta da língua contrasta com o aparente iletramento do enunciador, o que nos parece indicar que o poema se constrói no e pelo ordenamento utópico, já que ele denota o desejo de conquista de uma condição de cidadania plena que inclui, inclusive, o domínio pleno do plano da expressão material da linguagem, situação só possível na conquista dos direitos mínimos para o cidadão então colonizado. Além disso, o paradoxo expresso nesse jogo ficcional – não saberem ler, nem escrever nem enunciador nem enunciatário e, ainda assim, o primeiro expressar-se no código culto da língua – termina por reforçar a precariedade das condições de vida do homem desterrado pelo contrato servil fora de Angola e da mulher que, como Penélope, apenas o espera, somando ao fato de autor e subjetividade poética fundirem-se pela existência de um desejo comum que o intelectual/artista manifesta no poema, falando pelo contratado, silenciado e excluído na sua natureza.

A vida, tanto daquele que se enuncia quanto daquela a quem a carta se refere entra em suspenso, estacionando, de certa maneira, no seu estatuto ético mais exacerbado. A expressão plena do afeto, algo do campo subjetivo e individual, só é possível se dirimidas as injustiças éticas, ideológicas e políticas do colonialismo que operam na ordem coletiva e social, sem o que fica comprometido na sua realização pessoal. Nesse sentido, o **nós** discursivo, mesmo não sendo expresso no poema, continua o seu jogo saussuriano de presença ausente, já que o intento último da “Carta de um Contratado” seria menos o da exposição de um sujeito e mais a da realidade ficcional compartilhada metonimicamente por vários indivíduos.

Claro está que, embora esse poema não possa ter seu valor estético questionado, o rigor próprio do poético não constitui necessariamente uma tônica, já que a necessidade de dizer certos temas ideologicamente fundamentados provocou um arrefecimento daquelas questões ligadas ao trabalho literário enquanto exercício de ruptura; nesse sentido, o poético muitas

vezes dobra-se diante da força retórica, o que não é defeito necessariamente, mas excesso próprio das inflexões estéticas da época. Não fazemos aqui um juízo totalizador, que desconsidere a qualidade do poema ou que questione a literariedade da produção africana em língua portuguesa, mas procuramos apenas indicar a postura dúbia de alguns poetas e de alguns dos poemas produzidos nos anos de luta pela libertação. Dúbia, porque oscila entre a intenção literária e o compromisso político, entre o exercício estético e o ato panfletário. Curiosamente, muitos dos poetas desse período ou silenciaram sua produção no pós-1974 ou pouco produziram nos anos subsequentes às independências. Faltou-lhes motivação ou a expressão ideológica que susteve esta poesia como expressão de seu tempo se esgotou, a ponto de não conseguir sair do coma estético a que antes aludimos? Certamente, não há uma única resposta a esta questão, e nem queremos aqui encontrar uma razão, mas é preciso que tenhamos clareza quanto à existência de um cânone literário politicamente fundamentado, e que em seu lugar é necessário **outro** que tenha princípios estéticos mais estreitamente colocados, mesmo que saibamos que o manancial crítico de que dispomos de pouco ou nada vale diante da diversidade dos textos africanos e mesmo diante de outras produções periféricas.

Em outras palavras, a poesia pode ser também um instrumento político e ideológico, como nos lembra Adorno no clássico “Lírica e Sociedade” (1980, pp. 193-208) e ainda Alberto Pimenta em seu poema-manifesto “O Poeta e o Social. 40 Teses Seguidas de Exercício (para Mestres e Mestrandos)”:

- 4. quando o social é a utopia, o poeta é a ideologia. (...)
- 7. quando o social se retira, o poeta mostra-se. (...)
- 37. o social às vezes sopra, então o poeta percute.
- 38. o social às vezes percute, então o poeta sopra. (...)
- 40. quando já morreu a chama do social, o poeta renasce das próprias cinzas.

(PIMENTA, 1997, pp. 89-92)

Entretanto, a poesia não pode ser instrumentalizada pela urgência política, visto que, se for apenas isso, teremos comprometido o seu sentido como obra de arte. Falamos, sim, naquilo que José Régio chamou **literatura viva**: aquela que nascia da parte mais original do artista e que não precisava explicitamente aclamar a ideologia e o político, posto que no seu cerne esse par seria um motivador inerente ao artista, subjacente a todo e qualquer

processo literário (PRESENÇA, 1927, n. 1, p. 1). Nessa esteira, cabe aqui introduzirmos alguns comentários a respeito de alguns poetas cuja produção literária inicia-se em novos tempos de África, tempos mais recentes, mas não menos conturbados, entretanto. Dentre tantos, elencamos aqui Conceição Lima (São Tomé e Príncipe) e Eduardo White (Moçambique), que, se não são tão novos assim, podem dar a imagem aproximada do que significa, e citamos Mauricio de Almeida Gomes novamente – “Essa nova poesia / (...) vasada em forma candente / Sem limites nem peias, / Diferente! (...)” (GOMES, 1997, pp. 98-100, sic.) . Cabe ainda, para apenas citarmos, referências a outros poetas da mesma geração dos novos, como Luis Carlos Patraquim e Nélon Saúte (Moçambique), João Maimona e Ana Paula Tavares (Angola); Odete Costa Semedo (Guiné-Bissau), Vera Duarte e Filinto Elísio (Cabo Verde), cuja preocupação em instaurar novos paradigmas tem-se tornado razão para a sua sedimentação no campo poético africano mais atual.

Em termos de investimento num projeto poético, esta **nova** poesia surge num contexto em que a questão estética se sobrepõe ao conteúdo político-ideológico, antes traço de força de boa parte da poesia produzida no arranjo das lutas coloniais. Não que os poetas referidos mergulhem no ideal simbolista de arte *per si*, mas o que se depreende de seus trabalhos é justamente a textura/textualidade do poema, a rugosidade da fala poética, em cujo entorno o político e o ideológico estão menos aparentes ou conotados na superfície mais funda do texto. A sobreposição não significa necessariamente afastamento ou abandono do real mais imediato, mas, pelo contrário, a incorporação de temas mais amplos, como a globalização, as questões de gênero, a precariedade do sujeito, a memória, o país em novos tempos. Trata-se de uma poesia que, de certa maneira, não **esquece** o passado colonial – daí o título desse artigo –, que convive com o espectro da guerra, mas que renuncia a ser poesia que junta “versos como se os deitassem [sic] numa vala comum” (LIMA, 2006, p. 31,). Não podemos aqui negar que as guerras (pela independência ou civis) constituem um paradigma discursivo valioso e, por que não dizer, significativo no arranjo literário dos PALOP’s. Entretanto, parece-nos que a literatura, sobretudo o texto poético, venha ensaiando uma ruptura ou, pelo menos, a revisão desse vetor, como tentaremos ilustrar a seguir.

De certa maneira, a diferença básica entre a poesia africana mais contemporânea e aquela outra, tecida na e durante as lutas emancipatórias, seja justamente a ideia de que a produção poética constitui-se como um projeto maior, que não se restringe à circunstancialidade ou ao comentário da realidade imediata. Trata-se de compreender, como ocorre em Eduardo White, que sua produção constitui um todo, cuja organicidade se inscreve na história literária de seu país, mas que vai além dela. Instaure-se um sentido, um vetor de compreensão do poema que muito funciona como um elo entre este passado fixado no poema e a demanda artística por dizer a diferença desse passado. Daí a necessidade de libertar o verso, já que “sílaba a sílaba / o verso voa” (WHITE, 1992, p. 22).

No caso de Eduardo White, poeta moçambicano (1963), autor de *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992) e *O homem, a sombra, a flor e algumas cartas do interior* (2004), dentre outros, a ênfase dada ao esmero com a palavra poética vincula-se à apreensão do cotidiano e de sua miudeza como grande matéria do poema. Destacamos aqui, seguindo a proposição de Mário Cesar Lugarinho, que, no caso da poesia de White, o EU assume-se em plenitude na subjetividade poética, pretendendo-se unicamente sujeito individual e não necessariamente uma voz que fala por si e por outros. Essa associação resulta numa poética burilada, de investimento na metáfora, em que o sujeito enunciativo é o grande elemento de destaque, dada a sua consciência do próprio trabalho como poeta, somada à sua consciência como homem:

(...)
 À hora do costume,
 estou no meu respeitoso emprego:
 o de Secretário de Informação e de Relações Públicas.
 Aturo pacientemente os colegas,
 felizes em seus ostentosos cargos,
 em suas mesas repletas de ofícios,
 os ares importantes dos chefes
 meticulosamente empacotados em seus fatos,
 a lenta e indiferente preguiça do tempo.
 Todas as manhãs tudo se repete.
 O poeta Eduardo White se despede de mim
 à porta de casa,
 agradece-me o esforço que é mantê-lo
 alimentado, vestido e bebido
 (...)

(WHITE, 1993, pp. 92-95)

O que se segue no poema é justamente um forte diálogo com a premissa de que há uma outra urgência que não a da coletividade, expressa intensamente na poesia moçambicana que o antecede. Em lugar disso, um sujeito que se atualiza no drama cotidiano, que é ser poeta em um país em construção, perspectiva que se coloca em paralelo à construção do poema. Em outras palavras, o dado maior da nacionalidade, por exemplo, se traduz numa dinâmica mais personalizada que conta unicamente com a atuação do sujeito que se enuncia na sua plena atividade como poeta, que, como Carlos Drummond de Andrade, sabe da capacidade desse sujeito de intervir no mundo:

(...) Fingidamente satisfeito ensaio
 um largo bocejo
 e do homem me dispo.
 Chamo pela Olga para que o pendure,
 junto ao resto da roupa,
 com aquele jeito que só ela tem
 de o encabidar sem o amarrotar.
 O poeta, visto-o depois
 e é com ele que amo
 escrevo versos
 e faço filhos.

(WHITE, 1993, p. 92-95)

Observemos que as ações que caracterizam o enunciador (ensaiar, pendurar, encabidar, vestir) podem indicar a suspensão de um sujeito do ordenamento do real e o conseqüente investimento em outra subjetividade que, ao que nos parece, opera unicamente no campo cotidiano do afeto e da arte. O câmbio entre identidade e alteridade, ou seja, enunciado-homem e enunciador-poeta, culmina com a declaração de certeza do enunciador de que a subjetividade do poeta é a que efetivamente prepondera, justo porque subverte o jogo do indivíduo que se suspende para dar lugar ao poeta, trabalhando em sentido contrário: o outro é o que se vê no real e o artista, a verdadeira identidade. Em outro sentido, o que se pretende, talvez, seja dar vida à entidade discursiva existente no poema, associando-a a uma existência real. Numa palavra: ao investir na vida outra, White vai abdicando do excesso de real que articulava a poesia de um Craveirinha, por exemplo, e dando lugar à enunciação poemática como realidade possível de agora ser significativamente

acessada pelo artista, abrindo mão assim da vida permeada pela guerra para viver a vida do poema.

Contra a circunscrição da poesia às temáticas tradicionais da literatura moçambicana, em outro poema intitulado “Não faz mal”, o enunciador parece tomado pela certeza de que a palavra poética e o potencial criativo não podem estar represados, mas, pelo contrário, demandam liberdade estética, ética e ideológica. Daí serem comuns na sua poética referências à experiência de voo, na qual poema e ave compartilham da mesma mecânica:

(...)
Sílaba a sílaba,
o verso voa.

E se o procurarmos? Que não se desespere, pois nunca o iremos encontrar.
Algum sentimento o terá deixado pousar, partido com ele. Estará o verso conosco? Provavelmente apenas a parte que nos coube. Aquietemo-nos.
Amainemos esse desejo de o prendermos.

Não é justo um pássaro
onde ele não pode voar.

(WHITE, 1992, p. 22)

O verso-pássaro e o poema-voa, dísticos em torno do que o poema se articula, oscilam entre o estatismo e o atavismo e a movimentação própria da palavra poética, se consideramos aí o espaço da linguagem. O verso-pássaro, livre, portanto, deve fluir, de forma a encontrar um espaço ontológico em que seja apenas poesia. O NÓS enunciativo parece-nos mais indicar como coletiva a demanda pelo poema-pássaro do que necessariamente o discurso metonímico, antes largamente utilizado na poesia de outros tempos.

Em medida parecida também está a poetisa são-tomense Conceição Lima (1961), autora de *O útero da casa* (2004), *A dolorosa raiz do micondó* (2006) e *O país de Akendenguê* (2011). Como White, a poetisa aponta para “Certos poemas [que] sentem dó da metáfora, [que] trancam a porta / na cara da rima” (LIMA, 2006, p. 31), o que provavelmente nos alude à poética sedimentada da guerra e nascida da experiência da colonialidade. Lima investe num trabalho poético fortemente marcado pela sua questão racial, pela sua perspectiva de gênero e por sua consciência diaspórica, e que de certa forma permeia suas obras iniciais: é uma mulher negra africana, que residiu na Europa e que mais de uma vez se enuncia poeticamente como “passageira”, alguém num trânsito entre o passado e presente, pensando-se dentro deste

movimento. Esses três fatores reunidos colaboram para uma criação poética que pode ser lida num duplo movimento: a caracterização de sua experiência como são-tomense que baseia a tematização local e a abertura dessa compreensão de seu espaço para o mundo em que ela, a poetisa, se insere como mulher negra e artista africana.

Disso decorre, por exemplo, certa consciência que, podemos inferir, tenha herdado de Francisco José Tenreiro, em particular, presente em poemas desse autor, como “Negros de Todo Mundo”, e de todo manancial negro atinente à cultura de massa, o que nos demonstra certa sintonia com a ideia de uma diáspora cultural positiva e que só tende a favorecer-lhe o processo criativo. Falamos aqui de uma consciência da dispersão da história do negro pelo mundo que tem a razão são-tomense como parte que lhe compõe. Nesse sentido, o poema passa a funcionar, na poética de Lima, com um traço de unidade entre a perspectiva local e as demandas mais amplas de um sujeito que é uma mulher negra a escrever.

A renúncia à condição épica da poesia africana a que já aludimos aqui aparece bem expressa em “Anti-epopeia”, na qual o enunciador se desfaz tanto do traço camoniano que permeia a expressão poética em língua portuguesa, problematizando a experiência colonial. O contradiscurso épico está, possivelmente, tanto no fato do enunciador poemático operar em 3ª. pessoa do singular, o que lhe garante a isenção dos fatos, quanto também denota que não se trata de um eu que se desdobra em nós, mas, sim, de uma subjetividade particular, capaz de por si mesma executar a história, determinando o destino de seu povo, que lhe investe de poderes:

Aquele que na rotação dos astros
E no oráculo dos sábios
Buscou sua lei e mandamento
A razão, a anuência e o fundamento
(...)
Por panos, por espelhos, por missangas
Por ganância, avidez, bugigangas
As portas da corte abriu
De povo seu reino exauriu.

(LIMA, 2006, p. 20)

Observemos no curto poema a enunciação mais aparente tanto de fatores culturais e do apagamento da experiência africana, indicada na exaustão desse reino e desse povo, quanto da referência às condições

históricas reveladas em cinco séculos de ocupação colonial. Ao lado disso, o objeto do enunciado, “Aquele a quem a voz da tribo ungiu”, com suas “armas e barões assinalados”, comparece no nível da enunciação como o cantor de uma experiência coletiva que implica necessariamente a produção de “pupilas de cadáveres sem cova”. Ao renunciar à lei e ao mandamento oriundos de uma tradição poética do colonizador e, depois, do ainda então colonizado, a poetisa provoca a instauração de outra dinâmica, que se baseia agora no anúncio da história miúda e cotidiana de seu país e não na história contada pelo colonizador, que tem no poema a sua manifestação e, no poeta, sua voz:

O poeta, é sabido, conhece
 O sentido da sua mão
 (...)
 Por isso, se o poeta à praça traz
 Seus dentes caídos, a face desfeita
 É para perscrutar no mastro
 O pano que drapeja
 E corrigir com a mão
 A direcção do vento.

(LIMA, 2006, p. 55)

Embora o poema denote a capacidade de a poetisa intervir na história, uma vez que perscruta no mastro a bandeira e, a partir dessa observação, corrige os rumos dos acontecimentos, e, talvez, da própria nacionalidade, havemos de lhe notar como procedimento metapoético em que o gesto da escrita, “o sentido de sua mão”, se confunde à própria vida de poetisa, enfatizando-se não o lado sublime deste gesto, mas sim o seu sentido teleológico, emblematizado na face desfeita e nos dentes caídos. Diferentemente do Anjo da História, cujo rosto horrorizado contempla o passado, a poetisa coloca-se em posição privilegiada, já que dela depende a direção do vento que sopra, capaz de, como nos indicam as grandes narrativas, arejar o tempo e construir uma nova era.

Em o “Regaço de Upa”, o drama da linguagem se repete, dessa vez oscilando entre o sentido do poema (“canto claro”) e a incapacidade da mão inerte de traduzir a memória ante o inevitável desaparecimento da mãe do/da enunciator(a). Novamente o gesto metalinguístico nos questiona sobre a validade da escrita diante do miúdo da existência cotidiana, dos dramas do sujeito e da própria inefabilidade da linguagem:

De que servirá o canto

embora claro
 quando tu te ausentares
 e o silêncio possuir a madrugada?
 Quem despirá do frio
 as horas
 quando inertes as mãos quedarem
 sem memória?

(LIMA, 2004, p.55)

Conceição Lima, diferentemente de White, verseja tendo como horizonte possível uma tradição que lhe antecede; entretanto, diferentemente do que se pode observar em outros momentos da história da poesia africana de língua portuguesa, a tradição familiar, a ancestralidade e as memórias se demonstram não como gestos pertencentes à coletividade, mas na sua particularidade, já que redundam do olhar do sujeito enunciatório sobre a história cotidiana e familiar. Numa perspectiva próxima à de Cecília Meireles em “Retrato”, o sujeito poético questiona-se sobre onde e como estão, na sua experiência atual, aqueles nomes de um passado a que não mais se pode aceder. Em paralelo, o movimento circular entre a sua própria ascendência (“minha frente”), em contraste com a ancestralidade daquela a quem o poema é dedicado (“teu peito”), associada ao rios (“nossos”) que banham os leitos do enunciatório e da enunciatária. Infere-se disso um movimento que vai do coletivo, expresso pelo pronome possessivo na 1ª. pessoa do plural, ao individual (“minha”), circunscrevendo as experiências comuns a um ordenamento subjetivo e particular:

Os Rios da Tribo

À Cency Mata

Que rios reverberam em nossos leitos?
 Quantas tribos injectadas em teu peito?
 Nhá Maria de onde é?
 Nhô Ambrósio nasceu em Água Izé?
 E Katona, Aiúpa, Makolé?
 Silva, Danquá, Cassandra, Camblé...
 Padiçê, Me Pó, Filingwé...
 Quantos nomes fundam transmutam minha frente?

(LIMA, 2004, p. 38)

Como White, Conceição Lima aposta na força da palavra poética, o sentido da mão do poeta, como força capaz de modificar paradigmas. Essa mesma força, em sua poesia, revela-se na enunciação de um “eu” em

descoberta, que constantemente alude, em movimento pendular, à própria história de vida e à história de homens e mulheres negros. Em poemas como “Canto Obscuro às Raízes” e aqueles da série “São João da Vargem” (*A dolorosa raiz do micondó*) temos um sujeito poético que busca conhecer-se diante da perspectiva máxima da história; um sujeito que, mais que silenciar a história da África, silencia os sujeitos que a compuseram. Daí, uma constante recorrência a versos como “Quando eu não era eu / quando eu ainda não sabia que já era eu” (LIMA, 2006, pp. 57-66) como expressão de um desconhecimento de si, substituída por um “eu, a que agora fala (...) / a nômade que regressará sempre a Juffure” (LIMA, 2006, pp. 11-19), consciente de seu papel como mulher imersa na história, na sua própria história e que agora domina e investe no poema como palavra sua e não necessariamente herdada, mas emancipada.

Tanto Conceição Lima quanto Eduardo White trabalham com a consciência do possível aprisionamento do poético pelo ideológico e disso advém a sua opção pela temática poética culturalmente situada em detrimento de uma poesia, cuja legibilidade é garantida pela vinculação ideológica do poema. Exemplo disso seria o poema “Sábado nos Musseques”, de Agostinho Neto, que, embora focalize uma cena tipicamente angolana, a vida em processo de ebulição, a gestação da revolta contra o colonizador que se elabora no musseque [“Ansiedade // nos que descobrem multidões passivas // esperando a hora”] (NETO, 2009, p. 50), sua base ideológica permite que nele se identifique tanto um processo específico (a vida precária do musseque luandense), quanto se localize ali também uma metonímia de outros processos políticos semelhantes ocorridos em outros territórios também ocupados pelo poder colonial. De certa maneira, esta vinculação circunscreve o poema a um campo político específico, ao qual Lima e White renunciam em favor de uma vivência poética, cujo foco é o miúdo da experiência local e pessoal, alçada à categoria sublime, mas que está em constante contato com o mundo mais além da questão africana, como, por exemplo, a outra, a nova realidade da pós-colonialidade, o que, nesse sentido, garante a universalidade, a legibilidade do poema, sua abertura aos processos do sujeito e do mundo que o cerca.

Giorgio Agambem, em *Homo sacer*, refere-se ao **coma dépassé**, em que “à abolição total das funções da vida de relação corresponde [a] uma abolição total da vida vegetativa” (AGAMBEN, 2002, pp. 167-8). Podemos pensar, analogamente, que o período relativo às guerras por libertação correspondeu à quase abolição de manifestações poéticas que não priorizassem a tematização político-ideológica, insisto, ou que não tivessem o caráter épico – o **nós** da identidade nacional – como princípio fundante. E se tomarmos a expressão do poético como uma das funções da literatura, não seria difícil inferir a existência também de uma lacuna na produção mais centrada no poema como uma estrutura autorreferenciada. Retomando Agambem, a poesia, na sua manifestação mais estrita, como expressão de uma subjetividade e de um lirismo individuais, como arte escrita metalinguística e autorreferenciada, teria sofrido, então, desse coma em que sua função de relação (a textualidade) e sua função vegetativa tenham entrado em completa suspensão, não por necessária opção, mas porque outros discursos se mostravam mais urgentes e prementes de serem tematizados naquela produção literária permeada pelos vários signos da guerra.

Ainda que a discussão aqui implementada se coloque como inconclusa, terminamos esta reflexão com uma palavra forte da poetisa Conceição Lima, que bem ilustra a ascensão do poético como discurso efetivo que associa poema, vida e história:

1975
 (...)

 E quando te perguntarem

 responderás que aqui nada aconteceu

 senão na euforia do poema

 (LIMA, 2004, p. 24)

NOTA:

¹ Expressão cunhada por Márcia Glenadel Gnani Ernesto em sua dissertação de mestrado “Rui Knopfli: poeta de sítio algum”, defendida em 2004, na Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Professor Mário Lugarinho.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. "Discurso sobre lírica e sociedade". Trad. Rubens Torres Filho. *In: Adorno, Theodor; Benjamin, Walter; Habermas, Jürgen; Horkheimer, Max. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção *Os Pensadores*).

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GOMES, Maurício de Almeida. "Exortação". In: TRIGO, Salvato. *Matrílingua*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1997. v. II, pp. 98-100.

GUIMARÃES, Fernando. "A poesia e o social". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES, n. 47, fevereiro de 1997.

JACINTO, António. "Carta dum contratado". In: ANDRADE, Mario P. *Antologia temática de poesia africana 1: Na noite grávida dos punhais*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1977. pp. 191-193.

KNOPFLI, Rui. *Obra poética*. Lisboa: INCM, 2003.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho, 2011.

LUGARINHO, Mário César. "Dizer EU em África – poesia e subjetividade". In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: PUC-MG, v. 7, n. 13, 2º semestre de 2003.

MEXIA, Pedro. "Novas formulações moçambicanas". Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/lcp3.html>. Acesso em 10/05/2012.

NETO, Agostinho. *Trilogia poética*. Luanda: UEA, 2009.

PIMENTA, Alberto. "O Poeta e o Social. 40 Teses Seguidas de Exercício (para Mestres e Mestrados)". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES, n. 47, fevereiro de 1997.

RÉGIO, José. "Literatura viva". Revista *Presença*. Nº 1. Lisboa, 10 de março de 1927, pp.1-2 (Edição Facsimilada Compacta. Lisboa: Contexto, 1993. Tomo I).

WHITE, Eduardo. "O que vocês não sabem nem imaginam". In: MENDONÇA, Fátima & SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1993, pp. 92-95.

_____. *O país de mim*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

_____. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.

Texto recebido em 20 de maio de 2012 e aprovado em 09 de junho de 2012.